Asiadémica

revista universitaria de estudios sobre asia oriental

Número 06, julio 2015

Contenido

> Prólogo, Dr. Rafael Abad

> L'antisemitisme japonès i l'acollida dels refugiats jueus (1930-1945): una contradicció històrica?, Ivette Abulí

> Problemas textuales y contextuales de "Los Ocho Principios del Legismo" (八經) de *Han Fei Zi* (韓非子), Francisco Javier González

> El concepte del "medieval" a la producció cultural: ús del passat europeu al Japó i als EUA, Rubén Fernández

> El fandom en Asia Oriental. Entre la lógica del mercado y la lógica del cuidado, Laura García

> Ishikawa Takuboku y su *Romaji Nikki*, Alberto Ramos

> Taiwan Black Movies (台灣黑電影), Realismo Social en el cine taiwanés, Isma Ruiz

> L'ús dels dialectes al Japó: el Kansai-*ben*, Sílvia Hornos

> Xina i l'Àsia Central: Perspectiva sobre els lligams, les divergències, i les identitats canviants, Borja Fernández

#06

Asiadémica

revista universitaria de estudios sobre asia oriental

Número 06, julio 2015

haz click sobre el número de página para ir al artículo

> Editorial 04

> Prólogo - Dr. Rafael Abad 07

> L'antisemitisme japonès i l'acollida dels refugiats jueus (1930-1945): una contradicció històrica? - Ivette Abulí 10

> Problemas textuales y contextuales de "Los Ocho Principios del Legismo" (八經) de *Han Fei Zi* (韓非子) - Francisco Javier González 30

> El concepte del "medieval" a la producció cultural: ús del passat europeu al Japó i als EUA - Rubén Fernández 53

> El fandom en Asia Oriental. Entre la lógica del mercado y la lógica del cuidado - Laura García 76

> Ishikawa Takuboku y su *Rōmaji Nikki* - Alberto Ramos 94

> Taiwan Black Movies (台灣黑電影), Realismo Social en el cine taiwanés - Isma Ruiz 139

> L'ús dels dialectes al Japó: el Kansai-*ben* - Sílvia Hornos 161

> Xina i l'Àsia Central: Perspectiva sobre els lligams, les divergències, i les identitats canviants - Borja Fernández 183

Editorial

Podríamos aventurar que todos los que alguna vez hemos establecido relación con el mundo académico, ya sea de paso, tangencialmente o zambullidos de cabeza, a pulmón los más valientes y con bombona los más listos, nos hemos sentido en más de una ocasión fuertemente identificados con Sísifo. La repetición constante de una tarea ardua, solitaria y aparentemente inútil tiende por un lado a amedrentar a una mayoría que se aleja rebotada todo lo posible de esta fuente de desesperación, y por otro a empapar de abatimiento a quienes poseídos por una especie de *daemon* socrático asumen el riesgo y deciden seguir empujando la piedra montaña arriba. La academia casa muy mal con el espíritu capitalista que permea tantas otras disposiciones vitales: la productividad no está entre sus prioridades (porque aunque se empeñen no habría cómo medirla), sus beneficios llegan en el mejor de los casos a medio-largo plazo, y muchas de esas horas, capital y esfuerzo invertidos se pierden sin materializarse en resultados concretos. El vacío tiene especial antojo por los trabajos académicos. Como Sísifo, empleamos sudor, sangre y la divisa más importante de todas, tiempo, en completar una tarea que una vez concluida se pierde desvanecida en el aire como el piar de un estornino en una cacofonía tropical.

En ***Asiadémica*** es nuestra principal ambición combatir este olvido, esta mordaza invisible que se pone sobre todo a los más jóvenes. Los Trabajos de Final de Grado son la opera prima de la mayoría de universitarios y en ella se refleja el resultado de una progresión constante y no sin dificultades realizada a lo largo de cuatro años. Son trabajos que, sin esconder la humildad con que deben ser presentados, ya muestran el timbre de la voz que los ha construido. Nuestra revista tiene una consagrada misión divulgativa, por lo que aspiramos a colaborar en que las mejores de estas obras no se pierdan en el abandono y accedan a un circuito de transmisión y circulación que les permita sobrevivir.

En este número, además de contar de nuevo con graduados de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Madrid, damos la bienvenida a la primera promoción de graduados de Estudios de Asia Oriental de las universidades de Sevilla y Málaga. Poco a poco vamos confeccionando entre todos un mapa de estudios asiáticos inclusivo y consciente de su topografía en un territorio anteriormente yermo y casi desconectado. Se ha anunciado también este año la apertura de un nuevo grado en la Universidad de Salamanca. Os esperamos de aquí a cuatro años.

Así, presentamos esta vez una selección de trabajos equilibrada, con artículos de análisis histórico (Borja Fernández, Ivette Abulí, Rubén Fernández), de cine (Isma Ruiz), filológicos (Silvia Hornos, Francisco Javier González), literarios (Alberto Ramos) y antropológicos (Laura García). También gozamos de un fantástico prólogo redactado por el doctor Rafael Abad, profesor del Grado en Estudios de Asia Oriental en las US-UM y articulista de nuestro #03, en el que se homenajea al profesor Nagakawa Reiji, escritor, traductor y primer profesor de lengua japonesa de la Universidad de Sevilla, en el decimoquinto aniversario de su defunción.

Nos gustaría agradecer a todos los articulistas por cedernos sus obras para su divulgación. Agradecer también a Rafael Abad por prestarse a componer el prólogo, su siempre atenta disposición, amabilidad y profesionalidad es encomiable. Agradecemos también a todos los articulistas que nos han enviado sus trabajos pero que no podemos publicar. Y gracias por último a vosotros, lectores, por estar siempre con nosotros.

Como bien dijo Albert Camus, el trabajo, la lucha por hacerlo posible, es en sí mismo una recompensa. Debemos imaginar a Sísifo como un hombre feliz.

Jordi Serrano y Jonathan López-Vera, julio de 2015


#06

Prólogo

Dr. Rafael Abad de los Santos

Profesor del Grado en Estudios de Asia Oriental de la Universidad de Sevilla. Doctor en Humanidades (Historia) por la Universidad de Hokkaidō. Especialista en Historia y Arqueología del Archipiélago Japonés.

El pasado 22 de abril se cumplían quince años del fallecimiento del traductor y escritor japonés Nagakawa Reiji 永川玲二 (1928-2000), el primer profesor de lengua japonesa de la Universidad de Sevilla y un personaje clave sin el cual no es posible comprender la historia reciente de la japonología hispalense y andaluza.

Reiji nace en 1928 (shōwa 3) en la ciudad de Yonago (prefectura de Tottori) –uno de los principales centros comerciales e industriales en el extremo meridional de la isla de Honshū– como el segundo hijo de Nagakawa Shigeyuki. Su progenitor era un distinguido político y hombre de negocios, bien conocido en la escena local, aunque el destino habría de reservar a Reiji un camino muy diferente al andado por su padre. Así, durante su estancia en la Escuela Militar Preparatoria de Hiroshima, en los primeros años de la década de 1940, el adolescente Reiji entró en contacto con la literatura rusa, gracias a los cursos de idiomas extranjeros planificados para alcanzar un conocimiento adecuado de las potencias rivales. La lectura de Tolstói, Chéjov, Turguénev y otros tantos autores despertó en su interior una ardiente pasión hacia el mundo de las letras, que le llevaría, ya durante la posguerra, a ingresar en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Tokyo. Sin embargo, aunque parece que Reiji pensó en primera instancia en profundizar sus conocimientos sobre la literatura rusa, allí se produjo un hecho que hubo de marcar luego toda su carrera profesional y, más allá, su propia vida: el encuentro con Joyce, Greene, Fitzgerald y, sobre todo, Shakespeare.

Tras licenciarse, Reiji accedió a un puesto como profesor en el Departamento de Lengua y Literatura Inglesa de la misma universidad. En aquel lugar compaginaría su labor docente con la traducción al japonés de obras entre las que es especialmente recordada su versión del *Ulysses* de Joyce. Esta traducción, realizada junto a otras dos figuras claves de las letras contemporáneas de Japón, Maruya Saiichi y Takamatsu Yūichi, fue publicada por la editorial Kawade en dos volúmenes en 1964, y continúa siendo en la actualidad un texto de primera referencia en el mundo académico y literario japonés. Aparte, entre sus traducciones es posible encontrar títulos de Spark, Toynbee, Sillitoe, Buchan, Brontë, Greene y, por supuesto, Shakespeare.

Sin embargo, ni el entorno universitario era lo suficientemente "estimulante", ni la atmósfera social del Japón de 1960 debía resultar "cómoda" para una persona con su carácter y sus inquietudes. Sabemos que, en una época de profundas tensiones políticas e ideológicas, participó en organizaciones antibelicistas como la Ja-tech (Japan Technical Committee for Assistance to U. S. Anti-War Deserters), llegando a alojar en su propia casa a desertores del ejército estadounidense que habían huído de la inhumana contienda en Vietnam. Pero Reiji no soportaría durante mucho más tiempo aquel ambiente. A principios de la década de 1970, tras haber "vagado" por Rusia, los Estados Unidos y Centroamérica, se asentó en Sevilla, más concretamente en el barrio de Triana, que lo acogería durante los siguientes treinta años. El 25 de noviembre de 1970, el célebre novelista Mishima Yukio cometía *seppuku* tras un fallido golpe de estado, anunciando el final de una época en Japón.

Los escasos relatos biográficos que se han escrito hasta el momento presente sobre Reiji no proporcionan excesivos detalles sobre sus primeros años en la capital hispalense, pero lo cierto es que, mientras proseguía con su trabajo como traductor para diversas editoriales japonesas, su nombre se fue difundiendo gradualmente entre los habitantes de la ciudad. Y así, comenzó a relacionarse con académicos e intelectuales, en una serie de encuentros que le condujo finalmente a su nombramiento como el primer profesor de japonés en el Instituto de Idiomas de la Universidad de Sevilla. Su actividad docente en este sentido fue breve (apenas cuatro años, entre 1988 y 1992) pero extraordinariamente fructífera, y a su alrededor se congregaron aquellos que hoy día constituyen la primera línea de los estudios japoneses en Andalucía: Fernando Rodríguez-Izquierdo, José María Cabeza, Vicente Haya...

Tras jubilarse, los cursos del Instituto serían continuados por la profesora Kiuchi Miyako, cuya actividad docente se ha prolongado hasta la actualidad. Mientras, Reiji, en su retiro, concentró sus energías en la redacción de uno de sus escasos textos propios: *Andarushia Fudoki* (1999). Se trata de la primera historia de Andalucía redactada en lengua japonesa, cuyo título evoca los *fudoki* –descripciones geográficas del Japón clásico–, y que refleja magistralmente su sentimiento de gratitud hacia la tierra que le acogió durante tres décadas. Sin embargo, durante una visita a su país natal, invitado por la Universidad de Kitakyushu, una hemorragia cerebral le arrebataría la vida en la capital nipona el 22 de abril del año 2000.

En septiembre del año 2011, tras años de lucha y esfuerzo, iniciaba su andadura en las Universidades de Sevilla (especialidades de China y Japón) y Málaga (especialidad de Corea) el Grado en Estudios de Asia Oriental, una titulatura que venía a resarcir los años de "maltrato" con el que el *establishment* oficial había castigado al interés académico hacia esta parte del mundo. Y aunque es indiscutible que el establecimiento de este Grado ha supuesto un salto cualitativo con respecto a la situación precedente, no es menos cierto que todavía son muchos los aspectos que deben mejorarse, a partir de ahora, para lograr su consolidación definitiva. En este sentido, me gustaría aprovechar la oportunidad que los editores de **Asiadémica** me brindan para recordar que la biblioteca personal de Reiji, constituida por varios centenares de volúmenes en japonés, inglés y español, fue legada a la Universidad de Sevilla tras su fallecimiento, y en la actualidad yace, descatalogada, en los depósitos de dicha institución. Espero fervientemente que la creación de este Grado en Andalucía impulse el nacimiento de una nueva generación de jóvenes especialistas en el Asia Oriental, pero sin olvidar nunca el papel que desempeñaron pioneros como el profesor Reiji. En este sentido, la generación de conocimientos deberá tener como punto de partida ineludible la legítima restitución, sin caer en meros homenajes, de aquellos que iniciaron el camino.


#06

L'antisemitisme japonès i l'acollida dels refugiats jueus (1930-1945): una contradicció històrica?

Tutorizado por la profesora Montserrat Crespín Perales

Ivette Abulí Federico

Graduada en Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona y Kanda University of International Studies.

Interesada en el estudio de las relaciones internacionales y el análisis de la sociedad y los productos de la cultura popular japonesa.

1. Introducció

És nombrosa i tractada des de perspectives tan diverses com la política, la històrica o la filosòfica, la literatura que hom pot trobar sobre el Japó i la seva participació en la Segona Guerra Mundial, tot i que encara hi ha molts episodis pendents de ser analitzats amb profunditat. El nostre tema central d'investigació podria ser entès com un d'aquests capítols que, majoritàriament, en l'àmbit de la memòria històrica i la política han estat silenciats si bé, també, és cert que es troben estudis i anàlisis fetes als Estats Units d'Amèrica (EUA) o Europa. L'objectiu del present treball de recerca consisteix en exposar els motius pels quals el Japó va facilitar asil als jueus a finals dels anys trenta i durant la Segona Guerra Mundial, considerant, alhora, el creixent sentiment antisemita a Europa i la intimació política i ideològica entre l'Alemanya Nazi i el Japó a partir de 1940. Com defensa Pallister (2008: 2), malgrat que l'estudi de les relacions entre els japonesos i els jueus durant el període d'entreguerres i la Segona Guerra Mundial oferiria un nova perspectiva d'estudi de la història moderna japonesa i, alhora, contribuiria en la redacció de la narrativa sobre l'Holocaust, aquest resulta un tema sovint titllat de poc important i, conseqüentment, ignorat.

Per a trobar resposta a la pregunta que motiva el present estudi, és necessari parar atenció, d'una banda, a les particularitats de l'antisemitisme japonès durant el període històric fixat que no fan sinó incrementar l'interès pel fet que el Japó salvà la vida de milers de refugiats jueus durant els anys trenta i quaranta, tot i el seu aliat nazi en el panorama internacional i les pressions que aquest exercí. Així mateix, s'analitzaran les diverses polítiques que el govern japonès implementà pel que fa a la qüestió dels jueus. Si bé és un tema que es desenvoluparà més endavant, és important tenir present, d'entrada, que resulta molt complicat categoritzar amb una sola etiqueta les opinions japoneses dels jueus ja que, lluny de ser uniformes, eren molt nombroses i plurals. En la mentalitat japonesa, els jueus no varen assumir mai una única posició (Pallister, 2008: 104, 105). Així doncs, al treballar aquest tema, caldrà evitar caure en reduccionismes i generalitzacions discursives, errors metodològics que, d'altra banda, es troben en estudis fets per altres acadèmics i que aquest treball es proposa qüestionar. Un dels exemples més esclaridors d'aquest fet seria l'argument que sosté que l'antisemitisme japonès no és més que «una adherència estúpida a la doctrina Nazi derivada de les pressions alemanyes» (Dower, 1986: 258).

Dit això, és precís comentar l'estructura amb la qual es desenvolupa el present estudi. D'entrada, s'ofereix un context històric centrat en la vessant de la política internacional de la primera meitat del segle XX. Primerament, es fa un repàs concís del panorama polític des de finals de l'Era Meiji amb l'objectiu d'ubicar l'anàlisi d'uns fets concrets posteriors. Tot seguit, s'emfatitza la carrera imperialista, el discurs panasiàtic i el projecte de l'Esfera de Co-Prosperitat de la Gran Àsia Oriental (*daitōakyōeiken*) i com això va permetre la importació i adopció d'un discurs antisemita. També es treballen els principals punts de l'aliança entre el Japó i l'Alemanya Nazi i s'observa com, lluny del que pot semblar a primera vista, el pacte entre ambdues nacions era més complex del que les explicacions més difoses poden suggerir.

Tot seguit, s'estudia l'antisemitisme japonès, concretament el discurs que es va crear i les conseqüents polítiques que va provocar, observant la creació, evolució i les particularitats que aquest va tenir. Paral·lelament, s'estudia de quina manera va influir que el Japó fos, simultàniament, víctima de discursos i polítiques antijaponeses (o antiasiàtiques) com, ho va ser, el discurs del *Yellow Peril*.

Finalment es comenta, de manera específica, la figura dels jueus. D'una banda, procurem trobar si hi havia algun tipus de perfil entre els refugiats i, de l'altra, revisem l'associacionisme de les diverses comunitats jueves que es van configurar. Endemés, es revisa el cas del gueto de Shanghai, on hi va haver la major concentració de jueus en un territori controlat pel Japó durant la Guerra (Pallister, 2008: 9), i l'aportació de figures concretes, com la del cònsol japonès Chinue Sugihara (1900-1986) i el filòsof Karl Löwith (1897-1973). Al treballar els casos de Shanghai i Sugihara, però, cal parar especial atenció en evitar no caure en els discursos de la memòria selectiva que, a part de ser marcadament simplistes, apel·len a la victimització del Japó durant aquest període.

A les conclusions, s'ofereix un resum de les principals idees que apareixen al llarg del present estudi per a determinar quina resposta hem trobat a la qüestió inicial, amb el recolzament d'una metodologia que consisteix en la recopilació de documents i en la seva anàlisi textual i interpretativa. A tall il·lustratiu, han esdevingut obres de gran rellevància els estudis de Cassey J. Pallister, Gao Bei i David G. Goodman i Masanori Miyazawa, entre d'altres.

2. Context històric

Aquest apartat se centra en les bases teòriques que ajuden a comprendre millor l'actuació japonesa en relació a la qüestió dels refugiats jueus i serveixen de fonament a l'hora d'explicar la introducció i adopció del discurs antisemita. En dos apartats diferenciats oferim, d'una banda, un repàs somer del context polític japonès des de finals de l'Era Meiji, centrat en la carrera imperialista japonesa, i el rol que el discurs i la ideologia panasiàtica van jugar-hi; i, de l'altra, tractem l'espinosa relació que varen mantenir el Japó i el seu aliat germànic.

2.1. A la recerca d'una identitat nacional: *Kokutai* i panasianisme

Durant l'última dècada del segle XIX les elits polítiques i intel·lectuals japoneses van mirar de redefinir llur país i la japonesitat en els assumptes domèstics. N'és un clar exemple l'Edicte Imperial sobre l'Educació de 1890[1] segons el qual la nova educació obligatòria emfatitzava valors confucians

1 Meiji Jingu "The Imperial Rescript on Education", *Meiji Jingu*. [en línia] Disponible a: *About Meiji Jingu*, http://www.meijijingu.or.jp/english/about/6.html [Consultat el 18 d'abril de 2015].

i mites sintoistes sobre els orígens divins de la casa imperial. Al mateix temps, el text era el resultat d'un exercici d'inclusió híbrida amb elements introduïts durant l'Era Meiji tals com el respecte vers la Constitució i el nou corpus jurídic o la preservació dels béns públics buscant promoure, així, els interessos comuns del grup. La nova imatge de l'Emperador com a patriarca de la família-Estat japonesa esdevingué una de les principals característiques de la nova identitat que s'estava construint (Tipton, 2002: 55, 64).

Així, la promulgació d'una Constitució el 1889 i l'establiment d'institucions parlamentàries no només volien accelerar l'eliminació dels Tractats Desiguals[2] sinó que també pretenien transformar la institució imperial en un símbol de la identitat nacional i la Dieta en una eina per a assolir la unitat de la nació japonesa. Els líders Meiji van seguir utilitzant deliberadament i selectiva les institucions i pràctiques occidentals per tal de demostrar la seva "civilitat" i "modernitat" davant la resta de potències (Tipton, 2002: 55, 56).

La campanya imperialista, la Revolució Industrial i les polítiques de creació de l'Estat-nació oferien el context per a l'aparició de la turbulència política que marcà el final del segle XIX i el principi del següent (Gordon, 2003: 123). Els processos d'industrialització i modernització no van beneficiar, en termes econòmics, la societat d'una manera uniforme i això va provocar l'aparició de nous grups socials que van expressar els seus desitjos i necessitats en repetides protestes i moviments socioculturals.

D'altra banda, la política exterior de l'Era Meiji es va focalitzar en dos punts clau: definir l'estatus de Corea i eliminar els Tractats Desiguals (Tipton, 2002: 73). De fet, el control de Corea va ser el desencadenant de la Guerra Sinojaponesa (1894-1895) i la Russojaponesa (1904-1905). Cal tenir present, però, que van ser diversos factors i forces els que van convertir el Japó en una potència imperialista. En primer lloc, els intel·lectuals nativistes reclamaven que el Japó, en tant que regne diví, esdevingués la nació que encapçalava la resta de nacions del món. Els governants Meiji simpatitzaven amb aquests reclams perquè volien assegurar la seva posició dins d'Àsia i consagrar l'Emperador com el pilar central de l'ordre domèstic. En segon lloc, els líders Meiji van acceptar una lògica geopolítica que forçava el país a escollir entre emular les potències occidentals i esdevenir un imperi o bé perdre la seva independència i sotmetre's. En tercer lloc, un grup de japonesos influents van desenvolupar forts interessos en l'àmbit dels negocis a l'estranger, sobretot a Corea. En altres paraules, la carrera imperialista japonesa vingué propulsada per lògiques connexes de poder militar, geopolítica competitiva, comerç i inversions creixents i idees autòctones de supremacia. Al mateix temps, tot quedava reforçat pel pensament racista dominant a Occident (Gordon, 2003: 122, 123).

El període 1905-1932 és popularment conegut com "Democràcia Taishō", la qual començà amb l'agitació política pel descontent fruit del resultat de la Guerra Russojaponesa i acabà amb la caiguda del gabinet del partit Seiyūkai el 1932. Malgrat que va ser una època de relativa estabilització en el pla de les relacions internacionals, internament el Japó va viure una etapa plena d'agitació, canvis

2 Terme pejoratiu que es refereix, principalment, als acords bilaterals firmats durant la segona meitat del segle XIX i principis del XX entre les potències europees o els EUA i els Estats asiàtics. Durant el segle XX el terme s'integra en el context de l'imperialisme i denota injustícia i/o humiliació. Els tractats es caracteritzen per un fort desequilibri entre els drets i obligacions dels firmants. El dret no recíproc d'extraterritorialitat sempre a favor de la potència imperialista va ser particularment rellevant. Aquest permetia que els nacionals de la potència hegemònica residents en algun dels països que hagués acceptat la clàusula d'extraterritorialitat fossin immunes a la jurisdicció local en qüestions civils i criminals. En el cas del Japó, la potència que va gaudir de més privilegis derivats de l'esmentada clàusula va ser l'Imperi Austrohongarès (Jones, 1970: 29-30; Peters, 2007).

i conflictes (Gordon, 2003: 161; Gordon, 2014; Tipton, 2002: 88). Entre el 1890 i el 1920, al Japó va aparèixer la política híbrida de la democràcia imperial. El caràcter híbrid d'aquesta va permetre la coexistència d'elements contradictoris dins la mateixa. De fet, la por que des de Meiji es tenia a la democràcia en sentit ple propicià l'aparició de diversos mecanismes de control de la població (*i.e.* Llei de Preservació de l'Ordre Públic de 1894, de 1900 i de 1925) que van permetre la instauració d'eixos de democràcia amb molts matisos. L'ordre polític se sustentava en una institució imperial modernitzada que permetia cert grau de pluralisme i participació popular.

A causa d'una cadena d'esdeveniments (depressió econòmica, conflictes socials intensos, expansionisme militar i assassinats de primers ministres i capitalistes destacats) el sistema polític japonès entre 1929 i 1932 canvià. Aquest derivà en un nou ordre polític semblant al dels sistemes totalitaris europeus (Gordon, 2003: 182). Ja que el plantejament nipó tenia una forta diferència qualitativa amb el dels europeus, també seria possible catalogar-lo com "ultranacionalista" (Maruyama, 1969: 3).

A finals de la dècada de 1930 partits polítics independents i associacions populars diverses van ser substituïts per grans cossos estatals que tenien per objectiu mobilitzar la nació per a la guerra total contra la Xina i portar harmonia i ordre a casa. Una de les principals característiques de les polítiques dels anys trenta va ser la turbulència continuada dins l'exèrcit i el poder creixent dels militars sobre la burocràcia, la Cort i els partits (Gordon, 2003: 182). Els anys trenta, doncs, van ser ocupats per associacions i grups de base nacionalista i un tradicionalisme creixent. El nacionalisme en si, però, no era nou dins la societat japonesa, a l'hora de definir una identitat era quelcom present des de l'Era Meiji, si bé es van anar radicalitzant amb el pas del temps. L'aparició i la implementació del *kokutai* i la ideologia panasiàtica, són claus per a entendre el procés de radicalització.

El panasianisme es va desenvolupar durant l'Era Meiji com un moviment culturalista sense gaires implicacions polítiques. Aviat, però, es va tornar un assumpte crucial dins les discussions sobre el futur del Japó i ocupà un lloc important dins el projecte de creació de l'Estat-nació i la recerca de la identitat nacional. Tot i així, no va ser fins a finals de la dècada de 1930 que aquesta ideologia es convertí en quelcom similar a una política oficial. Tot i que al principi el panasianisme japonès era de caràcter regionalista, a finals de l'Era Meiji i durant la democràcia Taishō canvià i n'adoptà un d'hegemònic. La barreja del pensament occidental amb un sentiment de superioritat vers la resta de regions asiàtiques, i molt especialment vers la Xina, expliquen aquesta transformació (Saaler, 2002: 4-14). A partir del període d'entreguerres el terme *minzoku* (nacionalitat ètnica) guanyà molt de pes com a principi legítim per a definir la identitat sociocultural, sobretot des de mitjans de la dècada de 1930. El concepte d'etnicitat, doncs, va ser clau per al desenvolupament de la ideologia a la que el Japó apel·lava a l'hora de justificar la seva actuació a la Guerra i explica el motiu pel qual es consideraven legítims per a "alliberar Àsia". La contribució més important que aquesta teoria va fer al panasianisme japonès va ser la instauració de la idea que existia una jerarquia de les nacionalitats (Doak, 2007:168-173).

La confluència del panasianisme i la teoria jeràrquica de les etnicitats culminà amb el projecte de crear l'Esfera de Co-Prosperitat de la Gran Àsia Oriental durant la Segona Guerra Mundial. Aquest organisme visionava un nou ordre regional amb el Japó al centre com a líder de la resta de nacions de l'Àsia Oriental. Hi havia quatre zones diferenciades que s'integrarien en un tot orgànic després d'un procés expansionista de quatre fases (Doak, 2007: 147; Dower, 1986: 273; Saaler, 2002: 14). Aquest projecte anava de la mà del *kokutai* o "Política Nacional", una particularitat del nacionalisme

japonès, segons Masao Maruyama (1914-1996). Es pot entendre com la materialització política d'uns valors absoluts segons els quals l'Emperador posseeix l'autoritat política i moral. És el símbol de la nació i l'ideal del Bé, la Bellesa i la Veritat, atès que és perfecte i descendeix dels déus. Tots els individus actuen sempre en relació de dependència amb la Política Nacional i el seu valor deriva de la distància en la que es trobin de l'Emperador (Maruyama, 1969: 8-14). La publicació del pamfletari llibre *Kokutai no Hongi* (Principis Bàsics de la Política Nacional) el 1937 per part del Ministeri d'Educació fou una de les principals vies d'implementació del *kokutai* i un reflex de l'apogeu que aquest assolí (Gordon, 2003: 199; Jansen, 2001: 278). D'una banda, el llibre subratllava la major moralitat del Japó i la capacitat que aquest tenia d'estendre-la a la resta de nacions, les quals no podien fer altra cosa que assumir el seu lloc sota el lideratge japonès. De l'altra, va consagrar l'estructura familiar com a fonament de l'ordre domèstic i internacional. La idea que cada membre de la família havia d'ocupar el seu lloc sota l'autoritat paterna, es traspassava a nivell nacional (*i.e.* tots els japonesos per sota l'Emperador) i també global (*i.e.* totes les nacions per sota el Japó) (Dower, 1986: 221, 280-283).

Així, el projecte imperialista japonès ho pivotava tot sobre la centralitat del *kokutai* i el símbol de l'Emperador. L'incident de Manxúria de 1931 que derivà en la Segona Guerra Sinojaponesa (1937-1945) i la posterior implicació en la Segona Guerra Mundial donen resposta en bona mesura a la ideologia panasiàtica hegemònica que es va adoptar.

2.2. L'aliança entre el Japó i l'Alemanya nazi: una relació de conveniència

El Japó i l'Alemanya nazi havien tingut acostaments polítics i ideològics previs al Pacte Tripartit signat el 27 de setembre de 1940, com en el cas del Pacte *Antikomintern* contra la Unió Soviètica (1936) o del Pacte Cultural (1938) (Gordon, 2003: 207; Shidehara Furuya, 1995: 19), tot i que el pacte que els convertí en aliats formals durant la Segona Guerra Mundial és el més rellevant de tots. Malgrat que les conseqüències i implicacions del Pacte Tripartit van ser notables, no s'ha de perdre de vista el fet que l'aliança Alemanya-Japó va ser una aliança oportunista i de conveniència sense un compromís sincer per cap d'ambdues parts. El pacte de no agressió entre Alemanya i la Unió Soviètica de 1936 o el pacte russojaponès de 1941 són exemples típics d'aquesta manca d'implicació sincera (Shidehara Furuya, 1995: 19). En paraules de Meskill (1966: 3, 4):

> It was more like a long and uneasy engagement, maintained long past the hope of eventual union, not because the partners had become comfortably used to each other, but because breaking the engagement would have reduced the prestige of each other in the neighborhood. (...) Germany and Japan, moreover, were caught in such delusions about each other's political and military goals and practiced such secrecy and deception concerning their own objectives that even on those few occasions when their interests genuinely converged they were unable to coordinate their policies.

D'acord amb el Pacte Tripartit[3], l'objectiu dels signants era establir i mantenir un nou ordre a Europa i l'Àsia Oriental tot promovent la prosperitat i el benestar dels implicats. Pel que fa al contingut dels sis articles del tractat, en els dos primers les potències de l'Eix reconeixien mútuament el seu lideratge a l'hora d'establir un nou ordre en les seves respectives zones d'influència. En el tercer,

3 Lilian Goldman Law Library (2008). "Three Power-Pact Between Germany, Italy, and Japan, Signed at Berlin, September 27, 1940", Yale Law School. [en línia] Disponible a: *The Avalon Project Documents in Law, History and Diplomacy*, http://avalon.law.yale.edu/wwii/triparti.asp [Consultat el 9 d'abril de 2015].

els tres països es comprometien a ajudar-se políticament, econòmica i militar en cas de ser atacats per algun país que, en el moment de firmar el tractat, no estigués involucrat en la Guerra d'Europa o el conflicte sinojaponès. En el quart s'establia que les tres nacions es trobarien regularment per celebrar comissions tècniques conjuntes. En el cinquè s'especificava que els termes del pacte no afectarien de cap manera la relació política que cada un dels implicats mantenia amb la Unió Soviètica. I, finalment, el darrer article definia que el Pacte tenia una durada de deu anys i explicava com es podria renovar.

Les negociacions que van finalitzar amb l'acord de 1940, però, no van ser senzilles i de fet, els representants alemanys van acabar afegint unes clàusules secretes favorables al Japó sense que el govern alemany ho consentís amb l'objectiu d'aconseguir el pacte i tenir la seva pròpia "espasa" a l'Àsia Oriental. Des del principi, els governs alemany i japonès tenien concepcions molt diferents de què oferia i demanava l'aliança i el temps no va eliminar mai el malentès que hi havia al bell mig d'aquesta, una confusió que va derivar en el fet que el govern alemany no es va arribar a assabentar dels afegits secrets al Tractat ni el japonès, al seu torn, es va adonar que el Ministeri d'Exterior germànic no recolzava el que prometien els seus representants (Meskill, 1966: 17-20). Des del principi només va ser una aliança per motius de *Realpolitik* marcada, a més, pel racisme nazi, el qual sempre va veure el Japó com un aliat racialment inferior (Shidehara Furuya, 1995: 24-25). No sorprèn, doncs, que abans de concloure els primers sis mesos d'aliança, aquesta ja hagués resultat decebedora per a ambdós bàndols (Meskill, 1966: 25).

Vista la manca de compromís i confiança sincera entre els dos aliats i considerant la frustració que generava el fet de ser vist com un aliat racialment inferior[4] no sembla tan estrany que el Japó acabés tolerant l'entrada de refugiats jueus com a mostra i exercici de la seva autonomia com a Estat-nació. En els apartats següents s'aprofundeix en l'estudi de la ideologia antisemita japonesa i les polítiques que es varen implementar per a afrontar la qüestió dels jueus per a acabar d'aconseguir una visió panoràmica de la situació i trobar una resposta a la pregunta inicial del present estudi.

3. Antisemitisme japonès: una anomalia històrica?

Per a comprendre millor com de significant va resultar que el Japó salvés la vida de milers de refugiats jueus, cal tenir molt present el discurs i polítiques antisemites que hi havia en marxa en aquell moment. Hi ha hagut molt de debat sobre què ha significat i com es pot explicar la presència de l'antisemitisme al Japó. Hi ha qui argumenta que l'origen de la fascinació pels jueus i l'antisemitisme es remunta a l'època de l'aliança amb Alemanya durant la Segona Guerra Mundial, mentre que altres autors ho interpreten com una extensió de la llarga història d'imaginar-se a l'Altre, o bé com si es tractés d'un fenomen paranormal, com si les idees japoneses sobre els jueus fossin quelcom comparable a les aventures d'extraterrestres o al terror inspirat per dimonis mítics. Finalment, també hi ha qui ho interpreta com una paradoxa i, alhora, una anomalia històrica, l'argument que les expressions antisemites són, en realitat, sentiments d'admiració i afinitat expressats com a por i enveja (Goodman, 2005: 1; Goodman i Miyazawa, 1995: 11).

Dins d'aquest debat, Pallister (2008: 1) suggereix que els orígens de l'antisemitisme japonès es poden remuntar a interpretacions cristianes dels jueus que introdueixen els missioners i la posterior

4 Més encara considerant la sensibilitat japonesa pel rebuig de la clàusula d'igualtat racial en la fundació de la Lliga de Nacions (hi entra el 1920 i en surt després de l'incident de Manxúria de 1931).

arribada de textos antisemites influents com *Els Protocols dels Savis de Sió*[5], que apareixen el segle XX. Així doncs, l'antisemitisme japonès no pot ser perfectament definit com a racista, etnocèntric o religiós per naturalesa. Per aquesta raó, l'autor el defineix, simplement, com a «hostilitat dirigida cap als jueus», ja que estava basat en estereotips del segle XX importats d'Occident i servia per a definir el Japó davant una Alteritat antitètica, de la mateixa manera que ho va fer a altres països i igual que ho van fer altres estereotips racials. En aquesta mateixa línia apunta Goodman (2005: 2) quan defensa que *Els Protocols* i la seva ideologia s'han imbricat amb la política i la història del segle XX. En el cas concret japonès, la qüestió jueva i l'antisemitisme sustentat en obres com l'esmentada van contribuir a l'escalada del feixisme, la justificació de la Guerra al Pacífic i, per extensió, la instigació de les múltiples atrocitats que s'hi varen cometre.

D'altra banda, és necessari dir que no hi ha consens sobre el moment en què comencen els discursos i la literatura antisemites al Japó més enllà que són posteriors a l'obertura forçada del país del 1854. Alguns autors emfatitzen l'arribada dels missioners cristians a finals del segle XIX i les obres que aquests varen introduir com, per exemple, *El Mercader de Venècia* de William Shakespeare. Malgrat que no eren textos explícitament antisemites, contenien un ampli ventall d'estereotips sobre els jueus que van quedar molt arrelats en l'imaginari japonès (Golub, 1992: 1; Kowner, 1997). Tot i així, no es pot obviar el fet que aquestes obres van ser fortament intervingudes per la cultura japonesa i que l'èxit i l'impacte d'obres com la de Shakespeare es devien, sobretot, al reflex que oferien de les inseguretats japoneses vers l'estranger (Goodman i Miyazawa, 1995: 29).

A aquest fenomen s'hi sol sumar l'impacte que causà el cas de Jacob Schiff (1847- 1920), el qual era un banquer jueu nord-americà que concedí enormes préstecs al Japó perquè es pogués finançar la campanya en la Guerra Russojaponesa. Schiff estava molt ressentit amb el mal tracte que el tzar Nicholas II infligia als jueus russos i, per això, considerà oportú ajudar el Japó. Els ajuts econòmics que els va facilitar varen resultar decisius per a guanyar i, per això, després de la Guerra esdevingué un heroi nacional i el primer estranger en rebre, el 1907, l'Ordre del Sol Naixent[6]. Tot i que l'actuació de Schiff va crear una bona impressió dels jueus, també va alimentar diversos estereotips negatius ja que es va entendre com una prova de la capacitat que tenien els jueus de manipular l'economia i els afers mundials (Bei, 2013: 20; Kearney, 1993: 55; Kohno, 1983: 6; Pallister, 2008: 18).

Més enllà d'aquestes primeres preses de contacte amb nocions i estereotips antisemites, però, hi fa força consens en afirmar que l'apogeu real de l'antisemitisme començà a partir dels anys vint. Així, al llarg de la història de l'antisemitisme nipó de la primera meitat del segle XX s'hi podrien diferenciar dos grans episodis: el primer va transcórrer durant les dècades de 1920 i 1930 i el segon començà després de la firma del Pacte Tripartit i acabà amb la fi de la Segona Guerra Mundial.

El 1918 el Japó va decidir intervenir a la Revolució Russa enviant una expedició a Sibèria per tal d'ajudar els soldats blancs, la qual romangué en territori rus fins el 1922 i, al llarg de la seva estada,

5 *Els Protocols dels Savis de Sió* (1903) és una de les obres més rellevants dins la literatura antisemita. Hi apareixen diverses intervencions que es fan al llarg de les vint-i-quatre sessions d'un congrés fictici celebrat per les "Dotze Tribus d'Israel". Aquestes intervencions materialitzen la majoria dels mites i estereotips negatius que s'han anat transmetent al llarg dels anys. Creat per l'*Okhrana*, la policia secreta de la Rússia Imperial, l'obra tenia per objectiu culpar als jueus de la Revolució Russa de 1905. Nogensmenys, derivà en odi i pogroms contra els jueus. Avui dia, encara és un dels pilars en el que se sustenten molts grups conservadors i neonazis d'arreu del món (Bronner, 2000: 1).

6 En japonès, *Kyoku jitsu shō*, és la segona condecoració més important del Japó (Bei, 2013: 20), creada el 1875 per l'Emperador Meiji, i serveix per a reconèixer algun mèrit civil o militar excepcional. Té vuit classes diferents i la medalla obtinguda canvia en funció de la classe de reconeixement obtingut (Encyclopædia Britannica, 2015).

els soldats japonesos van tenir accés a diversos materials antisemites, molts dels quals van arribar al Japó un cop finalitzada la intervenció. *Els Protocols dels Savis de Sió* fou l'obra més important de les que es van introduir llavors[7]. Arrel de l'intercanvi que es produeix entre russos i japonesos, molts oficials de l'exèrcit japonès i alguns civils es comencen a interessar pel tema dels jueus (Goodman i Miyazawa, 1995: 76; Pallister, 2008:16). Entre els militars destaquen quatre experts en llengua russa que, pocs anys després, esdevingueren els "experts en jueus" del Japó i van tenir un rol molt destacat a l'hora de configurar l'antisemitisme japonès i les diverses polítiques vers els jueus. El grup d'*experts* estava format pel General Kiichiro Higuchi (1888-1970), el General Nobutaka Shioden (1878-1962), el Capità Koreshige Inuzuka (1890-1965) i el Coronel Norihiro Yasue (1886-1950), els dos darrers dels quals van ser els més rellevants (Kearney, 1993: 55, Kohno, 1983: 7).

Durant els anys vint les idees dels *experts* eren, encara, una ideologia menor i, de fet, van rebre diverses crítiques provinents tant de liberals com de conservadors, ja que encara hi havia llibertat d'expressió i de premsa (Goodman i Miyazawa, 1995: 86). Tot i així, a mesura que les condicions a nivell domèstic i internacional es van anar deteriorant al llarg de la tercera i quarta dècada del segle XX, el discurs antisemita es tornà omnipresent i els *experts* guanyaren molt de pes a l'hora de definir plans d'actuació vers els jueus (Pallister, 2008: 23). Els *experts* estaven convençuts que els jueus, especialment els americans, podien influenciar políticament i econòmica les polítiques de les potències occidentals, una creença que els va empènyer a emprar una política favorable vers els jueus. L'objectiu bàsic era atreure i explotar el presumpte poder politicoeconòmic jueu per a desenvolupar el Manchukuo i ajudar a assolir els objectius que perseguia el Japó a través de la guerra a l'Àsia Oriental (Bei, 2013: 58; Goodman i Miyazawa, 1995: 111; Kearney, 1993: 55). Així, el control de l'exèrcit sobre la política exterior japonesa durant la tercera dècada del segle XX va ser el que va permetre que els *experts* poguessin implementar les seves polítiques vers els refugiats jueus, especialment sobre el col·lectiu que hi havia a les zones de la Xina ocupades pel Japó (Pallister, 2008: 67).

En aquest escenari, Yasue i Inuzuka foren els principals artífexs del pla oficial d'acció japonès vers els jueus, el qual consistia en què el govern japonès fingís amistat amb els jueus per tal d'explotar la seva riquesa, aptituds financeres i empresarials i el seu poder i influència internacionals. El projecte fou batejat amb el nom de *Pla Fugu*[8] i la situació a Europa va crear el context idoni perquè els experts poguessin implementar- lo. Així doncs, a finals dels anys trenta, sobretot després dels fets de la Nit dels Vidres Trencats (*Kristallnacht*), s'incrementà exponencialment el nombre de refugiats que arribaren al Japó o a les zones xineses que aquest controlava, sobretot Shanghai. Aquest augment sense precedents fou el que provocà que el Ministeri d'Assumptes Exteriors, a partir de 1938, comencés a definir una política sobre com afrontar els refugiats jueus (Bei, 2013: 68; Kearney, 1993: 56; Pallister, 2008: 24-25).

7 La versió traduïda al japonès es publica el 1924 i marcà l'inici d'un seguit de publicacions antisemites com, per exemple, les revistes "Estudis sobre la conspiració internacional" (*Kokusai Himitsu Ryoku no Kenkyu*) i "La conspiració jueva i el problema de l'antijaponisme" (*Yudayajin no Inbo to Heinichi Mondai*), que són l'inici de la contribució japonesa a la narrativa sobre la conspiració internacional jueva (Pallister, 2008: 17).

8 En japonès, *fugu* significa "peix globus". El pla rep aquest nom després que Inuzuka comparés la creació i explotació d'un assentament jueu en territori japonès amb un plat de peix globus. Tal comparació deriva del fet que el peix globus és considerat una menja exquisida però si no és preparada adequadament, la seva consumició quasi sempre resulta fatal. En aquest sentit, s'entenia que utilitzar els jueus podia aportar grans beneficis a la nació, tot i que, si no s'era curós amb el tracte que se'ls donava, el país podria acabar sent controlat pels jueus.

La política bàsica japonesa vers els jueus rebé el nom de "Esquema de les mesures vers els jueus" (*Yudayajin taisaku yōkyō*) i es va formalitzar durant la Conferència dels Cinc Ministres[9] el 6 de desembre de 1938. Aquesta es basava en l'essència del Pla *Fugu* i la política vers els jueus que havia desenvolupat el govern del Manchukuo el gener d'aquell mateix any. Després d'un preàmbul on es declarava el compromís del Japó amb el principi d'igualtat racial, la política es dividia en els tres principis següents:

> (1) Els jueus que visquessin al Japó, Manxúria o la Xina havien de ser tractats equitativament i de la mateixa manera que la resta d'estrangers. No s'ha de fer cap esforç especial per a expulsar-los.
>
> (2) Els jueus que entressin al Japó, Manxúria o la Xina havien de ser tractats en base a les polítiques d'immigració existents per a cada país.
>
> (3) No s'havia de realitzar cap esforç per atreure jueus al Japó, Manxúria o la Xina. Nogensmenys, es permetien excepcions amb homes de negocis i tècnics que fossin valuosos per al Japó (Bei, 2013: 74; Fukai i Sato, 2010: 250; Goodman i Miyazawa, 1995: 111; Pallister, 2008: 25).

Malgrat que aquesta política fou favorable per als refugiats jueus, en cap cas s'ha d'interpretar com una política pro-jueva. Certament era de base i se sustentava en múltiples creences antisemites que reflectien les aspiracions de l'exèrcit i la desesperació que aquest tenia per atreure capital.

El 1939 el nombre de refugiats jueus excedia el que les organitzacions de suport i el Govern podien afrontar. Especialment a Shanghai els refugiats esdevingueren una càrrega social molt pesada i, per aquest motiu, el Govern i les elits locals van estar d'acord en revisar parcialment la política de 1938. Arran d'aquest fet, es va prohibir l'entrada de més refugiats europeus amb l'excepció d'aquells que poguessin pagar la quota d'entrada fixada per les autoritats, tinguessin un contracte laboral o haguessin de contraure matrimoni amb algun resident de Shanghai (Bei, 2013: 85).

Endemés, l'aliança amb Alemanya, sobretot a partir de la firma del Pacte Tripartit, va suposar un punt i a part en l'evolució de l'antisemitisme japonès. D'una banda, com a conseqüència de l'ascens al poder de les faccions progermàniques dins el govern japonès, es van endurir les regulacions cap als jueus. Aquest enduriment es va fer especialment palès després de l'atac a Pearl Harbor el 1941, ja que l'ajuda que es rebia per a atendre les necessitats dels refugiats es va reduir molt notablement. Al mateix temps, el govern adoptà algunes mesures antisemites en un intent de coordinar les seves polítiques amb les del seu aliat nazi. A tall il·lustratiu, al 1940 el govern acomiadà els *experts* dels seus càrrecs i ordenà a tots els cònsols que apliquessin noves regulacions a l'hora d'emetre visats d'entrada o trànsit pel Japó. La nova normativa obligava a denegar els visats a tots aquells que no tinguessin diners suficients per a cobrir el cost de la seva estada al Japó ni els visats d'entrada a un tercer país (Bei, 2013: 93, 110; Pallister, 2008: 30).

A més dels canvis polítics esmentats, l'àmbit sociocultural també es va veure afectat per la nova aliança. Gràcies a la promoció de l'ambaixada alemanya van aparèixer un gran volum de llibres

9 La Conferència dels Cinc Ministres (*Goshō kaigi*) era l'entitat més important del govern japonès a l'hora d'elaborar polítiques i consistia en una reunió on hi participaven el Primer Ministre i els Ministres d'Exterior, de l'Exèrcit, de l'Armada i d'Hisenda (Goodman i Miyazawa, 1995: 111).

i discursos sobre la conspiració jueva amb teories de la conspiració que van cristal·litzar en el terme *Yudayaka* o Perill jueu, àmpliament utilitzat pels mitjans de comunicació. La força amb què l'antisemitisme va arrelar dins la societat japonesa a través de la literatura, les exposicions i els discursos antisemites, es veu, per exemple, en el fet que el *Mein Kampf* d'Adolf Hitler es mantingué molt de temps entre els *bestsellers* del país (Golub, 1992: 2).

Arribats a aquest punt és necessari comentar el cas concret de Chinue Sugihara, el cònsol japonès a Lituània entre 1939-1940. Bei (2013: 112) el defineix com un diplomat extraordinari perquè va ser un dels pocs que van salvar jueus emetent visats. El seu cas és rellevant perquè va ignorar les directrius i va aprovar i distribuir milers de visats, malgrat tenir instruccions precises sobre com i en quines circumstàncies podia fer-ho. Tot i que hi ha algunes evidències recents que suggereixen que Sugihara es va aprofitar de buits legals per a fer-ho, l'altruisme dels seus actes és innegable. Malgrat que hi ha dissidències entre les fonts, la xifra de refugiats que van salvar la vida gràcies a l'assistència del cònsol ronda els 3.500 (Golub, 1992: 3; Kearney, 1993: 64), si bé les anàlisis més optimistes parlen de xifres al voltant dels 6.000 (Shlensky, 2003: 13) o els 10.000 (Pallister, 2008: 41).

La darrera acció que va tenir una afectació directa sobre els jueus que dictà el govern japonès va ser la instauració d'un gueto a Shanghai durant el febrer de 1943. Allà s'hi van traslladar uns vint milers de refugiats considerats apàtrides. Malgrat que el procés de creació del gueto va ser molt semblant al nazi, el cert és que el de Shanghai no s'assemblava gens a cap dels seus homòlegs europeus. La mortalitat va ser molt baixa i el gueto va romandre obert i sense cablejat i els refugiats podien obtenir permisos per a sortir, temporalment, de la zona jueva (Bei, 2013: 123; Hanyok, 2004: 102; Pallister, 2008: 30). Del cas del gueto també va ser especialment rellevant la negativa constant del govern japonès a implementar cap dels plans d'extermini dels jueus que hi vivien proposats pel govern nazi (Kohno, 1983: 18, 19). Així, malgrat que el Pla *Fugu* no es va poder materialitzar en cap moment, el govern japonès no va abandonar mai l'acostament pragmàtic que havia adoptat des del principi.

Per a comprendre l'antisemitisme japonès a part dels mites que es creien els membres del govern, també cal fixar-se en la visió que tenia la societat dels anys trenta i quaranta. El cert és que les concepcions referents als jueus eren polifacètiques i, en cap cas, hi havia una posició unificada. Per aquest motiu, l'antisemitisme fracassà a l'hora de convertir-se en una ideologia unificadora. Ni dins el mateix govern hi havia una percepció monolítica dels jueus. A més a més, molts japonesos s'identificaven amb el patiment jueu perquè el relacionaven amb el racisme occidental del *Yellow Peril* (Pallister, 2008: 35-40; Goodman i Miyazawa, 1995: 124), discurs que acusava els immigrants japonesos de ser una amenaça per a la seguretat nacional del país on emigraven, sobretot en el cas dels EUA. Endemés, aquest discurs derivà en atacs a través dels mitjans de comunicació, opressió institucionalitzada de la immigració i, finalment, canvis en la política migratòria i comercial nord-americana vers el Japó (Jansen, 2001: 253; Sawada, 1996: 41, 56). Així mateix, a part de ser víctimes del *Yellow Peril*, el Japó havia sofert altres tractes discriminatoris en el panorama de les relacions internacionals, com la negativa d'incloure la clàusula d'igualtat racial en el text fundacional de la Lliga de Nacions, el racisme científic occidental i el discurs racista nazi, el qual estipulava una jerarquia racial en la que els japonesos eren considerats clarament inferiors als aris. El principal punt de tensió es trobava en la definició del terme "no-ari", ja que d'aquesta depenia que els japonesos fossin subjectes, o no, a la legislació racial nazi. Tot i les pressions japoneses, Alemanya no va canviar mai significativament les seves lleis racials ni tampoc va arribar a concedir el títol "ari honorari" als japonesos (Shidehara Furuya, 1995: 18, 20, 27).

Després d'analitzar tota aquesta sèrie de esdeveniments, resulta lògic el fet que el Japó no col·laborés amb Alemanya en la persecució dels jueus, ateses les diferències inherents en les ideologies racials d'ambdós països: mentre el racisme nazi es basava en la jerarquia racial establerta per Hitler, el racisme japonès es justificava a partir de l'assumpció que el Japó era l'única nació legítima per a encapçalar un nou ordre mundial ja que la raça *yamato* posseïa una puresa superior a la resta de races. Així, per als antisemites japonesos els jueus eren la materialització d'una alteritat endimoniada que xocava amb la puresa essencial japonesa (Pallister, 2008: 54, 62). Per aquesta raó, l'antisemitisme japonès pot ser entès com un mecanisme de racionalització d'una amenaça imaginada per part d'aquells dirigents i ideòlegs que tenien com a màxima prioritat protegir la puresa del *kokutai* basada en l'adoració de l'Emperador (Kohno, 1983: 12).

En aquest punt del nostre estudi, no sembla desenraonat afirmar que la simplificació de l'antisemitisme japonès a un mer reflex de la política nazi o a una aberració històrica estranya són reduccionismes que emmascaren les complexitats, particularitats i matisos que aquest tingué, com defensa Pallister (2008: 91) en el següent text:

> Using Jews, Japanese applauded the superiority of their national unity and humanity, emphasized their divine mission to free the world, and defined themselves through the un-Japanese characteristics of the enemy "Other." For some, the age-old Jewish conspiracy proved useful in explaining the historical motivations of the West in relation to Japan, and the Jewish enemy became a convenient and defenseless scapegoat for wartime behaviour and anti-Japanese sentiment. Japan could never divorce itself completely from the West, even in the wartime atmosphere, as many of its modern achievements were byproducts of Western influence. Yet invoking the Jewish enemy offered a way to bypass that history. Japanese afforded Jews a "double otherness" as both Westerners and Jews, associating them with the worst aspects of the West (...) but also with distinctly negative Jewish traits.

En resum, doncs, es podria afirmar que les actituds japoneses vers els jueus, malgrat ser molt diverses, tenien una estructura subtil, complexa i contradictòria que fusionava la sospita vers tot el que era estranger amb un esforç pragmàtic per explotar el "comodí jueu" en el desenvolupament de les relacions internacionals del país, sobretot amb els EUA (Hanyok, 2004: 101). La desconfiança vers l'estranger i la xenofòbia eren mecanismes de defensa per als japonesos que, des del segle divuit, sentien una profunda sensació de crisi espiritual vers la possibilitat d'ésser destruïts, de forma imminent, pels estrangers. Per aquest motiu, hom troba moltes similituds i paral·lelismes entre els discursos xenòfobs de l'Era Tokugawa i la retòrica antisemita del segle XX (Goodman i Miyazawa, 1995: 19, 28). L'actuació japonesa vers els jueus es tractà d'un acostament doble que Tetsuo Kohno (1983: 20) compara amb Dr. Jekyll (protegir els jueus) i Mr.Hide (instrumentalitzar l'antisemitisme per a justificar els esforços bèl·lics i protegir la puresa del *kokutai*). Com a síntesi, per tant, es podria dir que tant les opinions dels *experts* com les de la resta de membres del govern així com els sentiments d'empatia que molts japonesos sentien vers la victimització dels jueus estaven basats en un enteniment molt superficial de qui eren els jueus o quina relació tenien aquests amb la Segona Guerra Mundial. Aquest divorci entre els jueus "reals" i els "metafòrics" és el causant que molts japonesos tinguessin dificultats a l'hora de determinar si els jueus eren amics o enemics (Pallister, 2008: 43). La manca d'enteniment és plasmada amb claredat pel filòsof Karl Löwith (1992: 10)[10] a les seves memòries:

10 Karl Löwith (1897-1973) fou un important filòsof alemany, alumne de Heidegger. Amb l'inici de la persecució de jueus a Alemanya, emigrà a Itàlia (1934-1936), al Japó (1936-1941) i a EUA (1941-1952). Les seves principals contribucions

> Aquello que en Roma evité conscientemente, en Japón lo realicé impulsado por un deseo de autoconocimiento: el aclararle a los extraños que habían sido engañados por la propaganda alemana y el comportamiento de los alemanes. Si pocos alemanes son capaces de plantear adecuadamente la cuestión de qué es lo judío y qué lo alemán, cuánto más los extraños a los que esa cuestión en nada les atañe. Mis colegas japoneses no estaban capacitados para tal ejercicio por mucha información sobre el particular que tuvieran en los periódicos. La mayoría eran unos ingenuos y otros asociaban la palabra «judíos» a Inglaterra o al capital americano, capital que en China les resultaba tan incómodo como necesario.

Vistos els principals punts de l'antisemitisme japonès i les principals polítiques que provocà, resta analitzar la figura concreta dels refugiats jueus que van arribar al Japó, aspecte que s'analitza amb detall en el següent apartat.

4. Els refugiats jueus al Japó

Fins ara el present estudi ha ofert algunes claus que justifiquen la presència dels jueus al Japó durant les dècades de 1930 i 1940, així com les decisions polítiques del govern japonès en relació a la seva problemàtica. En aquest darrer apartat comentarem específicament la figura dels refugiats jueus, els quals no arriben ni s'instal·len permanentment al Japó fins després de l'arribada del Comodor Perry el 1853.

El primer colon es va instal·lar a Yokohama el 1861. Al 1895, el seu assentament s'havia desenvolupat fins a esdevenir una comunitat d'unes cinquanta famílies, mentre que, paral·lelament, al llarg de la dècada de 1880 es creà una comunitat a Nagasaki que arribà a ser el doble de gran que la de Yokohama. Aquesta, però, es desintegrà durant la Guerra Russojaponesa i, arran de la seva desfeta, el rotlle de la Torah que posseïen fou entregat a la novella comunitat jueva de Kobe, la qual estava integrada per antics soldats jueus i ex-presoners de guerra (Kapner i Levine, 2000; Kohno, 1983: 5).

Després de la Revolució Russa, Kobe i Yokohama, amb el suport del govern japonès, ajudaren significativament els refugiats que arribaren al país. El govern accedí a la petició de Jacob Schiff de transformar les dues ciutats en centres de suport, com a mostra de gratitud per l'ajuda que varen rebre durant la Guerra Russojaponesa. Després del gran terratrèmol de l'àrea de Kantō el 1923, però, Yokohama quedà molt malmesa, fet que provocà que els supervivents jueus de la zona es traslladessin a Kobe (Kapner i Levine, 2000).

Els esdeveniments de la dècada de 1930 transformaren, de nou, la realitat dels jueus que vivien en zones administrades pel Japó. Després de la creació del Manchukuo el 1932, començà una persecució dels jueus de Harbin (ciutat que llavors acollia la comunitat jueva més gran dins l'Àsia Oriental) per part de civils japonesos que buscaven enriquir-se. Aquests van transformar la pràctica de segrestar jueus i demanar- ne rescats molt elevats en quelcom habitual. Després de l'horror que desencadenà el brutal assassinat d'un jueu que es negà a pagar el rescat el 1933, els anys següents foren testimonis de la dissolució de la comunitat ja que en marxaren més d'un 70% dels seus integrants, una part molt significativa dels quals s'instal·là a Shanghai (Bei, 2013: 60, 61). D'altra banda, amb l'inici de la

a la filosofia són els estudis sobre problemes de la individualitat vinculats a la història humana, d'una banda, i l'anàlisi d'antropologia filosòfica, de l'altra. Investigà supòsits plantejats per Marx, Nietzche i Hegel i criticà el pensament de Heidegger, així com algunes de les principals tesis de l'historicisme i l'existencialisme (Ferrater Mora, 1964: 94).

persecució de jueus a Europa a partir de 1933, també hi començaren a arribar refugiats d'Alemanya i d'Àustria, la intenció original dels quals era emprar la ciutat com a punt de pas perquè, en aquell moment, era l'únic lloc on podien viure sense visats (Fukai i Sato, 2010: 249).

A finals de la dècada de 1930, les laxes polítiques d'immigració japonesa combinades amb la recança de la resta de nacions d'acollir refugiats jueus van permetre l'entrada de milers de refugiats al territori nipó. Tot i que aleshores Kobe era la seu de la comunitat jueva més gran del Japó, la principal destinació dels refugiats va ser Shanghai, que estava sota control japonès des de 1937 (Pallister, 2008: 29). L'afluència de refugiats fou encara major després dels fets de la *Kristallnatch* i, sobretot quan, a causa de l'evolució de la Segona Guerra Mundial, només romangué oberta una sola ruta per a fugir d'Europa, la qual consistia en seguir les vies del transsiberià fins a Vladivostok i, des d'allà, agafar un vaixell cap al Japó. Un cop al Japó els refugiats miraven d'emigrar a un tercer país, una ruta que va estar oberta fins el 1941 (Samuels, 1971: 467). La majoria dels refugiats que va arribar al Japó, però, es va haver de quedar sota l'administració del país fins al final de la Guerra perquè no va poder obtenir la documentació necessària per a marxar (Bei, 2013: 137).

Malgrat tot, no tots els refugiats que van arribar a Shanghai eren jueus, ja que alguns només ho eren parcialment de sang, segons les lleis de Nuremberg[11], però, en realitat, eren cristians practicants. També hi havia un col·lectiu d'homosexuals i un altre format per oponents polítics del règim hitlerià, la meitat dels quals tenien entre trenta i cinquanta anys i una tercera part superava la cinquantena. Solien arribar sense feina i sovint els feien servir com a esquirols. Com que hi va haver ocasions en les que varen treballar de franc amb l'esperança de poder substituir els treballadors russos i xinesos de classe baixa, van despertar sentiments antisemites entre els residents no jueus. A més, l'afluència de refugiats va exacerbar profundes divisions dins del propi grup jueu de Shanghai (Kearney, 1993: 63), unes tensions que es van produir en casos com el que agrupa la pròspera comunitat de jueus bagdadins sefradistes[12], que feia quasi cent anys que s'havia instal·lat a la ciutat, i la nova comunitat ashkenazi[13]. Tot i això, les comunitats es van desenvolupar prou com per a fundar diaris, escoles primàries, clíniques mèdiques i, fins i tot, un centre d'ensenyament superior de negocis. Puntualment es varen celebrar concerts, exposicions d'art, programes de ràdio, teatre i proves esportives. Nogensmenys, la vida a Shanghai no era tan idíl·lica com a primera vista pot semblar, ja que l'habitatge era insuficient i de mala qualitat, hi havia escassetat d'aliments, manca d'aigua corrent, epidèmies, tifons, un desconeixement profund de la llengua i la cultura xineses i la pressió constant de viure en territori enemic (Bei, 2013: 128; Pallister, 2008: 30; Reichman, 2011: 29).

Entre 1933 i 1938 la majoria de gent que emigrà cap a Shanghai o el Japó foren professionals amb béns. A partir del 1939, però, a causa de la major afluència de refugiats i la precarietat amb la que varen arribar, es calcula que només un 10% podia guanyar-se la vida de manera independent. Malgrat

11 Jewish Virtual Library (2015). "The Nuremberg Laws: Background & Overview", American-Israeli Cooperative Enterprise. [en línia] Disponible a: *Jewish Virtual Library*, https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/nurlaws.html [Consultat el 9 de maig de 2015].

12 S'anomenà "bagdadins" els jueus d'Orient Mitjà, els quals procedien d'Iraq, Síria i Yemen. També incloïa els jueus d'origen turc i persa (Jewish Virtual Library).

13 Els jueus ashkenazis foren aquells que tenen costums religiosos i culturals originaris dels jueus alemanys. Es diferenciaren dels sefradites perquè aquests, malgrat també tenir orígens europeus, seguien la tradició espanyola. Les comunitats ashkenazis per excel·lència són les dels EUA, les d'Anglaterra i les dels països membres de la Commonwealth (Werblowsky i Wigoder, 1997: 72).

tot, entre els refugiats sempre hi va haver una quota força elevada de professionals i tècnics, com ara metges o advocats, de classe mitja-alta (Bei, 2013: 27, 68, 77). Aquest mateix perfil de refugiat és el que Karl Löwith esmenta quan parla de la seva estada al Japó (1992: 143, 144).

En un període de dos anys (1938-1940) uns 18.000 refugiats van arribar a Shanghai. Malgrat que tan sols va ser una petita part d'aquests (5-10%) els que es van veure forçats a viure als camps de refugiats (*heime*), un percentatge molt major depenia dels serveis que s'hi oferien. Els *heime* estaven ubicats a Hongkew, la zona més pobra de Shanghai i fins el 1939 van poder oferir dos àpats diaris per persona, tot i que a partir de 1940, però, la quantitat es reduí a un. També s'hi oferien serveis mèdics però, malgrat que hi havia excedent de doctors entre els refugiats, la manca de recursos va malmetre molt els serveis dels hospitals. Així mateix, les petites cases unifamiliars de Hongkew acollien diverses famílies alhora, atès que l'espai habitable de Hongkew era quelcom molt difícil d'aconseguir perquè, a part de refugiats europeus, hi havia més d'un milió de refugiats xinesos. Per aquest motiu, la superpoblació i la pobresa extrema provocada per la guerra van fer que els carrers sovint quedessin plens de cadàvers (Reichman, 2011: 22-27).

Després de l'esclat de la Guerra del Pacífic les condicions de vida per als refugiats es van endurir notablement, ja que augmentaren, encara més, la pobresa i la precarietat i, alhora, s'escampà el terror per la possibilitat que el Japó implementés mesures d'extermini nazis. La situació arriba al seu punt àlgid amb la proclama, el febrer de 1943, de la instauració d'un gueto jueu a Hongkew, on es va ordenar que hi anessin tots els refugiats apàtrides. El govern japonès entenia que un refugiat apàtrida era qualsevol individu que hagués arribat a Shanghai a partir de 1937 des d'Alemanya, Àustria, Txecoslovàquia, Hongria, Polònia, Lituana, Letònia o Estònia i en el moment de la proclama es trobés sense nacionalitat. Arran d'això, entre 18.000 i 20.000 jueus van ser forçats, fins al final de la Segona Guerra Mundial, a viure en una zona de Shanghai que ja acollia 10.000 refugiats xinesos (Pallister, 2008: 57; Reichman, 2011: 34-35).

Tot i l'empitjorament de les condicions de vida derivades del fet de viure en un gueto, els refugiats jueus van sobreviure en millors condicions que els seus homòlegs a Europa. En aquest cas com a mínim varen tenir l'opció d'obtenir permisos per a marxar temporalment del gueto, no van ser forçats a treballar i no van haver d'afrontar l'amenaça del genocidi (Bei, 2013: 123). A més dels que hi havia a Shanghai, els jueus que van poder romandre al Japó i, molt particularment, els de Kobe, van estar sempre ben alimentats i cuidats. Això, en bona mesura, va ser a causa de les donacions d'una secta japonesa cristiana, l'Església de la Santedat, que creia que els jueus i els japonesos provenien dels mateixos ancestres, les Deu Tribus Perdudes (Kearney, 1993: 65).

La mortalitat de jueus en territori japonès va ser molt baixa. A Shanghai, en el període 1939-1945, la xifra va ser de 13 morts per cada miler d'individus. El dia que van morir més jueus va ser el 17 de juliol de 1945 a causa del llançament erroni d'una bomba nord-americana. En total, doncs, al llarg de tot el conflicte bèl·lic a Shanghai van morir 1.700 jueus a causa de la pobresa extrema i 31 més a causa de la bomba. L'accident també provocà 250 ferits (Pallister, 2008: 31; Reichman, 2011: 37). En total es calcula que van ser uns vint-i-quatre milers de jueus els que van poder escapar de l'Holocaust emigrant a través del Japó o vivint sota l'administració japonesa (Pallister, 2008: 31).

5. Conclusions

Al llarg del present estudi s'han ofert diverses claus per a comprendre per què el Japó va decidir salvar la vida a milers de refugiats jueus a finals dels anys trenta i durant la Segona Guerra Mundial tot i estar formalment aliat amb l'Alemanya Nazi.

D'una banda, hem vist que el Japó imperialista feia anys que es veia implicat en un procés de redefinició de la seva identitat nacional. Un dels principals motius de la recerca d'una nova identitat era el desig del país de demostrar que estava al mateix nivell que la resta d'Estats-nació moderns. La insistència per eliminar els Tractats Desiguals i la participació en les Guerres Sinojaponesa i Russojaponesa exemplifiquen la voluntat que tenia la nació d'ésser reconeguda. Així mateix, l'ascens de l'ultranacionalisme es justificà per una sèrie d'esdeveniments, a nivell domèstic i internacional, que van propiciar l'aparició de grups de base nacionalista i la propagació d'un tradicionalisme creixent. L'ultranacionalisme japonès estava directament relacionat amb la carrera imperialista del país, la qual, al seu torn, era fruit de la barreja d'aspiracions militars vinculades a una noció de geopolítica competitiva, de nocions autòctones de supremacia i de diversos interessos econòmics. El procés de radicalització culminà amb l'aparició i implementació del *kokutai* emmarcat, alhora, en la retòrica panasiàtica. Aquest va acabar justificant el projecte d'un nou ordre regional (*i.e.* l'Esfera de Coprosperitat de la Gran Àsia Oriental) encapçalat pel Japó.

També hem observat que els acostaments entre Alemanya i el Japó, començats el 1936 i culminats amb la firma del Pacte Tripartit el 1940, van resultar en una aliança oportunista i plena de desconfiança, ja que responia a motius de *Realpolitik* i no hi va haver mai una implicació sincera de cap de les dues parts. El secretisme i el diferent ordre de prioritats de cada país va impedir que les polítiques d'ambdues nacions s'arribessin a coordinar de manera satisfactòria. A més de la frustració que va generar la manca de resultats d'aquesta aliança, el Japó se sentia frustrat per ser considerat un país racialment inferior, tal com ho van demostrar la negativa d'incloure la clàusula d'igualtat racial al text de la Lliga de Nacions, el *Yellow Peril* o el racisme nazi.

D'altra banda, un dels principals punts de l'estudi ha consistit en l'anàlisi de l'antisemitisme japonès, basat en estereotips importats d'Occident durant el segle XX a través, sobretot, d'obres com *Els Protocols dels Savis de Sió*. Un dels principals usos de l'antisemitisme va ser definir el Japó davant un Altre imaginat i antitètic. Cal dir que les obres que van fonamentar el discurs antisemita japonès arribaren al Japó després de la intervenció a Sibèria durant la Revolució Russa. Aquesta campanya militar, a més, va resultar en l'aparició dels "experts en jueus" dins l'exèrcit japonès, dels quals destaquen el Capità Koreshige Inuzuka i el Coronel Norihiro Yasue, els principals artífexs del pla bàsic d'actuació japonès vers els jueus. Aquest consistia en fingir amistat amb els jueus per a poder utilitzar-los al seu favor en l'àmbit de les relacions internacionals. En aquest punt s'integra el Pla *Fugu*, projecte creat amb l'objectiu explícit d'atreure capital jueu estranger i invertir-lo en el desenvolupament del Manchukuo. Malgrat que aquest no es va arribar a acomplir, la seva essència va servir de fonament a la política oficial japonesa vers els jueus que s'aprovà el desembre de 1938 i era favorable als jueus. Nogensmenys, hom no pot interpretar-la com una demostració de sionisme per part del govern japonès, ja que tant les idees dels *experts* i les decisions del Govern estaven basades en un ampli ventall de nocions antisemities com l'actuació del Govern responia a un pragmatisme interessat i mostrava la desesperació de l'exèrcit per a atreure capital.

A partir de la firma del Pacte Tripartit i, sobretot, després de l'inici de la guerra al Pacífic, les regulacions vers els jueus es van endurir. El punt àlgid d'aquest enduriment arriba al febrer de 1943 amb la instauració d'un gueto jueu a Hongkew, la zona més pobra de Shanghai. Malgrat tot, els prop de vint milers de refugiats jueus que van ser forçats a viure-hi van poder sobreviure en més bones condicions que aquells que van romandre a Europa. Endemés, el govern japonès no va abandonar mai el seu enfocament pragmàtic i, conseqüentment, els jueus sota l'administració japonesa no van haver d'encarar-se a l'amenaça de l'extermini i al final de la Guerra les polítiques japoneses van salvar la vida a uns 24.000 jueus.

Arribats a aquest punt, l'actuació japonesa no sembla tan contradictòria com en un principi podíem imaginar. D'una banda, l'antisemitisme japonès respon a la necessitat de trobar un arxienemic amb qui poder-se comparar per a fer més fàcil l'exaltació de les pròpies virtuts i justificar unes actuacions imperialistes concretes. Els jueus van resultar el perfil idoni perquè se'ls van poder atribuir els pitjors atributs d'Occident i, alhora, del judaisme. Així mateix, la mitificació dels jueus, àmpliament introduïda dins les elits del país pels *experts*, va empènyer el govern japonès a mirar de protegir-los. Aquesta decisió no responia a cap causa humanitària sinó que era la millor manera que es va veure de protegir el tan fonamental *kokutai*. Cal tenir present, a més, que al Japó no es va arribar a consolidar una concepció única i homogènia dels jueus i això també va repercutir en les polítiques que es van definir.

Els casos de Sugihara i del gueto de Shanghai, que es pot considerar una mena de santuari en comparació als camps d'extermini europeus, poden contribuir a construir una imatge del Japó com a país pro-jueu. Certament, des de la immediata postguerra, hi ha hagut molta gent que ha utilitzat aquests casos i la catàstrofe de les bombes atòmiques per a compartir el victimisme amb els jueus i exculpar, així, el país de les responsabilitats que té per totes les atrocitats que va cometre. El que jo voldria suggerir, però, és que els casos de Sugihara i Shanghai, sobretot el de Sugihara, s'han d'entendre com fenòmens excepcionals dins d'un país que va actuar buscant el benefici propi i volent fer gala de la seva plena capacitat de raonament i presa de decisions com a Estat- nació modern. No cedir davant les pressions d'un aliat que es considerava racialment superior i mirar d'utilitzar aquells que podia manipular el govern de les potències occidentals, semblen mostres de la necessitat que tenia el Japó de defensar el seu orgull com a nació autònoma. Nogensmenys, però, i independentment que les motivacions fossin antisemites, el que no es pot negar és que l'actuació japonesa va crear un refugi per a milers de víctimes d'una de les màximes expressions del mal radical.

Bibliografia

Bei, Gao (2013) *Shanghai sanctuary: Chinese and Japanese policy toward European Jewish refugees during World War II*. New York: Oxford University Press.

Bronner, Stephen Eric (2000) *A Rumor About the Jews: Reflections on Antisemitism and the Protocols of the Learned Elders of Zion*. New York: St. Martin's Press.

Doak, Kevin M. (2007) "The concept of ethnic nationality and its role in Pan-Asianism in imperial Japan". A Sven Saaler i Victor Koschmann (eds.) *Pan-Asianism in Modern Japanese History: Colonialism, regionalism and borders*. New York: Routledge, pp.168-181.

Dower, John W. (1986) *Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon.

Encyclopædia Britannica, 2015 "Order of the Rising Sun". [en línia] Disponible a: *Encyclopædia Britannica*, http://www.britannica.com/EBchecked/topic/504465/Order-of-the-Rising-Sun [Consultat el 8 de maig de 2015].

Ferrater Mora, José (1964) *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Fukai, Tomoaki i Takashi Sato (2010) "An Aspect of The Jewish Question in Modern Japan: Correspondence between Leo Baeck and Tetsutarō Ariga", *Zeitschrift für Neuere Theologiegeschichte* (*Journal for the History of Modern Theology*), 17 (2): 247-270.

Golub, Jennifer (1992) *Japanese Attitudes Toward Jews*. New York: American Jewish Committee. [en línia] Disponible a: *American Jewish Committee Archives*, http://www.ajcarchives.org/AJC_DATA/Files/889.pdf [Consultat el 5 de maig de 2015].

Goodman, David G. (2005) "The *Protocols of the Elders of Zion*, Aum, and Antisemitism in Japan". *Posen Papers in Contemporary Antisemitism*, no 2. Jerusalem: Vidal Sasson International Center for the Study of Antisemitism.

Goodman, David G. i Masanori Miyazawa (1995) *Jews in the Japanese Mind: The History and Uses of a Cultural Stereotype*. New York: The Free Press.

Gordon, Andrew (2014) "Social Protest in Imperial Japan: The Hibiya Riot of 1905. 帝国日本における社会的抗議行動1905年の日比谷焼打事件", *The Asia-Pacific Journal*, 12 (3). [en línia] Disponible a: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, http://japanfocus.org/-Andrew-Gordon/4150 [consultat el 18 d'abril de 2015]

Gordon, Andrew (2003) *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*. New York: Oxford University Press.

Hanyok, Robert J. (2004) "Japan and the Jews in the Far East". A Robert J. Hanyok *Eavesdropping on Hell: Historical Guide to Western Communications Intelligence and the Holocaust, 1939-1945 Series VI, Volume 9*. Center for Cryptologic History: National Security Agency, pp. 99-104. [en línia] Disponible a: *Jewish Virtual Library*, https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/nsarep.pdf [Consultat el 15 d'abril de 2014].

Jansen, Marius (2001) "The Rise of Revolutionary Nationalism". A Wm. Theodore de Bary, Donald Keene, et al. (eds.) *Sources of Japanese Tradition. 1600 to 2000. Part two: 1868 to 2000*. New York: Columbia University Press, pp. 252-298.

Jewish Virtual Library (2015) "The Nuremberg Laws: Background & Overview", American-Israeli Cooperative Enterprise. [en línia] Disponible a: *Jewish Virtual Library*, https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/nurlaws.html [Consultat el 9 de maig de 2015].

Jewish Virtual Library (2015) "Baghdadi Jews", *American-Israeli Cooperative Enterprise*. [en línia] Disponible a: *Jewish Virtual Library*, http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/vjw/India.html#5 [Consultat el 9 de maig de 2015].

Jones, Francis Clifford (1970) "The System of Extraterritoriality in Japan". A Francis Clifford Jones *Extraterritoriality in Japan*. New York: AMS Press, pp. 27-46.

Kapner, Daniel Ari, i Stephen Levine (2000) "The Jews of Japan". *Jerusalem Letter*, 425 (24) Adar I 5760. [en línia] Disponible a: *Jerusalem Center for Public Affairs*, http://www.jcpa.org/jl/jl425.htm [Consultat el 6 de maig de 2015].

Kearney, Gerald David (1993) "Jews Under Japanese Domination, 1939-1945", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 11 (3): 54-69.

Kohno, Tetsuo (1983) "Debates on the Jewish Question in Japan", *法政大学教養部* (*Hōsei Daigaku Kyōyō Bu*), 1983-01: 1-33. [en línia] Disponible a: *Japanese Institutional Repositories Online*, http://repo.lib.hosei.ac.jp/bitstream/10114/4357/1/kyoyo46_kouno.pdf [Consultat el 5 de maig de 2015].

Kowner, Rotem (1997) "On Ignorance, Respect and Suspicion: Current Japanese Attitudes Toward Jews". *ACTA Ocasional Papers*, no 11. The Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Hebrew University of Jerusalem.

Lilian Goldman Law Library (2008). "Three Power-Pact Between Germany, Italy, and Japan, Signed at Berlin, September 27, 1940", Yale Law School. [en línia] Disponible a: *The Avalon Project Documents in Law, History and Diplomacy*, http://avalon.law.yale.edu/wwii/triparti.asp [Consultat el 9 d'abril de 2015].

Löwith, Karl (1992) *Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Maruyama, Masao (1969) "Theory and Psychology of Ultra-Nationalism". A Masao Maruyama *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*. London: Oxford University Press, pp. 1-24.

Meiji Jingu. "The Imperial Rescript on Education", Meiji Jingu. [en línia] Disponible a: *About Meiji Jingu*, http://www.meijijingu.or.jp/english/about/6.html [Consultat el 18 d'abril de 2015].

Meskill, Johana Menzel (1966) "The Pursuit of a Great Coalition". A Johanna Menzel *Meskill Hitler & Japan: the hollow alliance*. New York: Atherton Press, pp.1-48.

Pallister, Cassey J. (1981) "Japan' s Jewish 'Other': Antisemitism in Prewar and Wartime Japan", *University of Oregon theses, Interdisciplinary Studies Program: Asian Studies, M.A.* [en línia] Disponible a: *UOLibraries*, http://hdl.handle.net/1794/7780 [Consultat el 18 de desembre de 2014].

Peters, Anne (2007). "Treaties, Unequal", Oxford Public International Law. [en línia] Disponible a: *Max Planck Encyclopedia of Public International Law [MPEPIL]*, http://opil.ouplaw.com/view/10.1093/law:epil/9780199231690/law-9780199231690-e1495# [Consultat el 17 d'abril de 2015].

Reichman, Alice I. (2011) "Community in Exile: German Jewish Identity Development in Wartime Shanghai, 1938-1945", *Claremont McKenna College*. [en línia] Disponible a: *CMC Senior Theses*, http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1136&context=cmc_theses [Consultat el 7 de maig de 2015].

Saaler, Sven (2002) "Pan-Asianism in Meiji and Taishō Japan – A Preliminary Framework". *Working Paper* 02/04. Philipp Franz Von Siebold Stiftung Deutsches Institut für Japanstudien.

Samuels, Stanley T. (1971) "Japan", *American Jewish Year Book*, 72: 460-473. [en línia] Disponible a: *Global Jewish Advocacy*, http://www.ajcarchives.org/AJC_DATA/Files/1971_13_Japan.pdf [Consultat el 5 de maig de 2015].

Sawada, Mitziko (1996) "Culprits and Gentlemen. The Legitimation of Class Differences in Meiji Emigration Policy, 1891-1908". A Mitziko Sawada *Tokyo Life, New York Dreams. Urban Japanese Visions of America, 1890-1924*. Los Angeles, Oxford: University of California Press, pp. 41-56. [en línia] Disponible a: *UC Press E-Books Collection, 1982-2004*, http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft7x0nb515&chunk.id=d0e1313&toc.depth=1&toc.id=&brand=ucpress [Consultat el 8 de maig de 2015].

Shidehara Furuya, Harumi (1995) "Nazi Racism Toward the Japanese. Ideology vs. Realpolitik", *NOAG*, 157-158: 18-75. [en línia] Disponible a: *Universität Hamburg - Mitteilungen der gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V.*, https://www.uni-hamburg.de/oag/noag/noag1995_2.pdf [Consultat el 9 d'abril de 2014].

Shlensky, Jane (2003) "Considering Other Choices: Chinue Sugihara's Rescue of Polish Jews", *Japan Studies Association Conference "Reconsidering Hiroshima/Nagasaki"*. [en línia] Disponible a: *Anthropology and Sociology Page of Diane C. Freedman*, http://faculty.ccp.edu/faculty/DFreedman/HCS/Shlensky.pdf [Consultat el 8 de maig de 2015].

Tipton, Elise K. (2002) *Modern Japan: A Social and Political History*. New York: Routledge.

Werblowsky, R.J. Zwi, i Geoffrey Wigoder (eds). (1997) *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. New York, Oxford: Oxford University Press.


#06

Asiadémica
revista universitaria de estudios sobre asia oriental
#06
julio 2015

Problemas textuales y contextuales de "Los Ocho Principios del Legismo" (八經) de *Han Fei Zi* (韓非子)

Tutorizado por la profesora Pilar González España

Francisco Javier González Manzano

Graduado en Estudios de Asia Oriental, Universidad Autónoma de Madrid.

Interesado en la historia y filosofía de Asia Oriental y el análisis de la influencia de la filosofía clásica en la socio-política actual.

1. Introducción

El presente proyecto surge de la necesidad de elucidar el tratamiento en lenguas occidentales de una de las obras más influyentes e importantes del pensamiento chino, el Legismo 法家. El problema viene de cómo esta filosofía política suele ser descuidada en el ámbito de la sinología oriental y occidental.

El primer intento de traducir el Han Fei *Zi* a un idioma europeo se dio en Rusia en 1912 por *Ivanov* mediante una traducción parcial, la cual el sinólogo Paul Pelliot señaló duramente en el *Journal Asiatique (Septembre-Octobre 1913)* por la poca calidad de la traducción aunque loando su valentía al dar éste primer paso. En 1917, Hu Shi compiló sus citas y comentarios al Han Fei Zi y las tradujo al inglés. Se trataba, como argumenta W.K.Liao[1], de una traducción excelente y fiel al original, pero fue tachada por su uso de un lenguaje moderno a expensas del estilo del original. En alemán se tradujo en 1927 por Alfred Forke en su *Geschichte der Alten Chinesischen Philosophie*; esta parece ser una excelente reinterpretación, pero tomando una versión original diferente a la estandarizada internacionalmente. En ese mismo año, Henri Maspero tradujo algunos pasajes del Han Fei *Zi* dentro de su obra *La Chine Antique*. K. C. Wu en su *Ancient Chinese Political Theories* en 1928 también tradujo un capítulo de la obra, de una forma más sugerente que fiel. Mientras que Dr. J. J. L. Duyvendak, incluyó en la introducción de su traducción al *Libro de los Shang* algunos pasajes de Han Fei. En 1930, se publicó la traducción al inglés de la obra de Liang Ch'i-ch'ao, (*Historia del Pensamiento Político de China durante el Periodo Tsin Temprano*, realizada por L.T.Chen), en el que abundan las inexactitudes en la traducción. A lo largo del libro se omitían puntos cruciales mientras las notas y las referencias son escasas.

Más adelante fueron surgiendo manuales y traducciones a diversas lenguas, sobre todo en inglés, de diferente calidad y extensión, pero solamente la traducción al inglés de W.K.Liao, oficializada por la UNESCO, presentó un papel destacado por su calidad y fidelidad al original, así como por sus comentarios, certeros y completos. En español, la traducción oficial fue realizada en 1998 por Yao Ning y Gabriel García-Noblejas para la editorial Técnos[2].No obstante, esta traducción sólo selecciona algunos de los capítulos más destacados y las notas resultan insuficientes.

1 Han, 1959.

2 Han, 2010.

Por ello, así como por el reducido número de trabajos, monografías y traducciones que se han realizado dentro del marco occidental, se propone con este proyecto una contribución a la reflexión sobre los problemas textuales y contextuales de la obra, incluyendo la traducción y explicación de términos clave, así como un análisis de las dificultades de traducción que se pueden encontrar en los textos de Han Fei (韓非), ilustrando esta problemática con el capítulo de Los Ocho Principios (八經). Para su realización, se tomó como base el texto original en chino clásico adaptado por Lai Yanyuan y Zhuan Wuguang[3] de los Ocho Principios, escogido a modo de resumen del total de la teoría legista, y también por ser uno de los que más carga significativa e ideológica presenta dentro del cómputo de las obras de Han Fei. Como referencias, además, se contrastaron las traducciones más recientes y relevantes al inglés[4] y al francés[5], así como la edición comentada de *Taiwan Commercial Press* en chino[6]. Por último, se analizó el manual de análisis de textos en chino clásico editado por *Harvard University Press*[7] y se utilizó como referencia el manual de símbolos chinos[8]. La elección del capítulo se debe a que el capítulo de Los Ocho Principios es uno de los más perjudicados por el paso del tiempo debido a la persecución de la ideología legista durante las épocas de mayor fulgor confuciano, y es por eso que el empleo de los comentarios se ha convertido en esencial para la interpretación correcta del mismo. No obstante, a pesar de que ya sea inteligible gracias a su traducción, muchos fragmentos siguen ocultando en ellos incógnitas aún por esclarecer.

Cabe destacar que, la obra de Han Fei, por su terminología, las estructuras clásicas, la existencia de muchos pasajes con términos implícitos que no aparecen reflejados y la pérdida o inclusión de fragmentos con el paso del tiempo, supone un reto hermenéutico para cualquier lector y traductor. Por esta razón, se propone como guía el presente proyecto, aclarando puntos de fácil confusión e indicando con qué problemas puede encontrarse el lector o traductor que tenga la intención de acercarse a esta obra.

Para la investigación, se ha realizado una traducción de cada uno de los Principios, a la que se acompaña un breve comentario explicativo de los aspectos teóricos más obscuros de entender y de los problemas textuales y conceptuales que puedan dificultar la traducción, análisis y entendimiento del mismo. Asimismo, se contrastará brevemente cada uno de los principios con las doctrinas de las tres escuelas de pensamiento más importantes en tiempos de Han Fei, con el fin de proporcionar un punto de vista más global y comparativo. Esta estructura de comentario, acompañando al texto original, con notas y referencias sobre los puntos más complejos para el buen entendimiento de la obra, es una metodología empleada tradicionalmente en el ámbito chino, ya que por la estructura misma del lenguaje y la falta de signos de puntuación del chino clásico, sin tales comentarios y el apoyo de un maestro, la comprensión del texto resultaba ardua incluso para los coetáneos a los textos. Y es precisamente esta estructura comentada la que será tomada como base para analizar los problemas que se hayan detectado en el texto que dificulten el acceso al mismo.

3 Han, 2006.

4 Han, 1963; Han, 1959.

5 Levi, 1999.

6 Chen, 1969.

7 Rouzer, 2007.

8 Eberhard, 1986.

El estudio será pues encabezado por un breve contexto histórico y filosófico de China, en general, pasando posteriormente al de Han Fei y de la escuela legista, en particular. A continuación se procederá a exponer una a una la traducción propuesta para cada uno de los ocho principios del Legismo detallados en el capítulo XLVIII del *Hanfeizi* (韓非子), tras cada una de las cuales se expondrán los problemas textuales y de transmisión que sean intrínsecos a cada principio, y las implicaciones e influencias que obtuvo y proporcionó la obra de y a cada una de las otras tres escuelas mayoritarias de la época: Mohísmo, Taoísmo y Confucianismo. Es en este punto donde se ruega se disculpe la extensión del trabajo, ya que la inevitable traducción de Los Ocho Principios ocupa buena parte del espacio, y se optó por anexarla a la totalidad del escrito, para un mejor acceso a la misma.

Para concluir, aclarar que la intención de éste proyecto no es más que la de intentar esclarecer los problemas textuales y contextuales del texto junto con sus términos clave, así como servir de apoyo a cualquier lector o traductor que de ahora en adelante pretenda acercarse a la filosofía legista. Es por eso que espero este trabajo sirva para acercar a Han Fei al lector en español y occidental, así como para impulsar nuevas traducciones y trabajos sobre el Legismo en el futuro, pues, como dijo Xing Lu, profesora de la universidad de DePaul:

> Una traducción nunca puede ser verdaderamente fiel ni mucho menos perfecta, ya que el proceso de traducción implica que el traductor interprete el significado, influido por sus propios recursos lingüísticos y conocimientos culturales en relación al original. Lo que resulta más problemático, sin embargo, es asumir que las palabras clave pueden ser traducidas fidedignamente de una lengua a otra. Esa presunción limita la habilidad del lector de descubrir los significados múltiples y complejos, así como las prácticas retóricas, mientras se cae en la facilidad de imponer los significados culturales propios al otro sistema. (Lu, 1998, pág. 70)

2. Aproximación histórica

2.1. Una tradición cuestionada por la guerra

Tradicionalmente, la historia de China comienza con la mítica Dinastía *Xia* 夏 (Siglos XXI-XVI a.C.) que fue sustituida alrededor del 1600 a.C por la Dinastía *Shang* 商 hasta que esta misma fue reemplazada por la Dinastía *Zhou* 周 (1045 a.C.- 221 a.C)[9]. Durante este tiempo, la capital se desplazaba con el monarca, y los territorios periféricos eran encomendados al cuidado de familiares o personas de confianza del gobernante en una suerte de sistema feudal. No obstante, en la Dinastía Zhou, los lazos de consanguineidad que ataban a los señores feudales con el Rey de Zhou eran ya difusos, y en muchos casos, la relación con el monarca era inexistente. Así, en el año 770 a.C. los *Zhou* se vieron obligados a desplazar su capital al Este, para mantener un control más cercano de los señores feudales de la cuenca del Río Amarillo y alejarse de los pueblos de la estepa que desestabilizaban el Norte del territorio.

Pero alrededor de esa misma época se considera que la dinastía perdió cualquier tipo de poder efectivo sobre el territorio y el Rey de *Zhou* pasó a ser una figura meramente ceremonial, que se encargaba de los ritos, mientras los principados alrededor de las Planicies Centrales iban acumulando poder gracias al apoyo nominal al rey de *Zhou* y surgían los grandes estados limítrofes cada vez menos conformes con dicha monarquía. Este proceso culminó con la formación de casi 150

9 Lu, 1998, págs. 44-67.

estados, donde cada uno trataba de imponer sus intereses sobre el monarca de *Zhou*, dando lugar a múltiples tensiones. Debido a estas tensiones, se proclama una asamblea en *Juan* 鄄 donde se forma una liga de estados que incluye a todos los principados, ducados y reinos que habían surgido de la desunión de *Zhou*. En ella, se institucionaliza la figura del *mengzhu* 盟主 o presidente de la asamblea de señores, que es elegido por los demás estados en función de su poderío y su capacidad de aplicación de las decisiones tomadas en dicha asamblea, de un modo análogo al que siglos más tarde se adoptaría con los príncipes electores en el Sacro Imperio Romano Germánico[10].

De esta forma da comienzo la Época de Primaveras y Otoños 春秋時代, denominada así por los anales de nombre análogo escritos por Confucio 孔子, en los que narra la historia de este periodo centrándose en el Reino de *Lu* 魯, del que era oriundo. Pero según los príncipes, condes y monarcas de los diferentes reinos iban conquistando aquellos más débiles o más pequeños, los múltiples reinos de las Primaveras y Otoños se vieron reducidos a siete reinos mayores que terminaron batallando entre sí en el periodo conocido como los Reinos Combatientes 戰國時代 (475a.C-221a.C.). En ese periodo, cada monarca se veía en la necesidad de encontrar medidas para que su estado fuese el más próspero, el mejor defendido, el más respetado por sus aliados y el más temido por sus enemigos. Esto, unido al declive de las funciones rituales, en un claro paso del ritualismo al pragmatismo, hizo que los letrados 士 pasasen de desempeñar un papel auxiliar al ritual a especializarse en las artes bélicas, gubernamentales y retóricas. Estos maestros podían adscribirse a un estado concreto, pero la mayoría solía viajar de forma itinerante entre los diferentes estados, ofreciendo sus servicios al monarca que quisiera aceptarlos y, en muchos casos, inclinando la balanza a favor de unos estados en detrimento de otros. De hecho, fue precisamente gracias a esa desunión política y pérdida del sistema de valores que venía de los *Zhou*, que surgieron multiplicidad de escuelas de pensamiento, sistemas de gobierno e ideologías de todo tipo, que trataban de proponer un modelo nuevo que reemplazase, complementase o recuperase la idiosincrasia de un mundo en crisis. Tal fue la plenitud de corrientes que a este periodo también se le conoce como el Periodo de las Cien Escuelas de Pensamiento 諸子百家時代[11]. Entre las miles de escuelas que surgieron, destacan el Militarismo de *Sunzi* 孫子 y su Arte de la Guerra, el Mohismo 墨家 de *Mozi* 墨子, el Taoísmo con *Zhuangzi* 莊子, el Confucianismo 儒家 y el Legismo 法家 de Han Fei del cual pasamos a hablar.

2.2. Han Fei Zi (280a.C.-234a.C.): Maestro del legismo

Al igual que muchos otros personajes célebres de la historia de China, la vida del Maestro Han Fei está oculta tras un halo de misterio. Si bien parte de su biografía nos llega a través de textos como el *Shi Ji* 史記 o Memorias Históricas, de Sima Qian 司馬遷, el más famoso historiador de la Dinastía *Han* 漢, al estar redactada más de un siglo tras la muerte del propio Han Fei y dadas las dudas sobre la objetividad de los escritos de *Sima Qian*, como explica Michael Nylan[12] en su ensayo; es ardua la tarea de estipular una biografía canónica de un personaje, que, además, a través de los siglos ha tratado de ser borrado de la historia por su animadversión al Confucianismo. No obstante, en esta introducción se tratará de resumir una posible biografía del Maestro Han Fei[13].

10 Ciruela Alférez, y otros, 2009, págs. 160-162.

11 Lu, 1998, págs. 63-64.

12 Nylan, 1998-1999.

13 Han, 2010, págs. XII-XIV.

Han Fei, como indica su apellido, es oriundo del Reino de Han, de hecho, se considera que es descendiente de los duques de dicho reino. Se trataba de un reino pequeño, en frontera con los gigantes *Chu* 楚 y *Qin* 秦, y fue uno de los primeros en ser anexionados completamente por éste último. El Maestro legista era tartamudo, por lo que dedicó su vida a sus escritos, al no poder participar de las actividades de persuasión mediante el discurso, hecho que pudo influir a que en su obra se critique constantemente a los letrados aduladores, especializados en tergiversar con su retórica. Fue alumno de *Xunzu* 荀子, un maestro confuciano más centrado en la pragmática que en la doctrina confuciana más ortodoxa, razón por la que Han Fei y su condiscípulo, *Li Si* 李斯, pudieron desarrollar una escuela de pensamiento centrada en las leyes deshumanizadas y alejadas de cualquier moral. Han Fei no pudo ocupar ningún cargo en su estado natal, pero fue fiel al gobernante de Han hasta el final. Fue enviado como emisario a *Qin* ya que el futuro primer Emperador de China, *Qin Shi Huangdi* 秦始皇帝, simpatizaba con los principios de Han Fei, y haría uso de ellos para hacerse con el control de todos los demás reinos, unificando el territorio chino por primera vez desde la caída de los *Zhou*.

Irónicamente, fue precisamente debido a sus propias doctrinas llevadas a la práctica, que Han Fei fue acusado de traición al Emperador por *Li Si* durante la guerra contra Han, por ser originario de allí. Finalmente, Han Fei se suicidó en calabozo, fruto de las leyes que siempre defendió aplicar, sin poder ver cómo el primer y único estado legista llegaba a unificar China bajo el férreo puño de la ley[14].

2.3. La doctrina de la ley

La escuela de las leyes, o Legismo, fue fundada por *Shang Yang* 商鞅 a mediados de los Reinos Combatientes. *Shang Yang*, originario de *Wei* 衛, se convirtió en un importante letrado del Reino de *Qin*, donde consiguió el favor del Duque *Xiao* 秦孝公 e implementó la semilla de la futura doctrina legista en el Estado de *Qin*, haciendo que un estado periférico se convirtiera en una gran potencia militar y política. La teoría de *Shang Yang* era bastante simple desde el punto de vista formal, se centraba en el control del estado, creando un estado centrado en la guerra. Consideraba que un estado no tendría problemas si la población se dedicaba a las actividades agrícolas en exclusiva, generando recursos que, para evitar la ociosidad de la población, deberían ser empleados en guerras continuas en un ciclo de producción y destrucción continuo que mantendría a la población ocupada y el estado en perfecto orden[15].

Además de *Shang Yang*, el Legismo se alimenta también del pensamiento de *Shen Dao* 慎到, filósofo coetáneo a *Shang Yang* y precursor tanto del Legismo como del Taoísmo. Esto se debe a que genera un discurso inverso al confuciano, considerando la necesidad de un ente amoral que escape a los deseos de los hombres, idea que será plasmada en la ley legista y en la imagen de naturaleza taoísta. No obstante, la teoría de *Shang Yang* por ser utópica, y la de *Shen Dao* por ser demasiado genérica, no constituyen más que las raíces del movimiento legista, que culminará con los dos discípulos de *Xunzi*: *Li Si* y *Han Fei*. Con *Xunzi*, las doctrinas puramente legistas de *Shang Yang*, aderezadas con el Taoísmo de *Shen Dao*, fueron completadas con un velo confuciano. Si bien no compartía muchos de los principios, *Xunzi* era confuciano, y sus enseñanzas influyeron el desarrollo de sus dos discípulos. *Li Si* se centró en la necesidad de una burocracia centralizada y fuerte, cosa que implementó con

14 Cheng, 2002, págs. 211-212.

15 Levi, 1991, págs. 90-95.

las unificaciones de moneda, sellos, pesos y medidas que realizó durante su servicio al soberano de *Qin*. Mientras *Han Fei* se concentró en generar una guía compleja y completa para que el monarca pudiese aplicar la ley sin que la burocracia o las conjuras lo apartasen del poder.

De esta forma, el Legismo fue tomando forma, hasta que se convirtió en la filosofía oficial del estado de *Qin*, llevando incluso a la gran quema de clásicos confucianos con el primer Emperador. Por eso mismo, con la caída de la Dinastía *Qin* y su sustitución por los *Han*, se restituyó el Confucianismo como filosofía de estado, relegando el Legismo al ostracismo y vetándolo como ideología de estado, al menos de forma nominal. Ya que muchos de sus preceptos siguieron aplicándose desde un punto de vista más confuciano. Así, pareciera que el Legismo perdiese cualquier oportunidad de recuperar su hegemonía ideológica, pero supo convivir simbióticamente en aquellos nichos que el Confucianismo no podía satisfacer. Este proceso de hibridación llegaría a su cénit en la última gran obra que habla del Legismo: el *Huainanzi* 淮南子. El *Huainanzi* es una obra de principios de la Dinastía *Han* que compila toda la mitología, leyendas, creencias y filosofías hasta la fecha en un sólo texto. En él se puede ver una interpretación del Legismo desde un prisma más cercano al Taoísmo y el Confucianismo; y, por primera vez, una interrelación directa con el Mohismo[16].

Para concluir este breve repaso de la doctrina legista, cabe destacar que *Mao Zedong* 毛澤東 afirmó sentir admiración por *Qing Shi Huangdi*, y sus métodos de propaganda, control mediante el sistema de comunas y las unidades de trabajo, la aplicación férrea de la ley en contra de los opositores, la figura de un líder fuerte y omnipotente, su asimilación con la divinidad, etc. son reminiscencias de una tradición legista latente a lo largo de los siglos en la cultura china.

3. Los Ocho Principios

3.1. Los sentimientos humanos (因情)

Generalmente, si se desea gobernar Todo Bajo el Cielo, necesariamente se ha de actuar acorde a los sentimientos humanos. Los sentimientos humanos presentan afinidades y aversiones, y es por eso que se pueden aplicar los premios y los castigos. Si se da el caso de que se pueden aplicar tanto premios como castigos, entonces las órdenes y prohibiciones se llevarán a cabo y se cumplirá el Tao del buen gobierno. Asimismo, ya que el soberano es quien se encarga de concederlos desde el poder que ostenta, lo que se ordena ocurre y lo que se prohíbe se detiene. Aquello que concede el soberano se trata de la gracia de la vida o la sentencia de muerte; y es gracias a su posición de poder que es capaz de ganar el apoyo de las masas.

Entonces, si lo que se niega y lo que se aprueba no sigue una constante, entonces los privilegios del monarca serán mancillados, al igual que si los premios y castigos son concedidos por igual por el soberano y sus inferiores, la autoridad se verá dividida. Por esta razón, el buen monarca no escucha con actitud amorosa, ni tampoco maniobra con deleite. Ya que si escucha los discursos pero no los compara, sus privilegios serán divididos entre los conjuradores; y si no hace uso de su sabiduría, ¡ay! será sometido por los ministros. Por lo tanto, las formas de imponer los reglamentos del monarca sabio han de ser como el Cielo, su forma de hacer uso de los hombres, como la de los espíritus. Pues el Cielo no puede ser contradicho y los espíritus no pueden ser hostigados.

16 Lewis, 2007, págs. 211-214.

Si el poder mantiene su función y la enseñanza es severa, aunque el monarca vaya en su contra, nadie osará desobedecer, ya que, una vez que culpas y honores son unificados bajo un mismo sistema, entonces nadie osará contradecirlo. Por lo tanto, premiar al virtuoso y castigar al violento, supone elevar a los más dignos; mientras que premiar al violento y castigar al virtuoso, supone elevar a los más pérfidos. A esto se lo conoce como "premiar al afín y castigar al que se opone".

Por otra parte, los premios no han de ser sino copiosos, pues esto hará que la gente los considere lucrativos; los honores no han de ser sino atractivos, pues esto hará que la gente se enaltezca con ellos; los castigos no han de ser sino severos, pues esto hará que la gente los tema y las culpas no han de ser sino insufribles pues esto hará que la gente se avergüence de ellos. Entonces, se ha de imponer un solo sistema de leyes. Así, cuando las prohibiciones y penas afectan incluso a la propia familia del monarca, ningún malvado perpetrará un crimen; y si además los premios y castigos son conocidos por todos, se cumplirá con el Tao.

Comentario

«Los Sentimientos Humanos», al ser el primero de los ocho principios, condensa en sus líneas gran parte de la terminología compleja en la que se profundizará a lo largo de los demás principios. Primeramente, el título de este principio ya supone un problema para el análisis del mismo. La traducción propuesta, al igual que la de W.K.Liao[17], se deduce más bien del contenido del principio más que por el título en sí. De hecho, la razón de que estas palabras sean el título y no otra, viene de la labor de los comentaristas, pues en origen 因情 se encontraba al final del principio, no titulándolo. Los caracteres 因情 [yīn qíng], significan literalmente «Seguir/ Estar de acuerdo con» y «sentimientos», respectivamente. Por lo que una traducción literal podría ser «Seguir los sentimientos», pero eso estaría lejos de lo que intenta expresarse en éste apartado. Han Fei defiende el uso de dichos sentimientos, concretamente de los sentimientos humanos de afinidad y aversión; por eso mismo, aunque el título pueda darnos a entender lo contrario, se trata de una guía para utilizar dichos sentimientos, no una defensa de los mismos. Este aspecto queda patente cuando se observa el subtítulo original, no incluido en la propuesta de traducción: 收智 [shōu zhì], que significa «Acumular sabiduría». Éste subtítulo que fue desestimado en muchas traducciones ante la decisión de anteponer 因情, si bien no es viable como titular que resuma lo expuesto en este principio, sí que complementa a la perfección al título propuesto por los comentaristas, a modo de aclaración de la verdadera intencionalidad de éste principio y los siete que lo suceden, «acumular sabiduría» es pues lo que el monarca ha de hacer, y es la razón de ser del texto. Teniendo esto en mente, pasemos al siguiente punto.

Gobernar, en chino 治 [zhì], no tiene las mismas connotaciones que en castellano. En China, el carácter 治 representa la idea del orden, de gestionar las aguas « 氵» para evitar que fluyan por donde no se desea, de ordenar el territorio, y, por derivación, de gobernarlo. También tiene el significado de curar un organismo enfermo, de purgar sus males, y devolver a la normalidad (el orden) a dicho ser. Por ello, siempre que se mencione el gobierno en cualquier texto de Han Fei se habrá de tener en cuenta la dualidad Gobierno- Orden, en contraposición con 亂 [luàn] «desorden/caos». El siguiente punto, muy asociado con 治, es «Todo Bajo El Cielo» 天下 [Tiānxià], término complejo y cargado de significados que designa un ideal de ordenación y jerarquía del mundo que alimenta toda la idiosincrasia del Reino Medio. Tianxia, de difícil traducción, se estandarizó por «Todo Bajo

17 Han, 1959.

El Cielo» en una traducción bastante literal, pero que deja a un lado la ideología subyacente a la terminología. Según ella, Tianxia sería, dentro de este marco, los territorios considerados centrales, culturizados y dentro del sistema sinocéntrico, un ideal de territorio nacional como pudo ser la idea de Imperio Romano durante la Europa medieval.

La «Necesidad» 必 [bì] aparece por vez primera al comienzo de este fragmento, pero colma las páginas de todas las obras de Han Fei. Como su propia traducción indica, implica obligación, deber, necesidad. Su importancia radica en la cantidad de veces en las que aparece, remarcando la idea de que los consejos propuestos con estos principios son universales, como si se tratase de una ley universal que fuerce a que cada vez que ocurra X suceda consecuentemente Y, reforzando la autoridad de los argumentos dados y basándolos a su vez en una especie de Ley Natural que los justifique. Los premios y los castigos aparecen en la ideología legista como la forma de proceder y de asegurar un buen gobierno. No obstante, ambos conceptos provienen de la influencia de dos escuelas que usualmente se consideran dispares al Legismo: el Taoísmo y el Mohísmo. El Mohísmo, ideología mayoritariamente utilitarista, defendía la idea de un Mandato del Cielo 天命 que juzgaba y concedía premios y castigos de forma objetiva y equitativa, de ahí puede derivar el concepto general de 賞罰 [shǎngfá]. No obstante, el porqué de la utilidad de los mismos, proviene de un pretexto más taoísta, pues la idea de las afinidades y aversiones tiene su origen en los conceptos taoístas de 陰陽 [yīnyáng], según los cuales, se tiende hacia la fuerza que le es afín, con Han Fei, se tendería hacia las afinidades 好 [hǎo], mientras que se tendería a evitar las aversiones 惡 [è]. Por último, y como aclaración, éste concepto sería opuesto al Confucianismo, ya que habla de las afinidades y aversiones personales, no de lo correcto o incorrecto.

El siguiente punto a tratar es el concepto de Tao 道 [dào], complejo en sí mismo y de tan difícil traducción que la mayoría de lenguas opta por mantener el concepto sin traducir. Otra rama suele optar por traducir el concepto por «Vía/Camino», que, aunque es uno de los significados de Dao, no abarca la complejidad de su totalidad. Tao, como el principio absoluto, la «Vía» en mayúsculas, el Tao que una vez definido no puede ser el Tao verdadero (道可道非常道), ha de mantenerse preferiblemente intraducible, para así mantener la idea de su complejidad y su carácter absoluto e indefinible. Mientras que los *daos*, o vías menores han de traducirse por «camino/doctrina», para así diferenciarlos del Tao absoluto anteriormente mencionado[18].

Pasando al término 眾 [zhòng], «multitud/numeroso» se emplea en Han Fei como sinónimo de «las masas», entendido como toda la población o la mayoría de ella. Si bien no es exactamente comparable, la idea de unas masas que actúen conjuntamente y con unos intereses conjuntos hace pensar en el concepto mohísta de 兼愛 [jiān ài], traducido tradicionalmente por «Amor Universal» entendido como búsqueda del bien común. Es precisamente esa idea del Amor Universal mohísta, que se basa en que todos busquen el bien común a partir de lo que es beneficioso 利 [lì] para cada individuo, lo que parece subyacer tras la idea de 眾, un grupo de personas que actúan por un objetivo común que satisfaga todos los beneficios individuales. Por eso, Han Fei defenderá que para controlar a las masas, hay que conseguir que ese bien común sea común entre súbditos y monarca, para que no se produzcan levantamientos. El Buen Monarca, o Monarca Sabio 明主 [míng zhǔ], literalmente «brillante» y «señor», etimológicamente es aquel Señor que es tan brillante que ilumina a los demás con su ejemplo, de ahí que se suela traducir como el buen monarca o el monarca sabio, entendido como el ideal que inspira a sus súbditos con su ejemplaridad. Esa es la idea que toma

18 Asimismo, para comprender mejor la complejidad del concepto 道, es recomendable consultar el texto de Anne Cheng (2002, págs. 33-34).

Han Fei de la doctrina confuciana. Confucio entendía que el 君子 [jūnzǐ], o «caballero» era superior al 小人 [xiǎo rén] u «hombre inferior», en éste punto se puede observar una clara similitud con la contraposición legista entre *Mingzhu* (equiparable a 上主 [shàng zhǔ]) y 下主 [xià zhǔ] «monarca inferior». Se ve cómo Han Fei trata de alejarse del confucianismo sustituyendo 小 «pequeño» por 下 «debajo», pero la similitud es clara. Si bien Confucio empleaba esta distinción para defender la sociedad estratificada en términos morales, como justificación de la posición del monarca; Han Fei, parte de esa base, pues la posición del monarca no está supeditada a su moralidad, sino que se considera incuestionable; por otra parte, sí que se hace una distinción de cómo es la preparación y adecuación del monarca a su posición legítima, gradándolo en base a sus capacidades prácticas e intelectuales, no morales.

En este apartado, poco queda más que aclarar, sólo se tratará de esclarecer el significado de tres caracteres un poco ambiguos antes de pasar al segundo principio. El primero de éstos es 參 [cān] que normalmente significa «participar», «desigual» e incluso «ginseng», pero para Han Fei, como se verá en siguientes apartados, hace alusión a Las Tres Unidades, y es por esa razón por la que se ha optado por traducirlo por «comparar (las tres unidades)». Éste tema es tratado entre el tercer y quinto principio, por lo que será explicado en ese momento con mayor extensión. 姦 [jiān] «malvado», «traidor», es en Han Fei un apócope de 姦黨 [jiāndǎng] «conjura» o 姦臣 [jiānchén] «ministro traidor»; es por eso por lo que se sugiere traducir siempre 姦 por «conjura/conjurador» ya que no se trata de un término moral, sino práctico, no habla de alguien malvado, sino de alguien que traiciona a su rey y conjura contra él. Por último, el término «Cielo», al estar imbuido de multiplicidad de connotaciones en el contexto occidental-cristiano, merece una aclaración, pues éste término presenta similitudes y diferencias con el Cielo bíblico. 天 [tiān] hace referencia tanto al cielo físico como a una especie de deidad de la cual se dice desciende directamente el monarca (o «Hijo del Cielo» 天子 [tiānzǐ]), y que impone un «Mandato del Cielo» 天命 [tiānmìng] sobre los hombres, una suerte de Tao a seguir por cada uno de ellos. No obstante, este cielo es un ente impersonal, más bien una representación de la naturaleza que un dios, pero aun así de carácter claramente sagrado, el Cielo lo abarca todo, el Cielo todo lo sabe[19].

3.2. El Tao del monarca (主道)

Al igual que con la fuerza es imposible enfrentarse a una multitud y con la sabiduría no se pueden comprender todas las cosas, usar la sabiduría y la fuerza de un solo hombre no es comparable con usar las de todo el Estado. Por lo que aquel que usando sólo su fuerza y sabiduría se enfrente a todos, será derrotado en todas las ocasiones, pues si por suerte termina acertando, acabará exhausto, y si yerra en su intento, será responsable de su propio error. Así, el monarca inferior emplea sus propias habilidades, el monarca promedio emplea el poder de los demás, y el monarca superior emplea la sabiduría de los demás. Por esa razón, en caso de emergencia se reúne a los sabios, para primero escucharlos uno por uno y después reunirlos. Si no se los escucha de uno en uno, los que hablen después no harán más que decir lo contrario del que habló antes, y si esto sucede, entonces será imposible diferenciar a los estúpidos de los verdaderamente sabios. Asimismo, si no se los reuniese, se dudaría y se acabaría por no tomar una decisión, y si esto sucede, los problemas permanecerán sin solución.

19 Para ulteriores referencias sobre el término 天, consúltese: Granet, 1968, págs. 284-297; Cheng, 2002, págs. 49-51; Eberhard, 1986, págs. 141-142.

Entonces, si el monarca escoge por sí mismo una de las opciones, no deberá temer caer en ninguna conjura, ya que dejará que cada cual comente su opinión, la cual quedará establecida y será ponderada en función del resultado. Para esto, en los días en los que se expongan dichas opiniones será necesario tomar registro de todo cuanto se diga. De esta forma, aquel que organice a los sabios, tomará registro de todo cuanto suceda y lo examinará posteriormente, y el que organice a los habilidosos observará el desarrollo de los sucesos y estimará el éxito o el fracaso de los mismos. Ya que cada éxito y cada fracaso dejan una evidencia, los premios y los castigos deben seguir dicha evidencia respectivamente. Si un asunto tuvo éxito, el señor es aquel que recoge los frutos del triunfo; mientras que si el resultado contradice lo estipulado, será el sirviente el que recibirá su castigo.

Aquel que gobierna a los hombres no se entretiene en la búsqueda de datos y mucho menos en el trabajo duro; tampoco se centra en gestionar los asuntos inminentes y mucho menos aquellos que son lejanos. Por esto, es por lo que ha de utilizar a los hombres y no obtener datos de la misma fuente, ya que si se unifican las opiniones los ministros serán castigados. El monarca ha de hacer que la gente utilice sus propias habilidades, lo cual lo hace convertirse en un ser divino; si el monarca es una divinidad, entonces serán los inferiores quienes se agoten. Cuando los inferiores se agotan, los grandes ministros no podrán hostigar al monarca, y el Tao del Gobernante se verá cumplido.

Comentario

El título de ésta sección también presenta un subtítulo, al igual que la anterior, pero en muchas ediciones suele ignorarse u obviarse. El subtítulo es «Organizar a los sabios» 結智 [jié zhì]. Con él se nos muestra el significado oculto del principio, el Tao del Monarca es básicamente organizar la sabiduría de sus súbditos. En este título se emplea una vez más el término 道, en éste caso no se emplea para referirse al Tao con mayúsculas, y mucho menos está dentro de un concepto taoísta, en el que las connotaciones serían exponencialmente más amplias. Se encuentra en un contexto puramente legista, y, sin ninguna pista más sobre la relación con el texto, se podría pensar que se trata del uso cotidiano del término, es decir, «camino» o incluso «método». No obstante, Han Fei trata en su pensamiento la naturalidad de las leyes, así como del monarca y su posición; para ello son constantes las referencias al concepto de Tao (con mayúsculas) para hacer más evidente la correlación entre Ley y Naturaleza. Es por esta razón que, aunque su significado es el de «método», no se trata de un método cualquiera, sino que se emplea un sutil juego de palabras para dar a entender que no es un método, sino El Método, que, del mismo modo que un camino cualquiera no es equiparable al Tao (al que todo tiende), cualquier monarca deberá tender de igual manera hacia su Tao, su Método infalible y natural para gobernar, diferenciado de los otros métodos, falsos y engañosos.

盡物 [jǐn wù], literalmente «agotar» y «cosa», presenta un concepto complejo en la cultura china, que es la totalidad. Normalmente se suelen emplear expresiones como ésta, en la que se deduce que si se agotan las cosas, es porque se emplean todas. No obstante, aunque no aparece en éste caso en concreto, hay otro tipo de expresiones numerológicas que hacen referencia a la totalidad; se trata de los numerales de cien 百, mil 千 y diez mil 萬, éste último haciendo referencia a su vez a la idea del todo, lo cual, a su vez proviene de una clara influencia taoísta, ya que según el Dao De Jing 天 la totalidad de los seres se estipula como 10.000[20].

20 Eberhard, 1986, págs. 286-287; Chevalier, 1986, págs. 285, 418-419, 712-713.

El siguiente punto de interés es la clasificación de gobernante superior, promedio e inferior, para ello se emplean términos encontrados en casi cualquier clasificación dentro de los textos chinos, que son 上中下 [shàng zhōng xià]. Estos términos no indican sólo una posición relativa al resto, sino una superioridad o inferioridad en términos de moral y utilidad. De ellos se puede obtener la idea muy extendida en la época de que, ya que la legitimidad del monarca era incuestionable, sólo podía juzgarse su desempeño en términos morales y prácticos, haciendo una comparación con los ideales deseados en cada situación. Asimismo, se perciben en este tipo de clasificaciones reminiscencias a la clasificación confuciana, ya mencionada anteriormente, entre el caballero y el hombre inferior.

3.3. Alzamiento del desorden (起亂)

Quien sepa de las diferencias de interés entre súbdito y maestro será reconocido como rey; el que los considere iguales será cohibido; quien gestione los asuntos en común con los ministros será asesinado. Es por esto que el buen monarca ha de examinar los intereses y diferenciar los comunes de los privados; examinará los lugares donde reside el beneficio o el perjuicio para los asuntos tratados, y así, los conjurantes no encontrarán de dónde sacar provecho.

Las fuentes del desorden pueden ser seis: La madre del monarca, sus concubinas, los hijos bastardos, los hermanos, los grandes ministros y aquellos conocidos por su virtud. Pero, si se proclaman magistrados y a los ministros se les asignan responsabilidades, la madre del monarca no actuará de ningún modo; si se hace diferencia claramente entre lo estipulado en los ritos y las concesiones otorgadas, las concubinas no podrán tener ninguna duda de quién ha de ser el heredero; si se divide el poder en partes iguales para que no surjan las rivalidades, todos los hijos del monarca se comportarán apropiadamente y sin disputas; si la autoridad y los rangos de cada cual no son transgredidos, los hermanos no osarán inmiscuirse; si no se permite que los inferiores se reúnan bajo un mismo clan, los grandes ministros no podrán aunar a las gentes contra el monarca; si las prohibiciones y las recompensas se administran correctamente en todos los casos, los conocidos por su virtud no podrán sembrar el desorden.

En cuanto a los ministros, éstos presentan dos maneras de crear el desorden: las externas y las internas. Las externas se basan en el terror, y las internas en el amor. Lo que buscan en los que los temen les es concedido, lo que ordenan a los que los aman es obedecido. Estas son los dos métodos que permiten a los ministros sembrar el desorden. Si todos los ministros enviados a países extranjeros son examinados y castigados por el uso de sus influencias y la aceptación de sobornos, entonces se eliminarán los métodos externos. Si los títulos y recompensas se adecúan al logro del que dan crédito, y aquellos que solicitan el apoyo de sus allegados fueran castigados por los crímenes de aquellos a los que recomiendan, entonces se pondría fin a los métodos internos. Así pues, si los métodos externos son eliminados y los internos no tienen cabida, los malhechores serían sofocados.

Asimismo, los funcionarios que continúan trabajando de acuerdo con el orden establecido, y consiguen acceder a puestos de gran importancia, son sabios. Estos sabios que alcanzan grandes puestos y son nombrados grandes ministros, deberían ser controlados mediante tres procedimientos: la toma de rehenes, la toma de precauciones y la búsqueda de certezas. Los familiares, esposas e hijos de los ministros son los rehenes; la gestión certera de los rangos y los premios son las precauciones; mientras que el uso de las Tres Unidades y Las Cinco Bases para detectar los actos ilegales, es buscar las certezas. Los virtuosos se detienen ante la toma de rehenes, los corruptos y avariciosos cambian sus formas gracias a las precauciones tomadas y los traidores y conjuradores se verán limitados por

el uso de las certezas. Si el monarca no se decide a tomar estas medidas, entonces los súbditos se revelarán contra la autoridad; y si a los súbditos rebeldes no se los diezma, entonces los diezmados serán los señores.

Es por eso que si los nombres y los hechos son acordes entre sí, se podrá seguir la pista a estos rebeldes. Si su vida es perjudicial para el Estado, mas su muerte daña el buen nombre del monarca, se deberán envenenar sus alimentos y brebajes. En caso de que no pueda actuarse de ese modo, aún podrá encargarse de ellos enviándolos con sus enemigos, para que ellos sean quienes les den muerte. Esta es la forma en la que se ha de lidiar con los conspiradores invisibles. Si los culpables se ocultan, eso implica un engaño, pero la existencia de dicho engaño es debida a la misma ley, ya que si los méritos visibles fueran premiados y los crímenes detectados fuesen castigados, entonces los engaños serían puestos a su fin. Ya que aquellos que no expresan sus opiniones y cuyas persuasiones son irracionales y no hacen uso de las leyes, no deberían ser empleados en el gobierno. Asimismo, enviar a padres, hermanos, virtuosos o ministros al exilio sería atraer a la mala fortuna. El peligro de esto radica en los grandes beneficios que éstos comportarían a los vecinos rivales. Los hombres cercanos al monarca que acaban cayendo en desgracia son propensos a rebelarse. El peligro de éstos radica en las desgracias que crean por la indignación y desconfianza del monarca que cayó sobre ellos. Ocultar la rabia y mantener a los criminales sin desterrarlos supone aumentar el desorden. El peligro de esto radica en que se produzcan alzamientos de hombres que buscan fortuna y absurdos ascensos, aprovechando la situación. Distribuir el poder entre todos los grandes ministros y no favorecer a unos frente a otros supone alimentar las calamidades. El peligro de esto radica en que éstos harán que se levanten los clanes, amenacen al monarca y lleguen incluso al regicidio. Ser despreocupado y no mantenerse cual deidad ante los súbditos supone perder el prestigio. El peligro de esto radica en la posibilidad de levantamientos que acaben envenenando y traicionando al monarca.

Si estos cinco peligros que acabo de mencionar son desconocidos por el monarca, entonces se producirán intentos de coaccionarlo y asesinarlo. Por eso, las concesiones y las denegaciones han de ser gestionados desde dentro de la corte, y así mantener el orden. Si por el contrario, nacen fuera de la corte, con ello nacerá el desorden. Por lo tanto, el buen gobernante discutirá los éxitos en el interior de la corte y mostrará los beneficios en el exterior de ésta. Entonces, su país se encontrará en orden mientras sus enemigos se sumen en el caos. En resumen, el Tao del desorden surge de: Los ministros repudiados que hacen que se produzcan disturbios fuera de la corte mediante artimañas; y los ministros amados por el monarca, que se alzan desde dentro de la corte gracias a sus ponzoñas.

Comentario

En este principio se trata el origen de los desórdenes, la forma en la que pueden alzarse, y por tanto, cómo prevenirlos. El término desorden, como ya se explicó anteriormente, es opuesto a la idea de gobernar/ordenar.

Ahora pasamos a tratar uno de los problemas de las traducciones desde el chino clásico, que impiden en ocasiones la correcta comprensión del texto. Éste aspecto problemático es que cualquier palabra, en función de la posición que presente en la oración, desempeñará indistintamente las funciones de Verbo o Sustantivo, las dos grandes categorías en las que pueden clasificarse los caracteres en el chino clásico. El mayor problema no radica en la posición, ya que ésta viene indicada por el orden y algunos marcadores gramaticales, sino en que en algunos casos, la omisión de parte

de los caracteres (considerados implícitos), supone una adición en dificultad. Siguiendo con esos problemas, otra gran dificultad subyace en que cualquier carácter que esté actuando como verbo, puede estar en forma estándar o en forma putativa, es decir, que un carácter con función de verbo como 智 [zhì] que significa en la mayoría de los casos «ser sabio», dependiendo del contexto adquiere un significado putativo, es decir, que no indica una cualidad, sino que nos muestra una consideración, en otras palabras, que «ser sabio» pasaría a ser «ser considerado sabio». Teniendo estas dos grandes problemáticas, en el principio que nos ocupa, «Quien sepa de las diferencias de interés entre súbdito y maestro será reconocido como rey» 知臣主之異利者王, el carácter 王 [wáng] significa «rey», pero, debido a su posición dentro de la frase, desempeña una función verbal «ser rey/reinar»; no obstante, además de eso, debido al contexto en el que fue escrito, en el que la monarquía era hereditaria, no meritoria, y donde la posición del monarca era incuestionable, se deduce que sólo por saber diferenciar entre el interés de súbdito y maestro no ibas a pasar a ser rey. Por lo tanto, es en este punto donde entra en juego el aspecto putativo del verbo, haciendo que «ser rey» sea «ser considerado/reconocido/aceptado como rey». Si bien una traducción sin tener en cuenta el aspecto putativo de 王 sería correcta gramaticalmente hablando, en el contexto sociopolítico al que se refiere el texto original no sería verosímil.

El siguiente punto relevante es el término «Tres Unidades y Cinco Bases». En el texto original de éste apartado simplemente aparecen los caracteres 參 [cān] y 伍 [wǔ], que serán explicados por el propio Han Fei en posteriores apartados. El primero, aunque normalmente signifique «consultar» o «formar parte de», en chino clásico también se empleaba como equivalente del actual 参, forma bancaria del numeral 3 empleada con el fin de evitar alteraciones o falsificaciones; con eso se forma un juego de palabras entre el numeral tres, de las tres unidades, y su significado implícito, «consultar». En cuanto al segundo, además del significado de numeral bancario para cinco unidades, también presenta el significado de «agrupaciones de cinco hombres en el ejército clásico», haciendo otro juego de palabras similar al anterior.

Otra gran dificultad en la traducción de textos en chino clásico parte de los errores durante las múltiples transcripciones de los textos originales, ya se trate del cambio de un carácter por otro homófono, como la alteración del orden de los caracteres dentro de una frase. Es por esto, que se hacen necesarios los comentarios de especialistas que hayan contrastado diversas versiones del mismo texto y que lo hayan estudiado en profundidad; al igual que en la China clásica, sin los comentarios al margen de los clásicos, su comprensión sería más ardua de lo que ya resulta.

A pesar de que no haya espacio para hacer referencia a todos los problemas de este tipo dentro del trabajo, sí que se proporcionará un ejemplo ilustrativo que afecta a este mismo principio. En un punto, en el texto que nos ha llegado dice 忍不制則下上 cuya traducción podría ser «Si se tolera que no se realice, entonces los inferiores ascenderán», pero según la mayoría de comentarios, la frase correctamente dispuesta debería ser 上不制則下忍 «Si los superiores no toman (estas medidas) entonces los inferiores osarán (revelarse)». Si bien la diferencia no parece notoria, las implicaciones que se pueden extraer de ambas frases son radicalmente opuestas, suponiendo un reto a la hora de relacionar ésta frase con el conjunto del texto al que pertenece.

Ahora pasamos a tratar un concepto que muestra la influencia confuciana dentro de la ideología de Han Fei, se trata de 名實 [míng shí] «Nombre y Realidad». Éste término habla de la correspondencia entre denominación y lo denominado, concepto ya tratado por Confucio 正名 [zhèng míng], traducido normalmente por «Corrección de los Nombres» que defiende básicamente la adecuación de las denominaciones y de los ritos con la realidad a la que hacen referencia. Un término similar es

manejado dentro del mohismo, 類名 [lèi míng] «Clasificar los Nombres», que defiende que nombrar necesariamente implica clasificar las realidades dentro de los nombres otorgados, también hablan del 私名 [sī míng] «Nombres Privados», que habla de las nomenclaturas que se adscriben a un objeto nombrado y un nombrador concretos, no aplicable a todos. Por último, en oposición se encuentra el taoísmo, con 無名 [wú míng] «Innombrabilidad», que está muy arraigada a dicha filosofía y atiende a la intención de despertar al oyente/lector mediante el empleo de expresiones paradójicas y contradictorias[21].

3.4. Las Tres Unidades y las Cinco Bases (参伍之道)

El Sistema de las Tres Unidades y de las Cinco Bases consiste en consultar la mayoría de opiniones, agrupándolas en tres categorías; y crear grupos de cinco familias que compartan las culpas por la conducta de cada miembro. Consultar las opiniones divididas en tres categorías necesariamente permitirá discernir a la mayoría de la minoría; asimismo, agrupar a los ciudadanos en grupos de cinco familias hará que cada miembro se responsabilice. En caso de que no se diferenciasen las opiniones, entonces la autoridad del monarca no sería tenida en cuenta. A su vez, si no se responsabiliza a los miembros de cada grupo de cinco familias, éstos se unirían para realizar sus planes. Al diferenciar las opiniones es necesario que se realice cuando aún sean pocas como para que el monarca las conozca todas, y al agrupar a las familias, es necesario que no se abarque a demasiadas personas.

La posición que ostenta el monarca y que le permite escuchar los discursos y observar los actos, es manifestada cuando se castiga a aquellos que son perjudiciales, mientras se premia a aquellos que no se involucren en tales maldades. Por eso se ha de sentenciar a aquellos que no muestren sus respetos al monarca y asegurarse de que se castigue equitativamente a todos los involucrados en el delito. Pasando ahora a las opiniones que se ofrezcan en las reuniones, se ha de tener en cuenta el contexto en todos los casos, así como los antecedentes, luego se ha de juzgarlos con los principios del Cielo, cotejarlos con los hechos y finalmente compararlos con el ideal de benevolencia. Si estos cuatro exámenes coinciden entre sí, entonces podrán juzgarse los progresos de cada ministro. Se han de comparar los discursos para probar su sinceridad; se han de cambiar las perspectivas para poder observar correctamente las elecciones que se tomen; del mismo modo se ha de mantener firme en su opinión para así mantenerse imponente ante el resto. Se ha de unificar el sistema para que los cortesanos queden sobre aviso; se ha de dar importancia a cada palabra para preocupar a los que estén alejados del monarca; además se han de citar los hechos pasados para comprender los discursos de cada uno. Se han de establecer espías cerca del monarca para vigilar el interior de la corte y se han de enviar espías también lejos del monarca para comprender los asuntos externos a la misma. Se han de utilizar los datos que estén claros para indagar sobre los asuntos que sean obscuros; se ha de engañar a los ministros para extirpar sus intenciones perniciosas para con el monarca; se ha de dar la vuelta a los discursos para comprobar lo que no se tiene seguro; se han de buscar los discursos contradictorios para así encontrar a los culpables ocultos. Se ha de establecer el espionaje para reformar a los fraudulentos; se han de conceder premios y castigos para observar las reacciones de los conjurantes. Se ha de hablar con claridad y persuadir a la gente para evitar las faltas; se han de seguir humildemente los discursos de los demás para discernir a los rectos de los aduladores. Se ha de escuchar lo que se proclame para descubrir lo que aún no se ha visto; se han de crear luchas entre los miembros de las conjuras para así disolverlos; se han de explorar las profundidades de cada uno para advertir a las mentes de todos; se han de divulgar falsedades para así hacer que los inferiores reconsideren.

21 Lu, 1998, págs. 160-162, 211-212, 233-234.

Si se siguen los métodos anteriormente presentados, entonces los discursos se adecuarán a las Tres Unidades; si se llevó a cabo con corrección entonces los asuntos brillarán por su solidez. Una vez se conoce la infracción, ha de ser castigada para reparar la autoridad. Secretamente se han de enviar espías a las provincias fronterizas, cambiando gradualmente al enviado para romper así sus posibles relaciones con el extranjero. Los inferiores han de ser vigilados por su inmediatamente superior, así, los ministros vigilarán a los vasallos y los vasallos a sus subordinados; los generales vigilarán a sus tropas, los enviados a sus delegados, los condes a sus siervos, los cortesanos a sus asistentes y las reinas y concubinas a sus sirvientas. El nombre de estas medidas es conocido como "el Tao Sistemático", ya que si no se cumple dicho sistema, las palabras se divulgarían y se filtrarían los asuntos de Estado, entonces, ninguna medida podría llevarse a cabo.

Comentario

El título original de éste principio no es 參伍之道 [cān wǔ zhī dào], sino 立道 [lìdào] «Implementar el Tao», pero debido a que los primeros cuatro caracteres del texto son precisamente 參伍之道, muchas versiones los han adoptado como título al fragmento. Un dato a tener en cuenta para éste apartado es que, debido a un error de transcripción o alguna otra causa desconocida, en las ocasiones en las que aparece el carácter 怒 [nù] «enfado/enfadarse», todos los comentaristas parecen indicar que se refiere al carácter 責 [zé] «responsabilidad/responsabilizarse», que, en mi opinión también se adecúa más al sentido del texto. Éste error se produce en tres ocasiones en las dos primeras líneas del texto original, lo cual hace pensar si se trata de un juego de palabras o alguna decisión consciente del autor más que de algún tipo de desliz. No obstante, con los datos disponibles, resulta imposible de averiguar.

Siguiendo con el texto, en la frase «Juzgarlos con los principios del Cielo» en éste caso es sólo representado con los caracteres 謀之以天 [móu zhī yǐ tiān] «juzgarlos con el Cielo», pero se considera que, dentro de la idiosincrasia china, el Cielo no puede ser utilizado por nadie, sino que más que a utilizar el Cielo, hace referencia a los criterios que emplea el Cielo para juzgar con su Mandato (天命). Es decir, que emplea los principios que sigue el Cielo en su Mandato para que el Hijo del Cielo juzgue a sus súbditos tomando al Cielo como modelo. Dentro de estos cuatro juicios que ha de hacer el monarca, se encuentra uno que indica 參之以人 [cān zhī yǐ rén] «Compararlos con los hombres», no obstante, la mayor parte de comentarios indican que en este caso 人 «persona» pudo ser confundido por su homófono 仁 [rén] «Benevolencia», uno de los ideales confucianos, el cual tendría más sentido en este caso. Benevolencia, 仁 es uno de los ideales confucianos que expresa en su carácter su significado mejor de lo que lo puede hacer cualquier traducción. El ideograma está formado por el radical de «persona» 亻 y el de «dos» 二, indicando el ideal que muestra cómo no se puede ser humano si no es en relación a un segundo ser humano. Una vez más, gracias a este concepto, se pueden observar las claras influencias confucianas, de las cuales ni siquiera Han Fei pudo desembarazarse completamente[22]. 心 [xīn] «Corazón», en la cultura china no hace referencia en exclusiva al órgano físico, o al lugar simbólico donde yacen los sentimientos en contraposición a la razón. En China, Japón y otros países de su entorno, el corazón también es el lugar simbólico donde yacen los pensamientos, opiniones y actitudes, ya que no se concibe lo opuesto de la razón y los sentimientos, sino su complementariedad. Es decir, que en determinadas ocasiones, una traducción más adecuada podría ser «Mente», para así no llevar a confusiones debido a las diferencias de nuestros sistemas de simbología.

22 Para más información sobre éste y los otros ideales confucianos: Cheng, 2002, págs. 55-79; Granet, 1968, págs. 386-398.

3.5. Secretismo (周密)

El deber del buen gobernante reside en el secretismo, esto se debe a que cuando sus gustos son vistos, la moral se ve reducida; mientras que si muestra sus aversiones su autoridad se verá dividida. Por lo tanto, las palabras del buen gobernante han de ser tan distantes que sean incomunicables y tan secretas que sean imperceptibles. Si se han de detectar diez culpables con una sola persona, eso es una vía inferior, mientras que si entre diez personas se ha de detectar a un solo culpable, se trata de la vía superior. El buen gobernante, pues, emplea ambas vías, por lo que los conjurantes no encontrarán lugar posible para sus actos. Por eso, si los miembros del mismo grupo de cinco familias, el mismo pueblo, la misma comarca, condados o incluso la misma calle; han de ser recompensados al denunciar al malhechor, mientras que si fallasen al detectarlo, habrían de ser castigados; entre superiores e inferiores esto ha de ser también así. De esta forma, superiores e inferiores, de cualquier clase social, se temerán mutuamente, gracias a la ley, enseñándose mutuamente sus beneficios. Ya que en la naturaleza del hombre existe la necesidad de vivir con certezas y renombre; y el señor tiene el renombre de ser inteligente y virtuoso y la certeza de conceder premios y castigos. Si su renombre y sus certezas son completos y equilibrados, entonces será conocido por todos por su bondad y su fortuna.

Comentario

Para este principio, dependiendo de la versión, existen dos títulos posibles: 參言 [cān yán] o 周密 [zhōumì], pero debido al contenido del principio, parece que 周密 sea más adecuado para encabezarlo. 周密 significa literalmente «rodear/totalidad» y «secreto». En chino moderno este binomio se traduce por «cuidadosamente», pero no es más que una extrapolación del significado de ambos caracteres por separado, es decir, si haces algo «totalmente en secreto» estás siendo «cuidadoso» de que nada pueda interferir con tus planes. No obstante, el título se suele traducir como «secretismo», ya que rodearse del secreto implica practicar el secretismo.

德 [dé] «moral/virtud» es un término importado de la tradición clásica china, que en origen simbolizaba la rectitud del corazón, pero fue adaptado por el confucianismo con la acepción que tiene hoy en día. Resulta extraño el uso de este término dentro de una ideología claramente utilitarista como es el Legismo, pero en este caso, se trata la moral también en términos utilitarios, no sólo como un ideal al que tenga que tender el monarca, sino también como una imagen que deben tener de él sus súbditos, una falacia que ha de mantener para poder seguir gobernando el reino. Esto se complementa con la idea confuciana, que no es una moral entendida en sentido occidental (opuesta directamente a lo indeseable), sino el ideal de alguien que es capaz de ascender y gobernar al resto por un carisma natural. Teniendo ésta verdadera acepción confuciana del término, muchas veces tergiversado por las lenguas occidentales al entender la virtud como lo opuesto al vicio en el sentido más judeocristiano posible, no resulta extraño que el Legismo defienda el uso de esas habilidades para gobernar al resto con una carisma natural, y menos sorprendente resulta la preocupación de éstos ante su pérdida[23].

Cuando se habla de la «vía inferior» 下道 [xià dào] y la «vía superior» 上道 [shàng dào] , se repite la estructura de clasificación entre lo superior, lo medio y lo inferior, pero al tratarse de una vía, se puede suponer que hace una referencia sutil a la cercanía a La Vía con mayúsculas, el Tao. De este modo, la vía superior, es superior por su efectividad, y por su cercanía al Tao, mientras que la inferior estaría más alejada del Tao y de la utilidad.

23 Cheng, 2002, págs. 71-72.

伍, 閭, 連 y 縣 forman un grupo de cuatro caracteres de difícil traducción por su especificidad. 伍 [wǔ] hace referencia a un conjunto de cinco soldados agrupados en una unidad, pero con Han Fei, ilustra los grupos de cinco familias explicados en el anterior apartado. 閭 [lǘ] suele referirse a un vecindario de 25 familias en la antigua China; 連, [lián], a un grupo de 250 familias; y 縣 [xiàn], a 2500 familias. No obstante, se ha optado por tomar los términos «pueblo», «comarca» y «condado», al tratarse de divisiones administrativas de tamaño similar a lo que indican estos términos que hacen referencias al número de familias, más que a la extensión territorial. Para aclarar, el término «condado» no hace referencia a la región administrada por un conde, sino que se equipara con los condados estadounidenses, que perdieron dicha connotación nobiliaria.

3.6. Comparar los discursos (參言)

En caso de que al escuchar los discursos no se emplearan las Tres Unidades, no habría con qué exigir responsabilidades a los súbditos; ya que si no te tiene en cuenta la utilidad del discurso, entonces los discursos perniciosos excederán al discurso superior, pues una palabra en la que todo el mundo cree no es más que aquella cuyos defensores son numerosos. Algo no es real si diez personas dudan de ello, mas si cien lo afirman ¡es verdadero! Entonces si es afirmado por mil, será innegable. Del mismo modo si se duda al hablar, las palabras que se digan serán puestas en duda, mientras que si se es elocuente, se confiará en esas mismas palabras. El caso es que los conjuradores, al aprovecharse de su superior, confían en el apoyo de la multitud, es por eso que muestran su elocuencia para así embellecer sus objetivos egoístas. Si el señor de los hombres no se contenta con mostrar enfado, sino que espera a reunir y comparar las Tres Unidades, entonces se dará el caso de que sus súbditos también se beneficien.

Al monarca ha de poseer el Tao cuando escuche los discursos, los compare por su utilidad y les imponga sus funciones. Por eso, debido a la necesidad de imponer las funciones, nacen los premios y los castigos, haciendo en consecuencia que aquellos que pronuncien discursos infructuosos no puedan permanecer en la corte. A cualquiera que se le encomiende una tarea, en caso de saberse que no la realizó con el suficiente éxito, se le retirará de su puesto. A cualquiera que hable grandilocuentemente y exagere, el resultado paupérrimo de sus promesas conducirá a su propia ruina. Por lo tanto, los que obtengan malos frutos de su trabajo, sufrirán la ira del monarca.

Si por alguna razón lo prometido no se adecúa al resultado, se considerará fraude; y si se actúa fraudulentamente, se recibirá castigo. Cada palabra recibirá su retribución, cada discurso tiene la obligación de ser útil. Es por esto por lo que los superiores no han de escuchar los discursos de las conjuras. De acuerdo con el Tao, para poder escuchar los discursos, el ministro ha de hablar con lealtad a su señor sobre cualquier culpable y ha de presentar ampliamente cualquier opción que el monarca debiera tomar. Por eso, si el gobernante no es sabio, los conjuradores obtendrán beneficio. De acuerdo con el Tao, el buen gobernante, en caso de estar complacido ante una propuesta, buscará y la examinará; mientras que si fue enojado, examinará cualquier punto en el que pueda estar implicado personalmente aquel que lo propuso; hará esto hasta que su ánimo regrese a la normalidad, para entonces alabar o recriminar pública o privadamente los intereses del ministro.

Los ministros normalmente se unen en grupo para mostrar su sabiduría, forzar al monarca a escoger él mismo a uno y así evitar el castigo. Por lo tanto, cuando los ministros vengan en grupo, sólo el monarca caído los recibiría. El buen monarca no admitiría discursos adicionales al original, sino que emplearía el Sistema del Testimonio Futuro, que consiste en hacer que el resultado futuro testifique la verdad o engaño del discurso pasado. De acuerdo con el Tao, el buen gobernante no admite

dos consejos distintos de un mismo ministro, los ha de restringir a un solo consejo por asunto, no permitiendo consejos aleatorios y anunciando en todos los casos los resultados tras la comparación de las Tres Unidades, haciendo así que los conjurantes no puedan hallar ni una sola vía de avance.

Comentario

La titulación de los principios de ahora en adelante resulta un poco confusa, por ello, muchos comentarios apuestan por reorganizarlos para que así concuerden más con el principio que presentan. Por eso, en éste apartado, se toma 參言, que originalmente titulaba el 5o principio, para este fragmento, ya que en contendido, resulta más adecuado. 參言 significa literalmente «comparar las palabras/discursos», pero 參 hace referencia claramente al método a seguir a la hora de realizar la comparación, Las Tres Unidades. Es por esto que ha de tenerse especial cuidado al tratar el término 參 a lo largo de toda esta sección, pues presentará esa dicotomía de significado constantemente, dejando al lector la decisión de cual acepción tomar en cada caso concreto.

報 [bào] «retribución», si bien es un término que alcanza su apogeo significativo con el budismo, es un concepto que llevaba manejándose por siglos desde la cultura tradicional china. Suele verse asociado al binomio 天報 [tiān bào] que se refiere a la recompensa otorgada por el Cielo a aquellos que cumplen el 天命 que les corresponde. Por eso, al ser el soberano el Hijo del Cielo, él se encarga de retribuir a sus súbditos por sus actos en nombre del Cielo, justificando así la concesión de premios y castigos. El concepto de retribución lleva asociada intrínsecamente la justicia e incuestionabilidad de dicha retribución, es por eso que Han Fei emplea este término para aclarar que cada palabra recibirá el castigo o el premio que le corresponda, de forma justa e incuestionable.

3.7. Obedecer las leyes (聽法)

El que los funcionarios sean demasiado poderosos se debe a la ausencia de leyes efectivas; mas el que las leyes dejen de funcionar es por la incompetencia del gobernante. Si el superior es incompetente y no mantiene las normas, entonces los funcionarios actuarán sin rumbo; si los funcionarios actúan sin rumbo, entonces las dádivas que reciban no tendrán límites y los impuestos aumentarán de forma desmedida, enriqueciéndose a base de aumentar los impuestos continuamente. Y si los funcionarios se enriquecen, se terminará fomentando el caos. De acuerdo al Tao del buen soberano, sólo aquellos hombres de confianza son empleados, sólo los que trabajan duro son alabados y sólo los meritorios reciben recompensas. Si aquel que recomienda a alguien y sus promesas se adecúan al resultado y placen al gobernante, entonces tanto el recomendador como el recomendado recibirán su recompensa. Si no se dijo la verdad y eso enoja al gobernante, recomendador y recomendado recibirán castigados. Si se hace esto, los hombres no recomendarán a sus familiares sino que preferirán antes promocionar incluso a sus mayores enemigos si se trata de hombres de talento. Si la influencia del monarca es suficiente para aplicar las leyes, si los sueldos de la gente son suficientes para realizar sus asuntos y si el beneficio propio no tiene lugar donde surgir, la población trabajará duro y aliviará la carga de los funcionarios.

Aquel al que se le conceda la gestión de los asuntos de Estado no debe tener exceso de poder, ya que el honor concedido debe residir sólo en su rango por lo que los que tengan un puesto en el gobierno no han de buscar su propio beneficio, su beneficio ha de residir únicamente en su sueldo. De esta forma, la gente venerará los rangos y tendrá en estima los sueldos de funcionarios. Cuando el rango y el sueldo sean admirados y la gente estime las recompensas, entonces el país será ordenado. En cambio, si las formas son confusas es porque los nombres no son adecuados. Si las recompensas

y alabanzas no se adecuan a su nombre, entonces la gente sospechará de ellas. Ya que la gente tiene al renombre en igual estima que las riquezas, si no se tienen en cuenta las palabras de los recompensados, entonces las recompensas no serán suficientes para atraer a la gente; mientras que si los castigados son admirados, cualquier castigo no será suficiente para detener a los malhechores. De acuerdo al Tao del buen gobernante, las recompensas siempre provienen del bien común y el renombre del servicio a los superiores. Si las alabanzas y los premios van por el mismo camino y no son comparables a los castigos, entonces las gentes no encontrarán mayor gloria que ser premiados. Mientras que si aquellos que sufren un castigo obtienen mal nombre, la gente temerá ser castigada. Los castigos, por tanto, han de ser métodos de prohibición. Pues aquello que la gente teme termina deteniéndose, y entonces, el reino se ordenará.

Comentario

El título que correspondía al principio anterior, 聽法 [tīng fǎ] «Escuchar las leyes», parece encajar en mayor medida con los contenidos de éste. Tras otros dos principios en los que sucede lo mismo, hace pensar que probablemente se debiera a un error de transcripción en el que los títulos de los diferentes principios fueron tomados para el principio anterior al que les correspondería. 聽 «Escuchar», al igual que en español, también presenta un significado diferente al de «prestar atención», uno que alude al cumplimiento de lo escuchado, es decir «obedecer». Por lo tanto, para este título, el sentido de «obedecer» es más apropiado, pues concuerda con la intención de este principio. 法 «ley», es el término que da nombre al Legismo 法家 por la importancia que presenta dentro de sus teorías. En origen, este carácter hacía alusión a cualquier norma o principio tomado como referencia para emitir una opinión objetiva; de hecho, solía asimilarse con la escuadra, el compás o la balanza, elementos que permiten la medición objetiva de pesos, medidas y divisiones. Con el confucianismo de Mencio 孟子 o *Xunzi* 荀子, la ley se trataba como una ley que no constituía una normativa autónoma, objetiva y universal, pues se concebían el Rito 禮 [lǐ], la Moral y la Benevolencia como baremo para aplicar la ley, en función de cada caso y persona. No obstante, con el Legismo, la ley se convierte en una Ley con mayúsculas, objetiva y suprahumana que juzga a todos con el mismo patrón independientemente de su relación con el monarca o el cargo que ostenten. La Ley es la norma universal que dicta cómo premiar y castigar, funcionando de forma casi autónoma al monarca que la dicte, pues se considera que la ley es superior al hombre, pues ordena, y por tanto, gobierna el reino[24].

刑 [xíng] «Castigo» aparece en este fragmento mediante un juego de palabras. Se encuentra en sustitución de su homófono 形 [xíng] «forma», con el que además comparte el mismo radical, conteniendo 刑 además el radical de cuchillo 刂, y 形, el de líneas/sombras 彡. Parece ser que en la época de Han Fei ambas grafías se empleaban indistintamente para referirse a «forma», mas sólo la primera hacía referencia además a los castigos. Al estar hablando en este apartado de los premios y los castigos, Han Fei emplea esta grafía para denotar que las formas que deben adecuarse a su denominación, no son otras más que las formas de implantar los castigos.

3.8. La dignidad del soberano (主威)

Si el monarca muestra una actitud moral su dignidad será dividida, pero si obedece las teorías de amabilidad y benevolencia, las leyes serán destruidas. Si la gente usa las leyes para reverenciar a sus superiores y éstos, usan su poder para ser humildes para con sus subordinados. Entonces, los

24 Cheng, 2002, págs. 207-209.

inferiores actuarán aleatoriamente y, sin miramientos, violarán la ley y honorarán la costumbre de desprestigiar al monarca, dividiendo la dignidad del soberano. En cambio, si la gente sigue la ley, difícilmente atacarán a sus superiores; y si los superiores usan la ley, superarán las doctrinas de la amabilidad y la benevolencia. Pero los subordinados anhelan las concesiones y buscan un gobierno que premie y otorgue; es por esto que las leyes fallan en su objetivo. Si se veneran las acciones egoístas, la autoridad del soberano se traiciona. Si se aceptan sobornos y pagos por lo que las leyes son puestas en duda. Si se permiten estas situaciones, entonces el gobierno se desordenará; si no se permiten, entonces el soberano será difamado. Al final, el ámbito del monarca se reducirá y las leyes se volverán confusas para los funcionarios, llegando a un Estado sin Continuidad.

Según el Tao del buen gobernante, ningún ministro debe poder conceder honores ni producir agitaciones, ni tampoco ha de poder beneficiar a sus familiares. Los éxitos y el renombre han de nacer necesariamente de la aplicación de la ley. Lo que vaya en contra de la ley, por muy costoso que sea, no tiene nada de meritorio en ello, por lo que la gente no ha de encontrar en ello nada con lo que obtener renombre. Establecer las leyes y normas es unificar al pueblo; creer en las recompensas y los castigos es eliminar las posibilidades del pueblo de levantarse; y aclarar las penas y los honores es persuadir y prevenir. Renombre y títulos, premios y castigos y leyes y órdenes, son tres parejas de técnicas de gobierno. [...] Por lo tanto los grandes ministros, con sus acciones, sólo deberán honrar al monarca, ya que cualquier servicio proporcionado por las cien familias han de beneficiar al superior, cuando esto suceda, el reino será conocido como “El Reino del Tao”.

Comentario

El título de este principio es 類柄 [lèi bǐng] «Tipos de Amenazas» pero la mayor parte de los comentarios defiende que 主威 [Zhǔ wēi] «Dignidad del Soberano» que aparece al final del texto se adecua más al contenido de este último principio. 威 significa «poderío/autoridad» pero con Han Fei adquiere además el significado de la capacidad del monarca para imponer dicha autoridad, de utilizar tal poderío para mantenerse firmemente en su posición. Por ello, en muchas ocasiones se traduce acertadamente como «Dignidad/Solemnidad», pues es la cualidad que el monarca presenta al mantenerse firme en su posición y de ese modo mantiene su poderío y autoridad.

義 [yì] «Moral/Rectitud/Justicia» es uno de los ideales confucianos, junto con 仁 que ya fue explicado en al cuarto principio. 義 representa una moral opuesta al 利 «beneficio» que se explicó en el primero de los principios. Ésta moral confuciana se opone a la idea del mundo mohista y legista, ya que defiende que todo hombre ha de tender a ella, mientras que el Legismo y Mohismo abogan por el egoísmo humano y la búsqueda constante del beneficio en contraposición a la moral. Es por eso que en este principio se critica a aquellos que la persiguen y que defienden la benevolencia.

Este capítulo del Han Feizi presenta algunas omisiones y vacíos, pero en este principio en concreto, la mayoría de comentaristas están de acuerdo en que han de faltar cierto número considerable de caracteres que se han perdido con el paso del tiempo. Se desconoce la longitud del fragmento faltante, pero se indica el lugar en el que éste debería aparecer con unos puntos suspensivos entre corchetes, «[...]». Como ya se indicó en el segundo principio, el numeral de cien sirve para indicar la totalidad, y es por eso que lo que en este capítulo aparece como 百姓 [bǎixìng] literalmente «cien» y «clanes», hace referencia a la totalidad de los clanes o familias existentes en la China de la época. 姓, que en chino moderno se traduce por «apellido», en chino clásico hace referencia a los clanes o las familias, que, con el paso del tiempo, fueron derivando a los diferentes apellidos.

有道之國 [yǒu dào zhī guó] literalmente «El Reino que tiene el Tao» hace referencia al país que siga el Tao, en el que cada uno de los seres que lo habitan cumple la misión que le corresponde (su tao) y las leyes administran el reino sin necesidad de que el gobernante tenga que tomar ninguna decisión más que aplicar los premios o castigos previamente estipulados. Así, los males del reino se curarán, el reino será ordenado y por tanto, se gobernará solo. Un reino como éste, es un reino que se ha acercado a su tao, un reino en sincronía con el Tao mayor, y por tanto «Reino del Tao».

4. Conclusión

En el presente trabajo se ha pretendido esclarecer los pasajes más difíciles de comprender para cualquier posible lector de la obra de Han Fei, debido a la gran cantidad de términos clave y de problemas textuales y contextuales que éstos plantean al lector occidental.

Utilizando el capítulo de Los Ocho Principios se han expuesto las principales influencias del clásico legista, ya sea mediante las alusiones directas a éstas o mediante los términos opuestos en respuesta a otras ideologías. También se trataron los juegos de palabras y expresiones más rebuscadas, llegando de este modo a plantear la necesidad de mayor número de trabajos sinológicos sobre este autor, así como una mayor variedad de traducciones en el ámbito occidental. A lo largo de esta investigación se ha observado que El Legismo y Han Fei son una de las doctrinas más descuidadas por la sinología occidental, y es a su vez una de las que mayores temas para el estudio nos puede ofrecer. No en vano, el famoso escritor chino de principios del siglo XX, Guo Moruo expuso que «El pensamiento de Han Fei está arraigado en el Taoísmo, conectado al Confucianismo y casado con el Mohismo» (Guo, 1959).

Esta influencia mutua queda expuesta en la interrelación de ideas como la relación entre nomenclatura y realidad; que en Han Fei puede verse cómo acepta nociones como la «adecuación de los nombres» confuciana, mientras se opone a la «innombrabilidad» taoísta. El mohísmo baña a Han Fei y sus doctrinas basadas en el «beneficio», el confucianismo aporta términos como «benevolencia» o «moral» a los que oponerse, mientras que el Tao sirve de vía para toda la exposición de su pensamiento. Esto demuestra la complejidad e interrelación de esta doctrina que es el Legismo.

En nuestro país acabamos de comenzar el largo viaje de mil millas para descubrir todo lo que el Legismo encierra. Valga el presente trabajo como una modesta y pequeña aportación a la incipiente sinología española.

«Un viaje de mil millas comienza con un solo paso»
Lao Zi - *Dao De Jing*

«千里之行, 始於足下»
老子·道德經

Bibliografía

Chen, Qitian 陳啓天, *Zeng ding Han Fei zi jiao shi 增訂韓非子校釋* [Los nuevos y revisados comentarios al pensamiento del Han Feizi], Taibei: Taiwan Commercial Press, 1969.

Cheng, Anne, *Historia del Pensamiento Chino*, Trad. Anne-Helène Suárez Girard, Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.

Eberhard, Wolfram, *A Dictionary of Chinese Symbols*, Trad. G.L. Campbell, Londres y Nueva York: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1986.

Granet, Marcel, *La Penseé Chinoise*, Saint-Amand: Éditions Albin Michel, 1968.

Guo, Moruo 郭沫若, *Shi pi-pan shu 十批判书* [Libro de las diez críticas], Beijing: Beijing Science Press, 1959.

Han, Fei 韓非, *The Complete Works of Han Fei Tzu, a Classic of Chinese Legalism (Vol. II)*, Trad. W. Liao, Londres: Arthur Probsthain, 1959.

Han, Fei 韓非, *Han Fei Tzu: Basic Writings*. Trad. Burton Watson, Columbia: Columbia University Press, 1963.

Han, Fei 韓非, *El Arte de la Política (los hombres y la ley)* Trads. Yao Ning y Gabriel García Noblejas, Madrid: Tecnos, 2010.

Han, Fei 韓非, *Xin yi Hanfeizi 新译韩非子* [Nueva Traducción del HanFeizi], Trads. Lai Yanyuan y Chuan Wuguang 赖炎元, 传武光 Sanmin: Sanmin Shuju, 2006.

Levi, Jean, *Los funcionarios divinos: política, despotismo y mística en la China antigua*. Trad. María Concepción García-Lomas Pradera, Madrid: Alianza, 1991.

Levi, Jean, *Le Tao du Prince*, Paris: Seuil. 1999.

Lewis, Mark Edward, *The Early Chinese Empires (Vol. Qin and Han)*, Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2007.

Lu, Xing, *Rhetoric in Ancient China Fith to Third Century B.C.E. A Comparison with Classical Greek Rhetoric*, Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

Nylan, Michael, "Sima Qian: A True Historian?" *Early China*, 23-24 (1998-1999), pp. 201-246.

Rouzer, Paul, *A New Practical Primer of Literary Chinese*, Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2007.


#06

Asiadémica
revista universitaria de estudios sobre asia oriental
#06
julio 2015

El concepte del "medieval" a la producció cultural: ús del passat europeu al Japó i als EUA

Tutorizado por el profesor Artur Lozano Méndez

Rubén Fernández Torner

Licenciado en Historia, Universitat de Barcelona, y graduado en Estudios de Asia Oriental, Universidad Autónoma de Barcelona.

Interesado en el análisis de la sociedad y la producción cultural en Asia Oriental.

1. Introducció

El present treball explora la utilització de representacions de l'edat mitjana que es poden trobar en diversos aspectes de la producció cultural contemporània. En conseqüència, l'anàlisi consisteix en estudiar com és expressada la imatge del "medieval" en obres de producció estatunidenca i japonesa. El focus d'atenció es centra en dues longeves franquícies del món de l'oci electrònic. A saber, la saga de la companyia nipona Nintendo, *The Legend of Zelda* (TLoZ), i la producció de l'estatunidenca Bethesda, *The Elder Scrolls* (TES).

La presència de referències a l'edat mitjana o de conceptes vinculats a una determinada idea del "medieval" són un element recorrent a l'hora de crear una història fantàstica en qualsevol àmbit de la cultura popular. Podem trobar els trops que relacionen una obra amb aquesta època històrica en novel·les, pel·lícules o còmics, entre d'altres suports. De la mateixa manera, al llenguatge narratiu i interactiu del món de l'entreteniment electrònic també és un recurs freqüent[1]. Sovint, aquestes imatges no volen mostrar una representació real o acuradament històrica, simplement fan referència a una sèrie de conceptes marc mesclant diverses fonts (Bull, 2005: 9) que relacionen l'obra amb el "medieval". Per tant, l'autenticitat del "medieval" "no és històrica sinó visual", reconeixem "el fet que sembli autèntic, i donem per verídic l'objecte al qual s'assembla", fins i tot quan no ha existit mai (Eco, 1999: 24)[2]. Partint d'aquest plantejament s'originen diverses qüestions. Per quins elements es veu representat el passat medieval, quins són els marcadors que l'evoquen? Hi ha una imatge global del món medieval tal com és representat a la cultura popular? Quins elements divergeixen entre interpretacions d'origen diferent? A quina funcionalitat respon l'ús d'aquesta referència? En altres paraules, podem trobar una idea del "medieval" que s'ha cristal·litzat en una sèrie de clixés vinculats a una determinada concepció del passat europeu? Podem considerar que aquesta imatge

1 Bon exemple són les sagues *Dragon Quest*, *Tales of, Fire Emblem* o *Dark Souls* produïdes al Japó; *World of Warcraft*, *Diablo* o *Dragon Age*, a Amèrica del Nord; o *Assassin's Creed*, *Medieval: Total War* i *The Witcher*, al continent europeu.

2 Totes les traduccions al català dels textos citats són nostres.

del passat d'occident ha esdevingut un universal, o, pel contrari, el concepte es veu modificat segons l'origen de la producció?

A fi de respondre aquestes qüestions, la present monografia divideix l'anàlisi en les seccions resumides a continuació. Un primer apartat introductori presenta de forma breu els dos casos d'estudi (TLoZ i TES). Seguidament parlem de l'estat de la qüestió, quina és la presència que trobem a la cultura popular d'una imatge de l'edat mitjana i què podem entendre per aquest concepte del "medieval". En aquest apartat, diversos treballs sobre el medievalisme als mitjans audiovisuals ens serviran de base. Establert el marc conceptual, segueixen dues seccions que desenvolupen els estudis de cas. Comencem analitzant la relació entre TLoZ i el concepte del "medieval", com es materialitza aquesta presència de l'edat mitjana i quin efecte aconsegueixen els creadors amb les seves eleccions. Acte seguit, busquem el mateix a TES. Vists els dos casos, la següent part vol contrastar els resultats. Es pretén determinar en què són iguals i en què són diferents ambdues imatges del "medieval" i les funcions que exerceixen a cada obra. Finalment, es sintetitzen els resultats de l'anàlisi contrastiva per extreure'n unes conclusions que ens encaminin a poder respondre les qüestions plantejades.

2. Llegendes virtuals

2.1. *The Legend of Zelda*

The Legend of Zelda és una de les franquícies més conegudes de Nintendo. Aquesta saga creada per Shigeru Miyamoto ha aparegut amb gran èxit en tots els dispositius de l'empresa. Amb més d'un quart de segle d'història, les seves vendes arriben a xifres milionàries a quasi cada entrega amb un èxit destacable a totes les regions on és comercialitzada[3]. Peer Schneider, del lloc web especialitzat en entreteniment electrònic IGN, considera TLoZ com l'equivalent del món del videojoc a *Ciutadà Kane* pel del cinema o a Mozart per la música (cit. a Loguidice i Barton, 2009: 315).

La primera entrega va aparèixer pel sistema *Nintendo Entertainment System* l'any 1986 i actualment consta de 17 jocs canònics. Cada lliurament comparteix uns punts comuns representatius de la saga, però la gran majoria no tenen continuïtat directa. No obstant això, des del vint-i-cinquè aniversari de la sèrie s'ha establert una cronologia que marca el moment en què succeeix cada entrega. El designat com a capítol inicial, *Skyward Sword* (2011), justifica com a premissa de la sèrie un enfrontament cíclic entre el bé i el mal.

La base de qualsevol dels capítols parteix d'un jove anomenat Link que esdevé l'heroi, segons l'accepció formalista, i ha de salvar a la princesa Zelda i al regne d'Hyrule enfrontant-se al malvat Ganon. La *Trifuerza*, un artefacte màgic de tres peces, juga sempre un paper rellevant. A partir d'aquí, cada entrega compta amb les seves especificitats en el desenvolupament de la trama, les característiques del món i la recerca que l'heroi ha de fer. La jugabilitat respon sempre al gènere de l'aventura en base a l'exploració, la resolució de puzles, l'enfrontament amb enemics i la recol·lecció d'objectes.

3 Segons es pot observar a les dades de vendes dels jocs, on hi ha registres, desglossades per regions i amb un total de còpies venudes entre totes que ronda els 75 milions. Dades extretes del lloc <http://www.vgchartz.com/gamedb/>.

Deixant de banda aquestes continuïtats i coincidències, podem dividir les entregues en dos grans grups. El primer, degut a les limitacions del maquinari original, presenta un entorn en dues dimensions amb una vista superior. El segon grup situa l'aventura en un entorn poligonal en tres dimensions, mantenint una vista en tercera persona des de l'esquena del personatge.

2.2. *The Elder Scrolls*

The Elder Scrolls és una sèrie de videojocs de rol desenvolupats per Bethesda Softworks. La saga consta de cinc entregues numerades, amb diverses expansions per a les tres darreres, i una sisena que divergeix de la resta i entra en el camp del jocs massius en línia. Les ventes d'aquesta saga de fantasia virtual es tradueixen en milions de còpies de cada capítol a Europa i Amèrica del Nord, mantenint unes xifres molt més modestes al Japó[4]. La primera entrega, *Arena*, va aparèixer per a ordinador personal l'any 1994. A partir de la tercera també hi ha una versió per la consola de Microsoft, *Xbox*, i la quarta i cinquena incorporen versions per la *PlayStation 3* de Sony.

Els capítols han anat apareixent respectant un ordre cronològic traçat a la història de la saga. Això no obstant, no hi ha una continuïtat directa entre cada joc més enllà de mencions en la nombrosa informació autoreferencial que aporten els llibres ficticis que es poden trobar als escenaris dels jocs. A nivell argumental, a més d'un món fantàstic amb coherència interna, és comú a totes les entregues situar al jugador en la pell d'un pres que aconsegueix escapar a l'inici de la partida, obrint-se un gran ventall de possibilitats des d'aquell moment.

TES presenta la jugabilitat d'un joc d'acció i aventura en un entorn tridimensional en primera persona, amb l'opció de situar la càmera a l'esquena del personatge en algunes entregues. El joc busca aportar la màxima llibertat d'acció al jugador en un món immens, farcit de missions alternatives o complementàries a la història principal. El creixement del personatge respon a les característiques dels jocs de rol, permetent millorar les estadístiques de combat i habilitats acumulant experiència o amb millores d'equipament i armament que potenciïn diversos dels seus atributs.

3. El medievalisme a la cultura popular

En el seu repàs a la historiografia medieval, Norman F. Cantor recull les paraules d'Umberto Eco, segons qui "tothom té la seva pròpia idea, normalment distorsionada, de l'edat mitjana." Cantor puntualitza aquesta afirmació al considerar que, més que una visió deformada, es tracta d'una imatge personal del període. Una noció vaga i simplificada que l'individu es forma amb els elements que ha anat recollint al llarg del seu procés vital (1991: 18 i 43). Aquest fet es veu accentuat durant les últimes dècades del segle XX quan, a causa de l'expansió de l'educació superior i l'increment de l'accés a la informació, molta gent sembla saber més sobre l'edat mitjana (Bull, 2005: 38; Trigg, 2008: 102). No obstant això, les convencions a l'hora de representar el "medieval" són una influència poderosa i freqüentment reconeixem una escena perquè s'assembla a una altra que ja coneixíem (Trigg, 2008: 102).

4 Les dades de vendes apareixen, desglossades per joc, regió i sistema, a <http://www.vgchartz.com/gamedb/>, marcant un total de 29 milions d'unitats venudes entre totes les entregues a nivell mundial.

En aquest sentit, Helen Young posa de rellevància que, amb les nombroses imatges sobre l'edat mitjana que hi ha en l'actualitat, la teoria de la convergència cultural de Henry Jenkins[5] en el camp dels estudis de la comunicació es fa especialment útil per tractar els textos culturals que s'emmarquen en aquesta època (2010: 166). La percepció que tenim de l'edat mitjana és el fruit d'un procés d'aprenentatge acumulatiu rebut per diverses vies, la convergència de múltiples estructures culturals que intervenen quan retornem al passat des de la perspectiva del present (Cantor, 1991: 38; Trigg, 2008: 101; Young, 2010: 166). En altres paraules, la visió contemporània del període medieval està formada per la compilació de diverses pràctiques culturals que l'han essencialitzat en uns trops i un imaginari popular determinat. Aquests símbols del "medieval" esdevenen el significant que representa l'edat mitjana i, al mateix temps, donen un nou significat al període. Així, com comenta Eco, "s'ofereix un signe que es fa oblidar com a tal; el signe aspira a ser la cosa i abolir la diferència de la remissió" (1999: 16). Trobem, doncs, una edat mitjana que és una simplificació a partir de factors socials i un procés d'associació conceptual, una imatge més cultural que no pas històrica.

3.1. El medievalisme fílmic

Des de la historiografia s'ha dirigit l'atenció cap a les representacions populars del "medieval" en diverses ocasions. Segons Marcus Bull, alguns historiadors argumenten que hi ha un degoteig que filtra els coneixements acadèmics a la cultura popular. A resultes d'això la comprensió popular del període medieval sovint esdevé una aproximació a teories historiogràfiques molt comentades en el seu moment, però ja desfasades en el marc acadèmic. Altres, menys convençuts d'aquesta relació, argumenten que les idees popular sobre el passat són generades des de dins de la cultura que les alberga com a visions modernes del folklore antic (2005: 7-8). Així, mentre alguns apunten a la distinció entre una historia "real" i una "fílmica" (*real* i *reel*)[6], perspectives més properes al postmodernisme destaquen les similituds entre el procés narratiu convencional i l'acadèmic per posar en qüestió l'existència d'un veritable coneixement històric (Bull, 2005: 9; Elliott, 2010: 3; Vesa, 2014).

Al marge de la postura des de la qual s'observa, un dels aspectes que més ha centrat l'atenció dels medievalistes a l'hora de tractar la presència d'un imaginari medieval a la cultura popular és el cinema. Són nombroses les monografies i els articles acadèmics que analitzen la visió de l'edat mitjana que es desprèn del cel·luloide. En referència a aquests treballs, podem extreure diversos aspectes sobre la mediatització i la utilització del "medieval" al mitjà audiovisual abans de centrar-nos en el camp de l'oci electrònic.

El punt de partida de gran part dels estudis sobre l'edat mitjana al cinema coincideixen en una primera descripció bàsica que qualsevol observador pot constatar en acostar-se al gènere. A saber, l'edat mitjana desencadena una sèrie d'associacions negatives (Bull, 2005: 13; Eco, 1999: 77). És un món de barbàrie, forces obscures i superstició (Elliott, 2010: 1) on la violència és immanent i, d'una forma estilitzada, s'ha convertit en la seva referència visual (Woods, 2014: 7). Aquest rerefons, d'associació amb elements negatius, parteix de la concepció del període medieval de la Il·lustració, veient-se profundament determinat per la influència del romanticisme i la novel·la gòtica (Barrio, 2008: 243; Bull, 2005: 20).

5 Jenkins es refereix amb convergència al "flux de contingut a través de múltiples plataformes mediàtiques, la cooperació entre múltiples indústries mediàtiques i el comportament migratori de les audiències" (2008: 14).

6 Kevin Harty (1999) presenta aquesta distinció amb el joc de paraules en anglès entre *real* –real– i *reel* –el rodet on s'enrotllaven les antigues cintes de pel·lícula.

No obstant això, la visió del romanticisme, que es pren com a referència per explicar la idea actual de l'edat mitjana, també consta d'elements de càrrega positiva. Si és cert que, per una banda, confirmava els pitjors prejudicis sobre el període medieval, per l'altra, va fer créixer un interès per la seva civilització, començant a redreçar la influent visió negativa del període pròpia dels il·lustrats (Bull, 2005: 21). L'omnipresent violència, per exemple, té com a contrapunt virtuts com l'exaltació del coratge i la lleialtat, o l'aparició de la imatge de l'amor distant (Woods, 2014: 1). El més important, però, és com la barbàrie i la superstició connecten amb un món previ a la Il·lustració (Haydock, 2008: 8). Tradicionalment, l'edat mitjana havia estat vista com un període violent, inculte i endarrerit pel trencament que s'entenia que representa amb el saber dels clàssics grecs i romans. Els valors il·lustrats la transformen en una "època fosca"[7] on la part primitiva de la humanitat va emergir de nou (Bull, 2005: 18). Ara bé, és just la seva condició pretèrita a la modernitat el que la connecta amb una dimensió idíl·lica i natural que la fa atractiva per als romàntics des de finals del segle XVIII. Es sumen, així, dos factors contradictoris. Per una banda queda el romanent d'una imatge de barbàrie i incultura, mentre que per l'altra s'hi suma una idealització romàntica que li dóna un gran atractiu.

Entrat el segle XX, aquesta fascinació cap al període medieval no decau. En són bon exemple opinions com la de C.S. Lewis[8], per qui "el símbol poètic de l'edat mitjana" proporciona solemnitat i un "encant inexhaurible" al text, així com permet a la ficció situar-se en un lloc imaginari "més perillós que el nostre" (cit. a Cantor, 1991: 210 i 213). Aquesta tensió, com comenta Bull, entre un fet que percebem salvatge i inquietant, però que al mateix temps ens és familiar i està domesticat, encara es troba en l'actitud estatunidenca vers l'edat mitjana. Una postura entusiasta vers aquesta època que ha ajudat a universalitzar un concepte determinat del "medieval" que "transcendeix la història del que va succeir en un extrem de la massa continental euroasiàtica fa molt de temps, abans que el món es tornés modern" (2005: 33-34). Trobem així una edat mitjana que s'inventa com a fenomen cultural i es dota d'un seguit d'imatges i associacions entre finals del segle XVIII i finals del XIX, estenent-se i quedant congelada a principis del XX amb l'expansió dels mitjans de comunicació (Bull, 2005: 38).

Partim, doncs, d'una concepció que combina una certa por a la irracionalitat, a un món que no es regeix per les regles de la modernitat, i l'encant d'un pretèrit més senzill i pur on tot és possible. El que ens queda avui dia d'això és una gran varietat d'imatges i associacions disponibles en diferents combinacions i reinterpretables segons els nostres desitjos i necessitats (Bull, 2005: 19; Kline, 2014: 3). En paraules d'Ileana Vesa (2014), la idea de l'edat mitjana "ha abandonat la seva fluctuació entre la foscor i la glòria per generar tota una sèrie de visions simultànies."

Com Nikolas Haydock argumenta des de postulats que s'aproximen als clàssics de la psicoanàlisi,

> (...) movie medievalism is history in a hurry, driven by the nostalgia of popular culture, as well as the commercialization of paranoia in global capitalism. Such haste makes for an intriguing mélange, which by turns fetishizes the alterity of the Middle Ages as a temporal Other while compulsively retooling imagined continuities to fit the rapidly changing priorities of the contemporary world. Like Sigmund Freud's little grandson, what Kevin Harty has dubbed "the reel Middle Ages" plays

7 Els ideals de la Il·lustració entronquen amb els clàssics greco-romans, represos des del Renaixement. Aquest fet situa, des de la perspectiva il·lustrada, a l'edat mitjana com a una època entremig dels moments de progrés de la humanitat.

8 Clive Staples Lewis (1898-1963) va ser un acadèmic i novel·lista anglès cèlebre per la seva saga de fantasia *Les cròniques de Nàrnia*, publicada originalment entre els anys 1950 i 1956.

> compulsively with its reel and celluloid tether, making the medieval "gone" (*fort!*) and then staging in returns (*da!*) in attempts to master an abiding sense of loss. As Freud noted, pleasure and aggression are both integral to this game. The same holds true of the pastime I am calling movie medievalism, which is much about making the past gone as it is about the endlessly renewable surprises inherent in finding it again. In fact, movie medievalism perhaps best understood as an egregious example of how Jacques Lacan suggests memory itself functions, as a series of assertions about the past in the future perfect tense: it screens what will have been. (2008: 5)

En altres paraules, la imatge de l'època medieval que trobem en el mitjà audiovisual proporciona plaer en el retrobament amb allò que "haurà sigut"[9], un passat irreal que obtenim al abandonar-lo i retrobar-lo de nou en una nova versió. Aquesta reformulació del passat ens proporciona la visió d'una alteritat pretèrita formada a partir de conceptes contemporanis, ens identifica en contrast al nostre propi context i "promet una confrontació sense mediació amb la natura i amb nosaltres mateixos" (Woods, 2014: 6).

Així doncs, el medievalisme fílmic es desvincula d'una intenció de reconstruir un passat real per formular un element nou, en base a unes nocions preestablertes i des d'una perspectiva contemporània. Les noves imatges del passat responen, en un procés de sublimació, als traumes i les necessitats del moment present (Cantor, 1991; Vesa, 2014). Això permet escapar a un món familiar, però al mateix temps allè al real. El "medieval" conté prou elements de l'Altre com per esdevenir una alternativa a la realitat, però, al mateix temps, es mostra com un lloc recognoscible i atractiu on fugir de les convulsions de la (post)modernitat.

3.2. Neomedievalisme, l'edat mitjana virtual

Diversos autors, començant per Umberto Eco, parlen d'una multiplicitat d'edats mitjanes o d'interpretacions d'aquesta. Nogensmenys, trobem tot un seguit de produccions culturals, entre elles les que provenen de la historiografia i el treball acadèmic, que busquen ser versemblants i acostar-se a la realitat de l'època que volen tractar. Ens referirem a aquests elements com a "produccions medievalistes", obres que tracten de reflectir l'edat mitjana des d'un període postmedieval. En l'actualitat, però, es fa patent que hi ha un corrent cultural que referencia l'època medieval, i tot el que això té associat, amb una nul·la intenció d'acostar-se a una realitat passada. No busca mostrar res més enllà de la seva pròpia realitat fictícia. En aquest sentit, alguns autors aposten per una nova taxonomia, que creï una distinció entre el medievalisme i aquest corrent, utilitzant conceptes com neomedieval o neomedievalisme (Kline, 2014; Vesa, 2014).

Daniel Kline, considera el neomedieval com una forma única del món del videojoc d'acostar-se a l'edat mitjana (2014: 4). No obstant això, visions com la d'Ileana Vesa (2014) inclouen més suports a part de l'oci electrònic, com ara novel·les *best-seller* o pel·lícules. Al marge de l'amplitud d'espectre dels tipus de produccions culturals que inclouen, ambdós autors parlen d'un corrent artístic i social que es defineix en base al postmodernisme. Així doncs, en tant que el veritable coneixement de l'edat mitjana resulta impossible d'obtenir, aquest període esdevé un concepte fictici (Vesa, 2014). El que s'expressa com a "medieval" pot tenir una natura pròpiament medieval o no, però el que

9 Traducció al català del futur perfecte que s'ha d'utilitzar en castellà segons la Real Academia per referir-se al "*futur antérieur*" (futur anterior) del francès que Lacan utilitza. Aquest temps verbal expressa una acció o fet passat que ha d'esperar que un esdeveniment futur li doni un nou significat, una nova existència o el reescrigui (José Perrés [en línia] < http://www.cartapsi.org/mexico/memtem3.htm>).

realment importa és el joc d'associacions que desperta en la ment de l'espectador, conduint-lo a tota una sèrie de conceptes i relacions d'idees.

Kline ho descriu com un palimpsest[10]. Considera que en un text neomedieval hi podem observar diverses capes ocultes de textos previs i, al mateix temps, també proporciona una nova glossa sobre les narratives ja conegudes (2014: 5). Aquestes reconstruccions de l'edat mitjana combinen fragments de realitat amb una superposició de múltiples capes de referències hipertextuals (Bull, 2005: 39). En altres paraules, el neomedievalisme treballa en base als conceptes i trops que els textos postmedievals han anat creant sobre l'edat mitjana. El text neomedieval comenta i reinterpreta les imatges medievalistes per incloure-les en la seva narrativa sense cap pretensió de veracitat històrica. Per això, Ami Kaufman considera que la idea de l'edat mitjana del neomedievalisme s'obté mitjançant un intermediari medievalista, no és "un somni de l'edat mitjana, sinó un somni sobre el medievalisme d'algú altre." És una dosis de "medievalisme al quadrat" (cit. a Kline, 2014: 6).

Així doncs, a mode de resum, ens preguntem què podem entendre que és el neomedievalisme. El neomedieval, com observa Vesa (2014), és un corrent artístic propi de finals del segle XX i principis del XXI vinculat a les propostes postmodernes. En negar la possibilitat d'assolir una veritable història medieval des de la nostre posició, renuncia a efectuar una representació acurada de l'edat mitjana i només interioritza i reinterpreta els elements ja presents a la societat actual per utilitzar-los com a recurs narratiu. D'aquesta manera, assoleix fàcilment la imatge d'un món que representa una alteritat premoderna, mantenint un factor de perill que, al mateix temps, és familiar a l'audiència. Aquesta representació proporciona una via d'escap cap a un idil·li preindustrial, una dimensió formada per múltiples plans que es barregen per formar l'edat mitjana que més convingui en cada cas. El neomedieval és, doncs, la reinterpretació d'un món recognoscible. Tan aliè a la realitat que tot és possible sense que ens arribi a desconcertar, perquè és basa en un presumpte fet històric, fàcilment referenciable i estès en l'imaginari cultural global. En paraules d'Eco, "tot sembla veritable i, per tant, tot és veritat" (1999: 24).

4. Jugant a ser medieval

A l'hora d'acostar-nos d'una forma crítica a produccions del món de l'oci electrònic, trobem un problema que diferencia aquest tipus d'anàlisi amb els d'altres camps dels estudis dels mitjans de comunicació. Les característiques del text interactiu fan que l'audiència deixi de ser espectador o lector per formar part activa de l'obra. En aquest sentit, cal tenir en compte elements que van més enllà dels aspectes purament textuals, com la complexa interacció entre el jugador i el videojoc, la jugabilitat (Dovey i Kennedy, 2006: 6). Aquesta relació produeix una sèrie de processos mentals en l'usuari. Podem considerar que, durant la partida, la ment del jugador es divideix en tres. A més dels processos normals que la componen, una segona part es fixa en el sistema dinàmic on s'esdevé el joc, mentre la tercera es focalitza en l'agent que controla per interactuar amb l'entorn virtual (Cuddy, 2008: 203).

En referència al nivell dinàmic, és important tenir en compte les regles del joc. Aquestes formen l'estructura interna del text i condicionen la nostre interacció amb ell. Són el que hem de buscar per entendre el moment del joc, tot i que no determinen de forma inevitable l'experiència (Dovey i

10 Segons la concepció de Gérard Genette. Aquest anomena "palimpsest" a un text en segon grau, creat i després rebut en relació a un text previ (Hutcheon, 2006: 6).

Kennedy, 2006: 26 i 28). La jugabilitat funciona en base als factors anomenats *ludus* i *paidia*. *Ludus* fa referència al joc estructurat, amb una presencia més determinant de les regles, mentre que *paidia* representa el contrari, una forma de joc lliure on és poden eludir les normes (Cuddy, 2008: 70). Així doncs, segons com sigui la interacció amb el joc, els resultats poden ser molt diferents en relació a l'equilibri d'ambdós factors. El jugador, com a lector manipulador, és capaç de transformar en qualsevol moment una estructura preconcebuda en base a *ludus* en un sistema *paidia*, fent abandonar al joc el seu propòsit inicial (Vesa, 2014).

En l'anàlisi que segueix, ens centrem en veure els factors que anomenem associatius. En altres paraules, la relació que es produeix entre els elements del joc i la realitat coneguda pel jugador, aspectes de l'imaginari col·lectiu susceptibles a ser activats en la seva consciència a partir dels estímuls del joc. És en aquest nivell on el neomedievalisme vol referenciar la imatge cultural de l'edat mitjana. Els dissenyadors de videojocs han fet servir el passat medieval per donar crèdit, autoritat o romanticisme als seus mons i les seves històries, convertint-ho en una realitat reconfigurable en base a les necessitats presents (Bull, 2005: 19; Kline, 2014: 5). Veurem, doncs, quina és la funció que juguen els elements neomedievals vers el jugador. Què li volen transmetre.

4.1. Imatges neomedievals a *The Legend of Zelda*

Un dels elements característics de la saga TLoZ és el seu protagonista, Link. Un jove heroi vestit de verd que porta una espasa capaç de "repel·lir el mal". Sobre la seva aparença Miyamoto ha comentat que

> [tot i les limitacions del maquinari] volíem un personatge recognoscible. El que jo buscava davant de tot és que utilitzés espasa i escut, i que aquests fossin visibles. Per tant, vam fer grans armes que es reconeguessin a la pantalla. Després calia crear un heroi que es distingís de les seves armes. Vam pensar en un barret i unes orelles llargues. Això ens evocava a un personatge de conte de fades, encaminant-nos cap a un elf.[11]

La figura dels elfs s'entén culturalment com una via d'escap de la realitat (Cuddy, 2008: 160). Tenint en compte això, el protagonista de TLoZ ens transmet dues coses des de bon principi. Per una banda dóna una sensació d'irrealitat i màgia, per l'altre introdueix uns clars marcadors de l'edat mitjana a traves dels objectes que porta. En Link reflecteix els trops del medievalisme, reificats en elements materials com espases i altres armes (Kelly, 2004: 7; Woods, 2014: 16; Young, 2010: 164). Al mateix temps, es refugia en símils

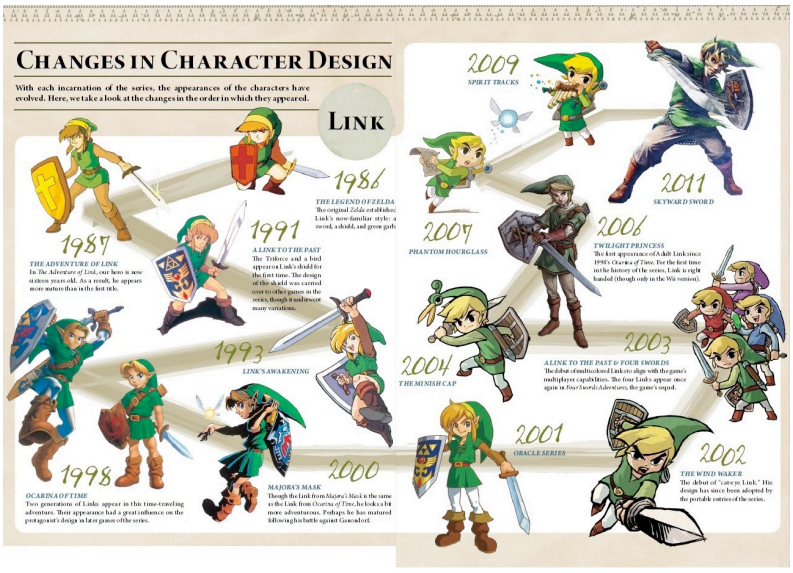


Fig. 1: Evolució del protagonista de TLoZ (Nintendo, 2014: 228-229).

11 Entrevista a Shigeru Miyamoto al lloc web Gamekult. <http://www.gamekult.com/actu/miyamoto-la-wii-u-et-le-secret-de-la-triforce-A105550.html>.

coneguts que el relacionen amb la fantasia. Aquest gènere té una frontera molt porosa amb l'edat mitjana, permetent que el període sigui moltes coses per l'audiència moderna (Trigg, 2008: 5; Kelly, 2004: 16).

Si observem l'evolució del personatge (fig. 1), aquests marcadors del màgic i del medieval es mantenen tot i les modificacions en l'estètica. Un dels canvis més destacables és el que pateix l'escut. El símbol senzill i fàcilment associable al món medieval europeu d'una creu és substituït per una iconografia pròpia. La popularitat de la saga permet, a partir de la tercera entrega (*A Link to the Past*, 1991), deixar de banda elements de fàcil associació en favor de nous símbols que ajuden a cohesionar el món d'Hyrule (fig. 2). El neomedieval no s'esforça en aconseguir una autenticitat històrica, sinó en generar una legitimitat digital i un món virtual coherent (Kline, 2014: 6). Al mateix temps, les millores tècniques permeten l'aparició de més detalls que s'aniran plasmant als jocs. En aquest sentit, destaquen les dues darreres edicions per a consola de sobretaula (*Twilight Princess*, 2006, i *Skyward Sword*, 2011), on els detalls en la indumentària creixen mostrant una cota de malla i altres proteccions característiques de l'imaginari del cavaller medieval.



Fig. 2: Evolució de l'escut de TLoZ
(*fan art* [en línia] <http://blueamnesiac.deviantart.com>).

L'arsenal d'en Link és la principal via d'interacció del jugador amb els elements del joc. El combat copa una part important de les accions possibles. Diversos autors han considerat com, malgrat aquest factor bèl·lic, el protagonista es caracteritza pel seu sentit de la justícia, l'altruisme o un heroisme que arriba fins l'absurd (Cuddy, 2008; Walls, 2011). Així doncs, Link representa la imatge de l'ideal de cavalleria de l'èpica medieval. Una persona noble, valenta, justa i lleial (Bull, 2005: 25), disposada a sacrificar-se per salvar el regne. Aprofundint en aquesta concepció, Woods considera el cavall com un dels trets identitaris de l'heroi medieval (2014: 16). TLoZ respon a aquesta idea proporcionant una muntura al jugador en diversos capítols. A *Twilight Princess*, l'heroi s'enfronta a cavall amb hordes d'enemics en diversos moments. Un d'aquests fragments finalitza amb una escena similar a una justa. Aquest tipus d'enfrontament és un dels aspectes més presents en l'imaginari popular en relació a la imatge del cavaller medieval, fixada a la cultura popular moderna en gran part per l'obra del novel·lista romàntic Walter Scott (Bull, 2005: 27). No obstant això, no podem eludir la referència al pes en l'imaginari europeu, i en l'obra d'Scott, dels llibres i les novel·les de cavalleria[12].

Per altra banda, el procés de formació i creixement és una part important en el protagonista de TLoZ. Això respon a l'estructura del joc, on reptes i habilitats creixen de forma proporcional. També

12 La tradició en llengua catalana presenta nombrosos exemples com *Blanquerna* (1283), *Tirant lo Blanc* (1490) o *Curial e Güelfa* (s. XV).

hi té importància el fet que, al ser l'avatar que encarna el jugador en el món virtual, es busca en ell l'equilibri entre un significant buit, on encabir l'usuari, i un personatge amb un context que faci funcionar la narrativa (Cuddy, 2008: 67, Dovey i Kennedy, 2006: 92). El fet que no tingui veu pròpia (en cap moment se li atorga una línia de diàleg) també busca fomentar la integració del jugador. Tanmateix, en algunes entregues Link es presentat com el descendent d'un heroi mític o de cavallers d'elit, però sempre parteix d'un origen humil. La creació de l'heroi *ex nihilo* dóna un punt de partida on el jugador pot incorporar-se i, alhora, encapsula la imatge de l'home fet a si mateix pròpia de l'imaginari capitalista. És, doncs, una reinterpretació en clau actual del personatge virtuós que era el cavaller noble de la literatura èpica medieval. En aquest sentit, la reformulació del passat permet recrear imatges del medieval que responguin a les necessitats emocionals del públic actual combinant element dels dos mons (Cantor, 1991: 28; Kelly, 2004: 15).

El planter d'enemics és nombrós i variat, anant des d'animals monstruosos fins a temibles guerrers. Aquests últims solen ser soldats armats que es caracteritzen per portar una armadura completa. Responent, de nou, al concepte popular del soldat medieval i la relació d'aquesta època amb el material bèl·lic. Una altra classe d'enemics són uns monstres antropomòrfics anomenats *bokoblins* i *moblins*, derivats fonètics de *goblins* –criatures del folklore europeu popularitzades per les novel·les de Tolkien. Especialment en els capítols *Twilight Princess* i *Skyward Sword*, aquests éssers apareixen com una horda invasora. Es veuen relacionats, tant en indumentària com en comportament, amb la imatge de tribus invasores i guerres constants; l'ideal de l'edat mitjana com un moment bel·licós, destructiu i terrible on es trenca una gran pau per la pressió de pobles bàrbars (Cantor, 1991: 228; Eco, 1999: 70).

Malgrat el que hem vist fins ara, també són presents elements que s'allunyen de la imatge del medieval europeu. Un exemple són les fades, un aliat present des de la primera entrega. La representació més comú d'aquests éssers és la de noies amb ales en base a l'imaginari mitològic europeu. Aquest esquema és manté amb dues excepcions. El pas a les tres dimensions d'*Ocarina of Time* (1999) presentava limitacions tècniques que les va reduir a punts de llum brillants amb ales. Això no obstant, les anomenades grans fades sí mantenen l'aparença d'una dona, però s'allunyen del model previ. L'altra variant més destacable és la que es produeix a *The Wind Waker* (2002). En aquest capítol, les fades recuperen l'aspecte original, però les grans fades s'acosten a un imaginari relatiu a les representacions budistes (fig. 3). Aquestes fades similars a un *bodhisattva* desapareixen fonent-se en diverses d'estil europeu. Un altre exemple similar el trobem a *Skyward Sword* (2011) amb un enemic final de nivell que respon a la imatge dels reis de la saviesa (*myō-ō*) protectors del budisme. Ambdós exemples ens mostren com, tot i la marcada intenció d'evocar a un imaginari relacionat amb el món medieval europeu, apareixen referents culturals diferents que, de forma intencionada o inconscient, s'escolen en aquesta fantasia.



Fig. 3: Grans fades a *The Wind Waker* (Zelda Wiki [en línia] <http://zeldawiki.org/File:GreatFairies_Figurine.png>).

Observant el disseny dels escenaris i l'arquitectura del món trobem altres casos similars. Dissenyadors d'*Skyward Sword* reconeixen que alguns dels seus nivells està inspirat en l'arquitectura del sud-est asiàtic (Nintendo, 2014: 49). Tot i això, aquesta no és la tònica general de la saga. El centre del

món sol estar presidit per un enorme castell. Aquests varien en la seva aparença, però sempre segueixen un patró fàcilment identificable amb castells reals localitzats a Europa. Així mateix, altres edificis, com els temples presents a gran part de les entregues, presenten una clara inspiració en l'arquitectura gòtica. Es reprodueixen edificis amb rosetes, finestres arquejades, vitralls o elements que recorden a voltes ogivals sustentades en columnes (fig. 4).



Fig. 4: Interiors del temple del temps a *Twilight Princess*
(The Legend of Zelda Architectura [en línia] <http://architectureofzelda.tumblr.com/>).

Per la seva part, la configuració del món mostra una constant voluntat d'estar composada per una gran varietat de paisatges. A cada entrega ens podem moure per viles, castells, boscos, muntanyes, deserts o zones costaneres, on la voluntat de crear un món sencer, ampli i divers queda palesa. Els màxims responsables de la saga sempre han tingut en ment la idea de crear "jocs densos però compactes"[13], assequibles pel jugador, però variats, grans, coherents i immersius. Amb els seus jocs Miyamoto vol que "la gent es senti totalment submergida en l'entorno 3D del videojoc, como si veritablement hi estigues dins, i que pugui mirar al seu voltant mentre camina, com ho fa a la vida real"[14].

Quan ens centrem en el desenvolupament de la trama, també trobem elements que es veuen imbuïts en el neomedievalisme. Les escenes d'introducció, punt de partida de la narració que contextualitzen el joc amb fets previs, en són un mostra. L'inici de *A Link to the Past* (1991) presenta, en un seguit d'imatges monocromàtiques, una batalla entre soldats caracteritzats amb armadura o uns ancians de llarga túnica practicant un ritual màgic. El fons de color cru i les imatges estàtiques poden recordar a il·lustracions en pergamins o llibres antics. Encara i així, no és clar si hi ha una

13 Idea expressada a les converses entre el president de Nintendo, Satoru Iwata, i diversos dels dissenyadors d'*Skyward Sword* al web de Nintendo < https://www.nintendo.es/Iwata-pregunta/Iwata- pregunta-The-Legend-of-Zelda-Skyward-Sword/Vol-2-El-bosque-denso/1-La-creacion-del-primer- campo/1-La-creacion-del-primer-campo-216638.html>.

14 Conversa entre Miyamoto i Iwata al web de Nintendo <https://www.nintendo.es/Iwata- pregunta/Iwata-pregunta-Link-s-Crossbow-Training/Iwata-pregunta-Link-s-Crossbow-Training/1-La-creacion-de-juegos-puente/1-La-creacion-de-juegos-puente-206046.html>.

intenció de recrear aquest referents o si, simplement, no es tenia la capacitat d'elaborar unes escenes més complexes. En canvi, a la introducció de *The Wind Waker* trobem explicada la història del joc anterior amb la clara voluntat d'evocar un còdex medieval. Un seguit d'il·lustracions senzilles i sense perspectiva es situen al costat de textos en un alfabet il·legible de caràcter rúnic (fig. 5). Aquesta escena busca fer pensar al jugador en els suports d'escriptura medievals i en l'èpica i els romanços de la seva literatura.



Fig. 5: Imatges de la introducció de *The Wind Waker* (Nintendo, 2014: 123).

En una línia diferent trobem els primers moments d'*Skyward Sword*. La seva introducció manté el fons de color cru, que recorda un pergamí. Sobre aquest, a diferència dels casos anteriors, van apareixent taques que conformen escenes en lloc de mostrar unes imatges prèviament dibuixades (fig. 6). L'estil fa pensar en una pintura amb formes poc definides que, més que reconèixer, s'intueixen. Miyamoto va comentar en un acte de presentació del joc el seu especial interès pels pintor impressionistes, fet que ha donat lloc a moltes comparacions entre el peculiar estil d'aquesta entrega i el corrent pictòric[15]. Així doncs, l'aposta d'*Skyward Sword* per un aspecte visual únic i molt característic desvia el centre d'atenció. La introducció, en tota una declaració d'intencions, passa de voler vincular-se a un referent contextual, com el de l'edat mitjana, a mostrar una qualitat artística. El focus és diferent al de les entregues anteriors.



Fig. 6: Imatges de la introducció d'*Skyward Sword* (Nintendo, 2014: 71).

Altres elements narratius interessants que es poden observar són l'ús de vitralls o frisos com a eines per transmetre informació. Aquests aporten un doble efecte a TLoZ. Per una banda, el símil amb el pretèrit medieval es reforça amb més característiques que donen coherència a la seva reinterpretació arquitectònica del període, mentre que, per l'altre, s'aporta un seguit d'elements narratius que el jugador pot seguir de formes alternatives –no parlem de textos escrits, sinó d'elements dels escenaris (el jugador ha de cercar la forma de llegir-los en el transcurs de les altres tasques). Un

15 *Skyward Sword's Visuals "Impressionistic"* a Zelda Universe. <http://www.zeldauniverse.net/2010/06/15/skyward-swords-visuals-impressionistic/>.

clar exemple és una sala del castell de *The Wind Waker*, on el jugador es pot entretenir observant la història d'uns vitralls o els frisos que recorren les parets d'un temple a *Twilight Princess*.

4.2. Imatges neomedievals a *The Elder Scrolls*

La saga TES ha destacat sempre per la seva voluntat de crear un vast món on el jugador pugui actuar amb llibertat. Aquest videojoc s'acosta molt més a una estructura lliure, *paidia*, que el cas de TLoZ, on prima més el factor *ludus*. La llibertat que pretén donar TES comença des de la creació d'un avatar. En aquesta sèrie el protagonista és creat en base a un seguit d'eleccions que l'usuari realitza per determinar-ne la raça, el sexe biològic, l'aspecte físic i les habilitats. El nombre d'opcions és molt elevat des de la primera entrega. Tot i les opcions de personalització l'avatar segueix sent, al mateix temps, l'extensió de l'usuari en el món virtual i un personatge de la ficció (Cuddy, 2008: 66). Per fer desaparèixer aquesta distinció i fomentar la capacitat de l'avatar de representar al jugador, TES sacrifica quasi per complet la seva figura com a protagonista. Així, imitant les característiques dels jocs de rol tradicionals, el jugador esdevé el protagonista. L'avatar és un significant completament buit on encabir l'usuari sense cap factor que distorsioni la simbiosi. L'absència de context es plasma al principi de cada partida, quan el jugador s'insereix en un presoner, sense passat al que retornar, que aconsegueix ser alliberat i comença una nova vida des de zero. En aquest sentit, també s'aposta per una perspectiva en primera persona, tot i que des de la tercera entrega també és possible –molts cops dificultant la jugabilitat– situar la càmera en tercera persona. Aquests factors s'encaminen a incrementar la integració del jugador en la fantasia. L'usuari ha de viure, sentir com a propi, el món neomedieval que s'ha creat. Per tant, aquest haurà de ser creïble i combinar els factors de familiaritat i estranyesa que el poden fer atractiu, una mescla per la qual l'edat mitjana és un marc freqüent.

La interacció del jugador amb el món té la lluita com un element de gran importància. En relació al combat trobem un seguit d'armes i peces d'equip que entronquen amb la idea de l'edat mitjana reificada en aquests objectes (Kelly, 2004: 7; Woods, 2014: 16; Young, 2010: 164). Per altra banda, elements com l'opció de realitzar tant encantaments com atacs físics relacionen aquesta saga amb la tradició de la novel·la fantàstica de capa i espasa. Versa (2014) considera que aquesta relació fa que els videojocs reprodueixin els clixés de la societat moderna cap a l'edat mitjana, on "la paraula 'medieval' significa un regne pseudo-històric, mític i màgic –*tolkienià*–, però prou creïble com per que el jugador es senti familiaritzat amb el personatge que ha escollit."

La jugabilitat lliure combinada amb les capacitats de combat i recol·lecció del personatge comporta dos problemes morals que no trobàvem en el cas anterior, on es considera que en Link té una moral impecable i el jugador no té opció a canviar-ho (Cuddy, 2008: 66; Walls, 2011). A TES, el jugador té la capacitat de robar o assassinar. Aquestes accions comporten conseqüències menors que no impossibiliten seguir amb la partida, però sí afecten a la relació del jugador amb el món virtual i els seus personatges. Es crea, doncs, un problema moral que el jugador ha de tenir en compte abans d'emprendre certes accions. Podem considerar que hi ha un nivell d'interacció amb la ficció en base a arbres de decisions amb consideracions ètiques que formen part de les regles. Aquest fet dóna un nivell de realisme al joc en tant que confereix a l'usuari la capacitat de realitzar actes immorals, però al mateix temps instal·la unes possibles conseqüències. Així, el joc funciona a un nivell moral diferent però similar al que podem trobar en la vida real.

Aquest acostament a la realitat contempla, com a mínim de forma potencial, que el protagonista no esdevingui un cavaller virtuós. El joc s'allunya d'aquest tarannà tradicionalment associat a l'èpica

medieval. Ara bé, la renunciar a aquest trop del medievalisme, es reafirma en la concepció de l'edat mitjana com un període de barbàrie i saquejos on regnava la inseguretat. En resum, el joc posa de rellevància qüestions ètiques emmirallant-se en una alteritat passada on sembla més acusada la falta de moral, aprofundint certs aspectes de la imatge cultural del "medieval".

La gran varietat d'enemics que apareixen a la saga ens remet als trops de la literatura fantàstica. Trobem des de grups de bandits, assassins o mags –de totes les races que habiten Tamriel–, fins a criatures sobrenaturals com vampirs o dimonis, passant per animals salvatges. La darrera entrega de la sèrie principal (*Skyrim*, 2011) posa l'èmfasi en els dracs, al voltant de qui es desenvolupa part de la trama. Es fa patent, doncs, la relació de l'imaginari medieval amb la fantasia, convertint el sobrenatural o màgic en elements creïbles en aquest marc referencial.



Fig. 7: Mapa de Tamriel dividit en els escenaris de cada joc i expansió, exceptuant el primer (*Arena*) que abasta la totalitat del continent (*fan art* [en línia] <http://www.reddit.com/r/gaming/comments/1v4f6u/where_all_the_elder_scrol ls_games_have_taken_place/>).

En el món de l'oci electrònic, les produccions que intenten recrear un món continu i versemblant, tot i que amb uns límits clars, es coneixen com a *sandbox*. El cas de TES és paradigmàtic i ha estat d'una gran influència en el sector. Exceptuant la primera entrega (*Arena*, 1994) on es podia viatjar per tot el continent de Tamriel, cada capítol s'ha centrat en una de les regions d'aquest (fig. 7). Els dissenyadors busquen crear espais immensos i creïbles, que comportin una quantia de temps considerable per al jugador si vol recorre'ls i descobrir-ne tots els secrets. Els paisatges de cada regió consten d'una gran diversitat de localitzacions que intenten donar varietat al joc. S'hi troben poblets rurals, ciutats emmurallades i castells –inspirats en restes del període històric–, així com grutes i masmorres on es refugien bandits, criatures i cultes malèfics, tresors o relíquies. El més important, però, és com s'ha mantingut un disseny invariable des de la primera entrega. El món és el mateix, només es focalitzen en àrees diferents. Queda palesa la importància de crear un univers coherent per sobre de tot. Aquesta és una constant recognoscible que ajuda al jugador a sentir-se familiaritzat amb la saga. Kline posa de rellevància com els videojocs neomedievals emfatitzen la creació d'un "heterocosmos", un món aliè al real, on la importància radica en la "veritat de la seva coherència" i no en la "certesa de la seva correspondència" (2014: 6). En altres paraules, les referències a la seva pròpia (re)elaboració de l'edat mitjana són més important i efectives que no pas les associacions reals amb un període medieval històric.

Seguint amb aquesta mateixa idea, la narrativa del joc destaca per una ingent quantitat d'informació referent a l'aventura i al context del seu cosmos en forma de llibres ficticis en el món virtual. Aquest

factor porta a Kline a considerar que "els símbols del 'medieval' a TES no són els seus herois o les seves fortificacions, sinó els seus llibres" (2014: 9). La narrativa es situa així al camp de la literatura, sacrificant la interactivitat per assolir una relació amb el món medieval mitjançant un format de text més convencional. Aquests complements contextuals donen una major comprensió del joc a l'usuari i, al mateix temps, li proporcionen referències que, des de l'associació al gènere fantàstic, reforcen l'ambientació medieval. Aquest aspecte il·lustra la idea de Kline (2014), plantejada a l'apartat 3, de la qualitat palimpsestuosa del text neomedieval. A saber, la referència al món medieval reescrivint-la sobre unes bases prèvies ja existents, en aquest cas el medievalisme en la tradició literària fantàstica. Es tracta, doncs, d'una reformulació del període fruït d'una convergència d'imatges culturals, segons autors com Young (2010).

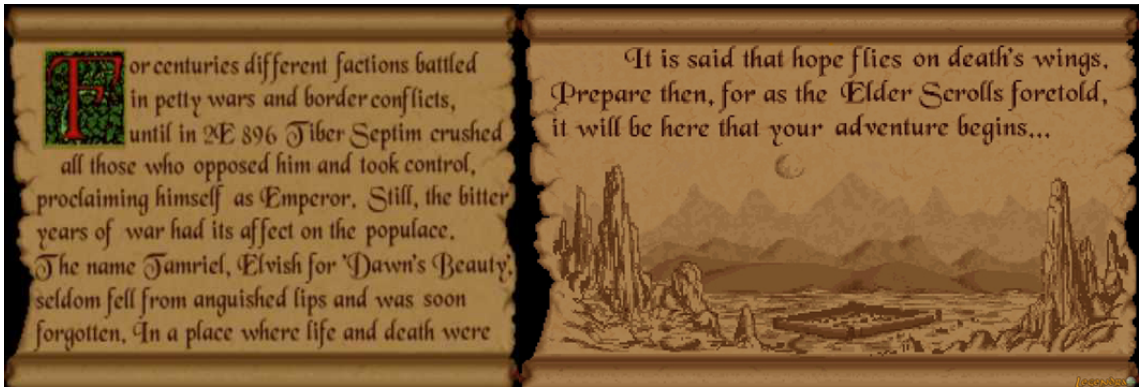


Fig. 8: Pergamí a la introducció d'*Arena* (Let's Play The Elder Scrolls: Arena – Intro [en línia] <https://www.youtube.com/watch?v=Tv8KVPUZYWo>).

Un darrer aspecte a tenir en consideració de la narrativa del joc són, un cop més, les escenes introductòries. En les dues primeres entregues (*Arena*, 1994, i *Daggerfall*, 1996) destaca la presència d'un pergamí o un còdex que intenta rememorar els sistemes d'escriptura de l'edat mitjana (fig. 8). El mateix nom de la saga ja ens planteja aquesta idea. Cada entrega representa un dels antics pergamins (*elder scrolls*) que recullen la història d'aquest món fantàstic. A partir de *Morrowind* (2002), s'elimina aquest suport visual. La introducció d'aquest capítol segueix mostrant un text en pantalla, però ara ho fa sobre un fons roig. Sí manté un estil de lletra que pot fer pensar en una font d'estil gòtic simplificada i que, acte seguit, es converteix en símbols il·legibles de caràcter rúnic mentre una veu en off narra la història. A *Oblivion* (2006), aquest tipus de referència queda totalment eliminada i el joc s'inicia amb el discurs d'un home abillat amb robes de rei. Cal dir que la segona entrega també presenta una escena similar representada per actors després de mostrar les pagines d'un còdex. Finalment, a *Skyrim* (2011) el jugador entra a Tamriel veient una escena purament cinematogràfica però lleugerament interactiva. El personatge que encarna es portat en carro i només s'obté informació a partir d'una conversa que s'escolta, o bé mirant l'entorn.

La tendència mostra una voluntat d'enfocar el primer contacte del jugador amb el món de TES, i amb les característiques que el relacionen amb el seu marc medieval, d'una forma cada cop més cinematogràfica. Els referents associatius que es mostren en pantalla pateixen d'elements àmpliament assentats en la concepció cultural de l'edat mitjana. Observem, doncs, aspectes dependents de la reinterpretació fílmica, així com de la literària, del medieval. En altres paraules, trobem un text neomedieval en base a escenes que l'usuari ja ha vist amb anterioritat.

5. Imaginant el passat forà

Com hem vist fins ara, tant TLoZ com TES proposen un marc referencial neomedieval per tal de donar entitat i coherència al mons virtuals que creen. Per tant, molts elements associatius són comuns. Els que es relacionen amb l'edat mitjana a través d'objectes materials i del paisatge visual són els més representatius. Ara bé, algunes de les aproximacions que es fan servir per reelaborar una imatge d'aquesta època són diferents.

Abans de posar en contrast els usos i motius per utilitzar el referent en ambdós casos, hi ha un aspecte a tenir en consideració. L'ús d'aquest període en la fantasia, ha despertat una fascinació per l'edat mitjana europea tant en els productors occidentals com en els japonesos, per qui el medieval esdevé un reialme mític on els somnis i les utopies es fan realitat (Versa, 2014). No obstant això, fa referencia a un passat, presumptament històric, que només és directament propi d'Europa. Barrio es fa ressò de l'estrany que resulta l'elecció d'aquest període per part de la indústria cinematogràfica estatunidenca, tenint en compte que els EUA no tenen un passat medieval propi al qual evocar (2008: 245). De fet, segons Bull, la imatge general de l'edat mitjana de les primeres onades migratòries als EUA era negativa per formar part del passat europeu d'on marxaven. En canvi, alguns aspectes de la història medieval europea, i especialment l'anglesa, eren vistos per les elits com elements de la seva "prehistòria" (sic) (2005: 29-30).

En el cas del Japó la situació és encara més complexa. El país nipó té una història medieval pròpia ben diferent de l'europea. És un període que també ha estat profundament idealitzat i presenta uns referents i marcadors molt clars i utilitzats. Nogensmenys, la universalització d'una concepció del que va ser el període medieval europeu a traves del poder tou[16] exercit per la cultura estatunidenca ha convertit aquest imaginari en una opció més que viable i interessant a tot el món. Cal dir, però, que els factors culturals propis no poden ser apartats completament i també s'hi troben, com podem observar en l'apartat dedicat a TLoZ. Aquesta és una de les diferències més visibles entre les dues franquícies del món de l'oci electrònic que estem analitzant. Mentre a TES es manté la imatge universalitzada des de la cultura estatunidenca del que va ser –o del que ha de ser– l'edat mitjana, a TLoZ es barreja amb conceptes i elements d'un imaginari propi.

En un altre ordre de coses, l'estratègia emprada per ambdós jocs a l'hora d'inserir al jugador dóna un pes important a la figura de l'avatar. El punt comú entre en Link i el personatge que encarna el jugador a TES radica en la voluntat de proporcionar un contenidor el més buit possible, on l'usuari s'hi pugui encabir sentint l'experiència com a seva. Ara bé, mentre a de TLoZ l'avatar del jugador conta amb un paper doble que també el converteix en un personatge del joc que no és el jugador, en el cas de TES és busca limitar l'avatar a un significant buit per evitar restriccions en la identificació del jugador amb ell.

Aquest fet és rellevant quan considerem el sistema moral del joc. Ja s'ha comentat com a TES l'usuari té una llibertat d'acció pràcticament plena. En el cas de TLoZ, la dualitat d'en Link dificulta aquest fet. Com a personatge del món d'Hyrule té els seus propis objectius, els del joc, que són moralment irreprotxables (Cuddy, 2008: 66). Malgrat això, algunes entregues permeten l'opció del furt o d'atacar fallidament, amb efecte més aviat còmic, als vilatans. Per exemple, tant a *Link's*

16 Joseph Nye (2005: 11) defineix el poder tou com la capacitat d'obtenir allò que es vol mitjançant l'atracció. Representa l'habilitat d'un Estat d'influir en les preferències d'altres utilitzant l'atractiu de la cultura, els ideals polítics o la legitimitat moral.

Awakening (1993) com a *Twilight Princess* (2006) existeix una forma d'agafar productes sense pagar d'una botiga del joc. En ambdós casos, aquest fet representa, el següent cop que s'entra a la botiga, un càstig que danya la vida de l'avatar. També és interessant l'aparició d'uns ocells anomenats "cuccos". Si aquest són colpejats repetides vegades, emprendran un furibund atac contra el jugador. Malgrat aquests petits exemples, la tònica general respon a actes d'altruisme com donació de diners o l'ajuda desinteressada a d'altres personatges (accions que acostumen a tenir recompensa). TLoZ és una història del bé contra el mal, però també sobre l'ús de la força (Walls, 2011).

El fet d'escollir un sistema ètic o l'altre a cada joc no sembla dependre de la relació que els dissenyadors poguessin establir amb el concepte del medieval. Com ja s'ha comentat, tant poden acostar el joc a la figura de cavaller heroic per una banda, com a la de la barbàrie i la inseguretat per l'altra. En aquest sentit, sembla més raonable considerar que la distinció rau en la decisió de quin estil de jugabilitat es volia donar a cada sèrie. Mentre, a l'hora de crear TLoZ, Miyamoto va traçar unes regles consistents, des de Bethesda es va considerar més interesant treballar sobre un sistema més lliure. En poques paraules, els factors que resulten determinants en la decisió sobre l'ètica de la jugabilitat són la distinció entre *ludus* i *paidia*, més que la imatge que el ventall ètic transmet al context neomedieval del joc.

Per altra banda, un fet paradoxal a les obres de ficció és com arribem a preocupar-nos o sentir nostàlgia per personatges i llocs que sabem que no són reals (Cuddy, 2008: 5). La forma més estructurada, i per tant propera a un text convencional, de narrar l'argument a TLoZ fomenta aquesta sensació vers el món d'Hyrule i les seves gents. En canvi, la llibertat a TES causa que certs fets o personatges canviïn o no arribin a aparèixer. Aquest factor redueix la força dels personatges i no permet establir-hi el mateix vincle que en l'altre cas.

Si ens fixem en el disseny del món virtual, segons els estudis de Salen i Zimmerman, el joc crea un lloc especial en el temps i l'espai que denominen el "cercle màgic". Com un cercle tancat, l'espai que circumscriu està limitat i separat del món real i requereix un estat mental determinat del jugador, una "actitud lusoria" (cit. a Dovey i Kennedy, 2006: 28-29). Considerant aquests elements, la inserció del jugador en el món virtual depèn del fet que s'aconsegueixi que entri en tal estat. Aquesta és la principal raó per la que, al nostre entendre, es recorre al context medieval. La imatge de l'edat mitjana permet crear un món il·lusori on l'irreal sigui coherent. El cercle màgic s'assenta en una alteritat prou llunyana, temporal i espacialment, com per permetre que la ficció sigui creïble. La pròpia alteritat de l'edat mitjana li proporciona una capacitat especialment potent per preservar la fantasia, és l'àmbit per excel·lència de l'imaginari (Haydock, 2008: 7). Tots els clixés que té associats i la tradició en la seva reformulació permeten al jugador acceptar el món que se li planteja i adoptar l'actitud lúdica. En altres paraules, el medieval és el símbol que permet expressar el fantàstic afegint-hi versemblança al seu significat.

Tant en el cas de TES com en el de TLoZ trobem diverses comunitats i fòrums a internet dedicats a la compilació d'informació i la discussió sobre els fets dels jocs i la història que els envolta. En aquest sentit, TES consta de gran quantitat d'informació que es pot extreure dels textos repartits pels propis jocs. L'elaboració de cronologies o mapes és una feina relativament senzilla però que entusiasma als fans. El problema de TLoZ és la manca de connexió entre les seves entregues, no repetint-se mai el mapa del món o presentant escassos referents interns entre les entregues. Aquest fet podria semblar que juga en la seva contra, però ans el contrari, crea un afany per omplir els buits. Jenkins considera que les característiques del fan responen a un mode de recepció cultural particular que combina una proximitat emocional amb una distància crítica. En un procés de consum

actiu, l'audiència esdevé membre d'una comunitat social alternativa i es fa partícip de la producció cultural (1992: 284-286). Segons Miyamoto, quan va crear TLoZ tenia en ment la idea de trencar amb la comunicació usuari-sistema com a únic element possible en el joc. La seva intenció era crear un tipus diferent de relació entre els usuaris al voltant d'aquesta fantasia (cit. a Cuddy 2008: 116). Per tant, discutir sobre TLoZ o TES forma part de l'experiència en si. Així, com podem observar en altres fantasies neomedievals, com el joc de rol *Dungeons & Dragons* o el videojoc massiu en línia *World of Warcraft*, la participació dels fans es veu potenciada gràcies a l'ús del context medieval que aporta un heterocosmos atractiu i immersiu.

Hem vist com el neomedieval forma un lloc per escapar de la modernitat, una fantasia on tot és possible i, alhora, familiar i perillós. Aquests elements fan del medieval un món que, quan es reinterpreta per a donar forma a un producte, permet a l'espectador introduir-s'hi de bon grat i, fins i tot, seguir en l'ensomni quan ja l'ha abandonat. La vinculació amb el món virtual –tancar el cercle màgic– és el que els dissenyadors de TES i TLoZ busquen aconseguir amb les seves reinterpretacions de l'edat mitjana. Observem, doncs, dues imatges d'una reinventada edat mitjana que utilitzen elements diferents per buscar un mateix resultat.

6. Conclusions

En el nostre estudi de cas sobre l'aplicació de l'imaginari popular neomedieval al món de l'oci electrònic, hem pogut arribar a diverses conclusions. Primer, cal destacar el caràcter de la imatge del medieval a la cultura popular. Són diversos els autors que consideren que s'ha arribat a establir una multiplicitat d'idees sobre l'edat mitjana, ajustables segons els interessos de qui les evoca. En aquest sentit, Cantor (1991), Trigg (2008) i Young (2010) destaquen que la imatge es forma en un procés d'aprenentatge acumulatiu. La convergència de múltiples estructures culturals forma una visió simplificada del passat des del present. Aquest fet allunya els conceptes medievals d'un procés de recuperació històrica, mentre els apropa a una estructura imaginària en base a una sèrie de clixés.

Com recullen Bull (2005) i Barrio (2008), la formació d'aquest esquema parteix, en gran mesura, de la influència del romanticisme. Aquest corrent reafirma les visions negatives ja existents, però les matisa amb la idealització d'altres aspectes. Així, la imatge que se'ns ha transmès de l'edat mitjana combina un aspecte salvatge i inquietant, previ a la modernitat, amb un element que ens és familiar i està domesticat, evocant una utopia preindustrial. L'aparent contradicció entre el salvatge i el domesticat esdevé una dualitat, com la que també es dóna entre la seva dimensió real i la fictícia. Combinant aspectes dicotòmics és crea un concepte atractiu on tot és raonablement possible per la seva proximitat amb una realitat, presumptament històrica, allunyada de la nostra, però familiarment recognoscible. En altres paraules, el medieval està format per una sèrie de visions estereotipades simultànies i un joc de contrastos que permeten crear una alteritat pretèrita amb conceptes contemporanis. Segons Haydock (2008) la cultura popular es desfà de l'edat mitjana per tornar-la a buscar. És en aquest retrobament amb ella on es forma un alteritat en base a conceptes actuals.

Aquests processos convergeixen en una estructura social i artística que podem anomenar neomedievalisme. La principal característica d'aquest corrent, originat a finals del segle XX, recau en la seva condició postmoderna (Versa, 2014; Kline, 2014). Destacant per una actitud que no veu

factible un autèntic coneixement del passat, es desvincula de qualsevol intenció de representació històrica acurada. Així, la importància es situa en el joc d'associacions que desperta en la ment de l'espectador o jugador la referència a una estructura preconcebuda del medieval. El neomedievalisme comenta i reinterpreta les imatges medievalistes dels textos postmedievals presents a la societat per utilitzar-los com a recurs narratiu. Kaufman ho considera un element doblement medievalista, al qual Kline suma la idea d'un palimpsest que es reescriu sobre diverses capes de medievalisme (2014: 6).

En els dos casos observats hem pogut constatar com es formula una relació amb el passat medieval a través de referenciar uns trops que permeten retrobar l'alteritat medieval. Aquest passat distant dóna eines tant a TES com a TLoZ per fomentar el grau d'inserció del jugador en el seus mons fantàstics. Així, el neomedieval és un recurs que permet crear un món fantàsticament creïble. És recognoscible, l'usuari s'hi situa ràpid i s'acosta a un fet que es creu real, però que aporta el matís màgic de la tradició literària fantàstica. El neomedieval facilita la coherència interna d'un món on el jugador es sent còmode i reptat a parts iguals. També desperta un interès que pot anar més enllà del producte o serveix per reflectir qüestions contemporànies des d'una alteritat que sembla distant i aliena. Tot i així, destaca la finalitat del neomedieval com a eina que ajudi a la immersió de l'espectador en un producte coherent i recognoscible. El cas de la utilització de símbols propis a TLoZ, abandonant certes referències, o el de la metaficció inclosa a TES, són exemples d'aquest fet.

L'època medieval, doncs, porta relacionats una sèrie de conceptes que s'expressen fàcilment mitjançant elements visuals. La dimensió del món medieval europeu que s'ha essencialitzat és útil com a rerefons, però no dirigeix tots els aspectes. Per això es produeix una reinterpretació d'alguns elements segons els interessos de cada cas. Els marcadors que hem anat observant en els exemples són sempre una base comuna. No obstant això, el nucli dur del medieval presenta variacions en base a la resta de marcs culturals de qui l'evoca i al que es vol representar a traves d'aquest. Trobem una reformulació des del present, el fet neomedieval, dels elements establerts, el medievalisme.

Amb tot, es pot encabir aquest període en una idea globalitzada. L'edat mitjana ha esdevingut un universal entorn d'uns conceptes essencialistes (espases, castells, barbàrie, cavallers heroics, etc.), convertint-se en un discurs dominant. Parafrasejant Eco (1999: 16), trobem un signe que es fa oblidar com a tal i aspira a ser la cosa. Atorga un nou significat al període i universalitza una edat mitjana alienant-la del seu context històric, que la limita a realitats concretes i dispars del passat d'Europa. La fantasia és medieval i el medieval és europeu. Si aquesta afirmació no és certa i universal, diversos processos culturals han convergit fins adequar la realitat perquè ho sigui.

Bibliografia

Barrio, Juan Antonio (2008) "The Middle Ages in USA Cinema", *Imago temporis. Medium Aevum*, (2): 229-260.

Bull, Marcus (2005) *Thinking Medieval: An Introduction to the Study of the Middle Ages*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

Cantor, Norman F. (1991) *Inventing the Middle Ages: the Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. New York, NY: Quill William Morrow.

Cuddy, Luke (ed.) (2008) *The Legend of Zelda Philosofy*. Chicago: Open Court Publishing.

Dovey, Jon i Kennedy, Helen W. (2006) *Game Cultures: Computer Games as New Media*. New York, NY: Open University Press.

Eco, Umberto (1999) "Viaje a la hiperrealidad" i "Hacia una nueva edad media", *La estratègia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, pp. 6-36, 37-48.

Elliott, Andrew B.R. (2010) "Part I: Problems", *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson, N.C.: McFarland, pp. 9-52.

Harty, Kevin (1999) *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Haydock, Nickolas (2008) "The Medieval Imaginary", *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, N.C.: McFarland, pp. 5-35.

Hutcheon, Linda (2006) "Beginning to Theorize Adaptation", *Theory of Adaptation*. New York, NY: Routledge, pp. 1-32.

Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, NY: Routledge.

Jenkins, Henry (2008) *Convergence Culture: La cultura de la convergència de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

Kelly, A. Keith (2004) "Beyond Historical Accuracy: A Postmodern View of Movies and Medievalism", *Perspicuitas*. Disponible a <http://www.perspicuitas.uni-essen.de/medievalism/articles/Kelly_Beyond%20Historical%20Accuracy.pdf> [Darrera consulta: 19 de maig de 2015].

Kline, Daniel T. (ed.) (2014) "Introduction, 'All Your History Are Belong to Us': Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages", *Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages*. New York, NY: Routledge, pp. 1-11.

Loguidice, Bill i Barton, Matt (2009) "The Legend of Zelda (1986): Rescuing Zeldas and Uniting Triforces", *Vintage Games: An Insider Look at the History of Grand Theft Auto, Super Mario, and the Most Influential Games of All Time*. Oxford: Focal Press, pp. 303-317.

Nintendo (2014) *The Legend of Zelda Hyrule Historia*. Barcelona: Norma Editorial.

Nye, Joseph (2005) "Soft Power and Higher Education", *Forum Futures 2005*: 11-14. Disponible a: <https://net.educause.edu/ir/library/pdf/ffp0502s.pdf> [Data de la darrera consulta: 19 de maig de 2015].

Trigg, Stephanie (2008) "Medievalism and Convergence Culture: Researching the Middle Ages for Fiction and Film", *Parergon*, 25 (2): 99-118.

Vesa, Ileana (2014) "Neomedievismul postmodern", Cluj-Napoca: Eikon. Tesi doctoral. Traducció a l'anglès de la introducció per la mateixa autora disponible a <http://193.231.20.119/doctorat/teza/fisier/331> [Data de la darrera consulta: 31 de maig de 2015].

Walls, Jonathan L. (ed.) (2011) *The Legend of Zelda and Theology*. [e-book] Gray Matter Books.

Woods, William F. (2014) "Introduction – Our Lady of Pain: The Subgenre of Medieval Film", *The Medieval Filmscape: Reflections of Fear and Desire in a Cinematic Mirror*. Jefferson, N.C.: McFarland, pp. 3-20.

Young, Helen (2010) "Approaches to Medievalism: A Consideration of Taxonomy and Methodology through Fantasy Fiction", *Parergon*, 27 (1): 163-179.

Llocs web consultats

Carta Psicoanalítica (psicologia en México y en el mundo) (2002). Perrés H., José, "VI) Temporalidad y 'futuro perfecto'", *Memoria y Temporalidad: Encuentros y desencuentros entre la Psicología y la Epistemología Genéticas y el Psicoanálisis* [en línea]. Data de darrera consulta: 31 de maig de 2015, des de: <http://www.cartapsi.org/mexico/memtem3.htm>.

DeviantArt (2015). *BLUEamnesiac profile* [en línia]. Data de la darrera consulta: 2 de juny de 2015, des de: <http://blueamnesiac.deviantart.com/>.

Gamekult (toute l'actualité du jeu vidéo PC, consoles, mobiles) (2000-2015). *Miyamoto, la Wii U et le secret de la triforce*" (entrevista publicada l'1 de novembre del 2012) [en línia]. Data de la darrera consulta: 1 de maig de 2015, des de: <http://www.gamekult.com/actu/miyamoto-la-wii-u-et-le-secret-de-la-triforce-A105550.html>.

Nintendo (2015). "Vol. 2: El bosque denso" a *Iwata pregunta: The Legend of Zelda: Skyward Sword* [en línia]. Data de la darrera consulta: 5 de maig de 2015, des de: <https://www.nintendo.es/Iwata-pregunta/Iwata-pregunta-The-Legend-of-Zelda-Skyward-Sword/Vol-2-El-bosque-denso/1-La-creacion-del-primer-campo/1-La-creacion-del-primer-campo-216638.html>.

Nintendo (2015). *Iwata pregunta: Link's Crossbow Training* [en línia]. Data de la darrera consulta: 5 de maig de 2015, des de: <https://www.nintendo.es/Iwata-pregunta/Iwata-pregunta-Link-s-Crossbow-Training/Iwata-pregunta-Link-s-Crossbow-Training/1-La-creacion-de-juegos-puente/1-La-creacion-de-juegos-puente-206046.html>.

Reddit (2015). *Where all the Elder Scrolls games have taken place* [en línia]. Data de la darrera consulta: 2 de juny de 2015, des de: <http://www.reddit.com/r/gaming/comments/1v4f6u/where_all_the_elder_scrolls_games_have_taken_place/>.

Tumblr (2007-2015). *The Architecture of Zelda* [en línia]. Data de la darrera consulta: 2 de juny de 2015, des de: <http://architectureofzelda.tumblr.com/>.

VGChartz (Video Game Charts) (2006-2015). *Game Database, Global sales (in millions of units) per game* [en línia]. Data de la darrera consulta: 17 de febrer de 2015, des de: <http://www.vgchartz.com/gamedb/>.

YouTube (2005-2015). *Let's Play The Elder Scrolls: Arena – Intro* [en línia]. Data de la darrera consulta: 2 de juny de 2015, des de: <https://www.youtube.com/watch?v=Tv8KVPUZYWo>.

Zelda Universe (2014). *Skyward Sword's Visuals "Impressionistic"* (noticia publicada el 15 de juny del 2010) [en línia]. Data de la darrera consulta: 5 de maig de 2015, des de: <http://www.zeldauniverse.net/2010/06/15/skyward-swords-visuals-impressionistic/>.

Zelda Wiki, the Zelda encyclopedia (2015). *File: GreatFairies Figurine.png* [en línia]. Data de la darrera consulta: 2 de juny de 2015, des de: <http://zeldawiki.org/File:GreatFairies_Figurine.png>.


#06

El fandom en Asia Oriental.
Entre la lógica del mercado y la lógica del cuidado

Tutorizado por la profesora Gladys Nieto Martínez

Laura García Durán

Graduada en Estudios de Asia Oriental, Universidad Autónoma de Madrid.

Interesada en sociología, el análisis del comportamiento humano y la construcción de una identidad común a través de la creación de prácticas y normas dentro de un grupo social.

1. Definición del problema: aspectos conceptuales y metodológicos

En la actualidad, la importancia del fan y su actividad e implicación tanto emocional como activa dentro del grupo fan ha ido adquiriendo nuevos significados. El fan, al fin y al cabo, es definido como consumidor de un determinado producto. Este producto puede ser cualquier ente, ya sea una serie de televisión, un libro, una cultura, un actor, un grupo de música o artista musical. En este trabajo, cuando hablamos sobre un producto, estamos haciendo referencia a un determinado grupo o artista musical dentro de la industria del entretenimiento asiática. Como veremos en el siguiente punto, el artista o grupo musical dentro de las agencias mediáticas asiáticas es convertido por la propia industria en un producto explotable de manera puramente comercial.

Volviendo a la definición de fan: "para saber sobre qué trata una determinada área de conocimiento, es necesario que nos fijemos en las prácticas, es necesario observar qué es lo que hacen aquellos que la practican" (Geertz citado en Aranda, 2013: 20). Por lo tanto, el fan debe ser definido a través de sus prácticas, discursos, intercambios y usos. Nos encontramos en la era de la tecnología, en donde las posibilidades de acceso a un determinado producto se realiza por múltiples vías, permitiendo un mayor control sobre el objeto de deseo. Las nuevas tecnologías "al mismo tiempo, contribuyen a la cohesión de un sentimiento de grupo/pertenencia de sus fans" (Black citado en Esquirol, 2013: 142-144). El fan se encuentra en la necesidad de crear un espacio compartido en el cual los integrantes compartan significados y sentidos:

> El interés de los espectadores/fans de estos productos culturales se asienta en buena parte, en la posibilidad que les ofrece para establecer prácticas interpersonales, interacciones relacionadas con las emociones y los sentimientos cotidianos que desde ciertos círculos culturales se niegan y deslegitiman históricamente (Aranda, 2013: 24).

Por lo tanto, podríamos decir que el fan como individuo busca establecer relaciones interpersonales con otros individuos que compartan sus valores, ideas e intereses. Las nuevas tecnologías serían el puente que facilitaría la conexión entre los fans y la creación potencial de grupos de fans con gustos similares. En la red emergería un nuevo concepto que engloba al grupo de fans en su conjunto. Este

concepto es "fandom", término que actualmente es empleado no sólo por el propio grupo de fans sino también, por los medios de comunicación, la prensa escrita, ciertos estudios sociológicos, etc.

Muchos son los autores que intentan definir el término fandom. Fiske, lo define como "una estrategia colectiva, un esfuerzo común para formar comunidades interpretativas que en su cohesión subcultural eluden el significado preferido e intencionado del bloque de poder". Para Baym, en cambio, es "un colectivo de personas organizadas socialmente y su aprecio compartido por un objeto de cultura pop basado en objetivos". Según Jenkins, "el fandom organizado es, quizás y ante todo, una institución de teoría y crítica, un espacio semiestructurado donde se proponen interpretaciones competentes y evaluaciones de textos corrientes, donde se debaten y negocian y en donde los lectores especulan sobre la naturaleza de la comunicación de masas y su propia relación con ellos" (citado en Recuero, Amaral, Monteiro. 2013: 159). En este análisis, nos quedaremos con la definición que da Jenkins. Encontramos así que el fandom no es otra cosa que un grupo organizado en donde se adscriben individuos con significados parecidos. Sin embargo, un grupo no puede actuar conforme dictaminen los deseos de cada individuo.

> Los grupos de fans y los fans se comprometen con prácticas culturales que les permiten ganar más visibilidad y reputación en los medios sociales. (…) Debido a estas prácticas, los fandom suelen ser comparados con comunidades en el sentido de que están muy comprometidos con el grupo. Los grupos de fan, así pues, se construyen a partir de vínculos afectivos, que son capaces de generar más cooperación y compromiso con los vínculos puente (Recuero, Amaral, Monteiro.2013: 160).

Cuando hablamos de vínculos puente, hacemos referencia a un término empleado por Putnim en donde apoda capital social puente a aquellas relaciones entre individuos heterogéneos, ya sean amigos distantes, asociaciones o conocidos; y pertenecientes a comunidades diferentes (citado en Portela. 2003: 10). Debemos tener en cuenta que los grupos de fans pueden estar compuestos por individuos de distinta raza, clase social, nacionalidad o etnicidad. No existen unas características básicas que deba cumplir un fan para poder adscribirse a un determinado grupo social mientras comparta con este grupo gustos similares. La actividad fanática organizada es "una institución de teoría y crítica con prácticas críticas e interpretativas compartidas, consensuadas y aceptadas por el grupo" (Jenkins citado en Aranda. 2013.: 27). Con esto hacemos referencia a que un individuo adscrito a un grupo, queda ligado emocionalmente al mismo a la par que queda limitado en sus actos por el compromiso. En este punto de nuestro trabajo, nos asaltaría una duda: ¿Qué diferenciaría a un fan de un espectador? Según Jenkins, la diferencia radica en la intensidad de la implicación intelectual y emocional que dedica el fan a un determinado producto (citado en Antoni Roig. 2013.: 50). Esto conllevaría a una serie de prácticas más o menos activas. Sin embargo, en esta misma distinción, encontramos un dilema: ¿hay límites en el consumo de un producto? Volviendo a parafrasear a Jenkins, se puede producir una irracionalidad en el fan que es arrastrada por sus emociones, perdiendo la habilidad de criticar. Por lo tanto, la aproximación a un determinado producto, produciría en el fan un vínculo emocional que iría en aumento conforme más se aproxime al objeto de su deseo.

Si lleváramos esta conceptualización al campo de estudio que vamos a analizar, es decir, aquel en donde el producto es un artista musical, la irracionalidad sumada al deseo de aproximación al artista, podría acarrar un desenlace fatal. En este contexto debemos tener en cuenta un término apodado por Hiroshi Ogawa denominado "casi-camaradas". Este término hace referencia a que el compañerismo creado entre artista y fan es evocado por el individuo como una intimidad igual o más fuerte que la que podría evocar las relaciones de amistad. Esto es debido a que las relaciones

creadas en la vida real entre amigos, están siempre potencialmente expuestas al conflicto o a la pérdida de la amistad mientras que los artistas siempre seguirán sonriendo y estando ahí para el fan (citado en Hiroshi Aoyagi, 2000.: 311-312). Según comenta nuevamente Jenkins, la consumición continuada de un producto, puede convertirse en una práctica insatisfactoria, de forma que el fan se vería obligado a dar un paso más allá. Sin embargo, esto sólo puede darse cuando es un individuo y no un grupo, quien lo lleva a cabo, ya que, tal y como hemos comentado anteriormente, el grupo está ciertamente limitado en sus prácticas por el consenso del propio grupo y el compromiso del individuo hacia el mismo. Podríamos decir que estas limitaciones, prácticas interpretativas compartidas, consensuadas y aceptadas por el grupo, van a ser el centro de análisis de nuestra investigación.

En Asia, este tipo de prácticas se llevan a cabo muy a menudo por el fandom puesto que el contexto en el que se dan, es un ambiente en el cual la sobre-explotación de un producto-artista es la base primordial de la lógica de mercado. Así pues, trataremos de analizar los significados y valores compartidos que construyen los grupos de fans en relación con el establecimiento de normas, prácticas y reglas que pongan límite al consumo del producto-artista. Para ello, realizaremos un análisis del discurso de dos casos en concreto dentro de la industria musical pop asiática que tratarán sobre el mismo grupo musical, en este caso, el grupo musical EXO. Dicho grupo (formado bajo una de las mayores empresas de Corea del Sur y distinguida por sus contratos casi esclavistas) es conocido internacional y nacionalmente por las prácticas éticas y no tan éticas de los fans. Este trabajo está estructurado en tres apartados: el primer apartado es descriptivo y contextual. Realizaremos un análisis sobre la lógica de mercado de la industria musical en Asia Oriental, cómo se crean y promocionan los productos-artísta y el lugar que ocupa el fan dentro de dicha lógica. El segundo apartado es un análisis de dos casos relacionados con el grupo EXO: en el primer caso trataremos de analizar la creación de prácticas y normas de cuidado del artista establecidas por un grupo de fans internacionales ante una acción perjudicial para el artista realizada por diferentes individuos. En el segundo caso, analizaremos una respuesta masiva coordinada creada por el grupo de fans ante una campaña de difamación masiva del artista en cuestión en buscadores oficiales de internet. Como material discursivo, nos serviremos de comentarios y opiniones personales procedentes de blogs, foros y páginas webs realizados por las propias fans al respecto.

2. Industria y organización del entretenimiento musical en Asia Oriental

La industria musical de Corea del Sur es la organización del entretenimiento con mayor prestigio y reconocimiento profesional ya no sólo a nivel asiático sino a nivel internacional. Gracias a su lógica de mercado y marketing, esta industria ha experimentado en los últimos años un crecimiento abrupto de dinero recaudado gracias al éxito de las múltiples actividades de sus artistas. Este tipo de modelo empresarial ha sido tomado como ejemplo por numerosas empresas asiáticas quienes no dudan en adaptar esta lógica en su propio país. La mayor empresa sur-coreana es la SM Entertainment, fundada por Lee Soo-Man a mediados de los noventa. Aunque no es la única empresa musical en el país, la SM es conocida como la agencia musical más talentosa y célebre de Corea del sur gracias al gran éxito obtenido por sus artistas coreanos en el mercado global. El secreto de su éxito radica en un concepto creado por Lee Soo-Man llamado CT o Tecnología Cultural. La CT es un sistema complejo creado con la intención de introducir a los artistas coreanos en el mercado asiático. Según

explicó el fundador de la SM Entertainment en una ponencia en la Escuela Empresarial de Standford en el año 2011:

> Yo acuñé el término hace unos catorce años, cuando la SM decidió lanzar a sus artistas y contenidos culturales a través de Asia. La edad de la tecnología de la información había dominado la mayor parte de los años noventa y predije que la era de la tecnología cultural vendría después. (…) La SM Entertainment y yo vemos la cultura como un tipo de tecnología. Pero la tecnología cultural es mucho más exquisita y compleja de lo que es la tecnología de la información (citado en John Seabrook, 2012.: 88-97).



Fuente: William Tuk (2012), *The Korean Wave: Who are behind the success of Korean popular culture?*, Leiden University: Unpublished Master's Thesis.

El sistema CT tiene tres fases: en la primera fase, la SM Entertainment exporta sus grupos musicales a otros países. Grupos musicales como Girls Generation, Super Junior o EXO (grupos creados bajo el sello discográfico de la SM Entertainment), lanza discos en países como Japón o China. En la segunda fase, la SM comienza una expansión en el mercado receptor a través de colaboraciones con compañías locales o artistas. En la última fase, la SM Entertainment establece Joint-Ventures o firma acuerdos empresariales en cada mercado. En esta fase, el objetivo principal está enfocado en reconocer al producto-artista o al contenido del mismo en una marca principal y no el lugar en dónde se ha creado. Varios investigadores han descubierto que el mundo de los fans y otras comunidades de conocimientos, fomentan un sentimiento de apasionada afiliación o fidelidad a la marca que asegura la longevidad de una determinada línea de productos (Jenkins, 2009.: 177) Para Lee Soo-Man, uno de los aspectos más importantes de su sistema es que los artistas sean reconocidos por quién los ha creado y no en dónde han sido creados. Así, la propia Cultura Tecnológica apodada por Lee Soon-Man se basa en una cultura que puede volver a montarse con elementos interculturales para ampliar su comercialización. El producto-artista se convierte en un producto montable con piezas de diferentes lugares pero fiel a una marca. Todos los empleados de la SM Entertainment son instruidos con este tipo de manual, aprendiendo meticulosamente qué tipo de música deben desarrollar, el color de la sombra de ojos o el vestuario que deben llevar, el ángulo de la cámara utilizado en los vídeos musicales, la composición o la coreografía... Todo ello dependiendo del país al cual van a exportar el producto-artista (John Seabrook, 2012.: 88-97).

Una persona no nace siendo artista sino que es creada a través de un complejo sistema de entrenamiento teórico y sistemático. Así, la SM Entertainment realiza audiciones globales reclutando a personas con una edad comprendida entre los doce y los diecinueve años. Además, la agencia musical posee una red de ojeadores dedicados a captar a personas corrientes mientras realizan actividades ordinarias. Un ejemplo claro de ello sería el reclutamiento de Jessica, miembro del grupo musical Girls Generation de origen coreano nacida en Estados Unidos: "Yo realmente no hice

audiciones. Fui a Corea a conocer a la familia de mi padre y estando de compras, uno de los agentes me vio y nos escogió a mi hermana y a mí juntas" (citado en John Seabrook, 2012.: 88-97).

Un punto a tener en cuenta es el reclutamiento de aprendices de otras nacionalidades. Esto supone una ventaja para la empresa ya que hay una mayor facilidad para llevar a cabo la CT en el país de origen del aprendiz. Un ejemplo de ello es el grupo que vamos a analizar. El grupo musical EXO está formado por dos sub-unidades, EXO-K y EXO-M. La primera sub-unidad está formada por seis miembros coreanos mientras que la segunda está formada por cuatro miembros de origen chino y dos miembros coreanos. Estas dos sub-unidades fueron creadas con el propósito de promocionar en China y Corea del Sur a la vez. Gracias a la incorporación de los cuatro miembros de origen chino, hay una mayor facilidad de comunicación y creación de lazos empresariales con otras agencias de China, Taiwan y Hong Kong.

Una vez son reclutados por la agencia discográfica, los aprendices llegan a estar entre tres y siete años entrenando. Aún así, esto no les garantiza que vayan a debutar en solitario o en algún grupo musical. En este programa de entrenamiento, el aprendiz debe desarrollar y potenciar sus habilidades en canto, baile y actuación. Una de las características principales que poseen los artistas asiáticos es su flexibilidad. No se dedican exclusivamente a un único aspecto a lo largo de su carrera profesional sino que son capaces de adoptar cualquier posición profesional dentro de la industria del entretenimiento, ya sea actuando en una película, cantando en un grupo musical, siendo modelo para una marca de ropa o presentador de programas televisivos. En una entrevista para la ABC, Mark Lee, aprendíz bajo el sello discográfico de la SM Entertainment explicó:

> El artista no es sólo alguien que canta, baila o rapea. También tiene que ser capaz de entretener al público, ser capaz de hablar fluidamente, ser capaz de ser divertido, como humorista, para que la gente pueda conectar contigo (ABC, 2015).

Por otra parte, el aprendiz debe de aprender otros idiomas, entre ellos el inglés, japonés, chino y coreano (si se da el caso de que el aprendiz no sea nativo de Corea del Sur). El estudio de otros idiomas ayuda en la expansión del producto-artista en los mercados globales. Debido a esto último, los aprendices también deben de conocer otras culturas, por lo que estarán continuamente informándose sobre la situación del mundo actual (William Tuk, 2012.: 34). Antes del debut, el aprendiz tiene que aprender etiqueta y buenas maneras. Este tipo de entrenamiento crea a un prototipo de artista perfecto que sabe cantar, actuar, hacer de showman, tiene una buena presencia ante el público y supone un modelo juvenil a seguir por sus ideas y valores. Es el ejemplo de la máxima perfección. Sin embargo, este entrenamiento ideal no es tan impecable y correcto como parece. A parte de los grandes éxitos obtenidos en el mercado asiático, la SM Entertainment también es conocida por sus contratos esclavistas y acciones que perjudican gravemente la salud de los artistas y los aprendices.

> Se espera que los nuevos reclutas mantengan su cuerpo en forma. Se espera que los chicos consigan abdominales y las chicas se supone que deben de bajar de peso. En el caso de Girl's Generation, se reveló que las chicas sólo comen 800 calorías por día. En comparación, una chica normal de esa edad debe comer alrededor de 1.800 calorías por día (William Tuk, 2012.: 34).

Han sido varios los artistas bajo este sello discográfico que han demandado a la empresa por abusos. Entre los casos más sonados, encontramos el caso de Hangeng, artista chino dentro del grupo musical Super Junior-M. Dicho artista presentó una demanda contra la SM Entertainment en

diciembre de 2009. Entre las razones para la demanda, podemos encontrar que la SM obligaba al artista a realizar actividades en contra de su voluntad, entrenaba diariamente muchas más horas que las horas oficiales establecidas en el contrato, las ganancias por el éxito del grupo eran muy reducidas, si el artista, aún a pesar de encontrarse enfermo no asistía a determinadas actividades del grupo, el periodo de 13 años del contrato de exclusividad sería extendido; entre otras cosas. No sólo la SM Entertainment ha sido acusada de este tipo de acciones, muchas otras empresas también fueron demandadas por sus artistas y son conocidas por sus entrenamientos abusivos. Don Lee, ex aprendiz de la agencia JYP Entertainment, explicó en su canal de Youtube el entrenamiento diario que recibía junto a otros aprendices. Debían entrenar 6 días a la semana, desde las 10 de la mañana hasta las 10 de la noche con pequeños descansos para comer. Muchos aprendices se quedaban hasta más tarde practicando (Citado en William Tuk, 2012.: 34-35).

Una vez la empresa musical da el visto bueno sobre las habilidades adquiridas en el programa de entrenamiento, comienza la tarea de promoción de los aprendices. La empresa musical puede estar hasta más de un año preparando el debut para un grupo musical. Como hemos comentado, todo debe de estar meticulosamente pensado: vestuario, concepto del grupo, color del pelo, coreografía, composición del vídeo musical, etc. En Corea del Sur, a pesar de sacar discos o promocionar con diversas actividades, un grupo o artista musical no debuta oficialmente hasta que no realiza una actuación en un programa musical. Usualmente, los aprendices debutan directamente en el grupo musical que se les ha asignado. Sin embargo, en muchos casos, estos aprendices son promocionados antes de su debut oficial a través de actividades junto a otros artistas ya reconocidos en la industria musical, para que comiencen a ser percibidos por el público. A comienzos de 2011, Lee Soo-Man en una de sus conferencias, comentó la próxima creación de un nuevo grupo musical masculino bajo su sello discográfico. En diciembre de ese mismo año, el canal oficial en Youtube de la SM Entertainment comenzó a sacar teasers (pequeños avances o trailers) de las habilidades de varios miembros de ese nuevo grupo musical llamado EXO. Varios miembros de EXO, aparecieron por primera vez en diciembre de 2011 en la gala de fin de año de la cadena televisiva surcoreana SBS. En dicha gala, cuatro de sus doce integrantes realizaron una pequeña actuación mostrando diferentes habilidades, entre las que se encontraban baile, canto y acrobacias. Tras esto, la SM continuó lanzando teasers de los miembros del grupo a lo largo de apróximadamente 4 meses, llegando a alcanzar un total de 23 teasers promocionales. Durante esos meses, el grupo sacó dos singles previos a su debut oficial titulados “What Is Love” y “History”. El 8 de abril de 2012, EXO sacó su primer mini-álbum titulado “MAMA” y ese mismo día, EXO-K realizó su debut oficial en el programa musical “Inkigayo” de la cadena televisiva SBS. Yendo a la par, EXO-M realizaría su debut oficial actuando en una gala de premios en China llamada “12th Yinyue Fengyun Bang Awards”. Tras el debut oficial, “MAMA” alcanzó el primer puesto en varios rankings y portales musicales tanto en China como en Corea del Sur (Sina, 2012).

El gran éxito del grupo fue extraordinario e inmediato ¿Cuál es el secreto tras este éxito? Según comenta Song Seung-Hwan, productor de Nanta (exportador de la cultura coreana):

> Para que un producto cultural tenga éxito, se necesitan dos factores. Uno de ellos es la singularidad y el otro es la universalidad. No puedes tener éxito sólo con la singularidad. La música coreana tiene su propia singularidad, pero carece del nivel de universalidad. Los compositores de las canciones de éxito de Girl’s Generation no son coreanos. Son europeos. Creo que las canciones escritas por compositores coreanos son todavía insuficientes para tener éxito (en el mercado occidental) (citado en Chung Min-uck, 2011).

Podemos observar que la gran mayoría de canciones están compuestas por occidentales. Además, muchos coreógrafos y productores que trabajan para la industria musical de Corea del Sur, suelen provenir de todo el mundo.

> La SM Entertainment es también conocida por comprar los derechos de las canciones pop americanas que suelen utilizar los cantantes americanos de pop. (…) Sus canciones se consideran más atractivas para el público occidental, porque la música es más similar a lo que los occidentales escuchan en la radio (JangMinHo citado en William Tuk, 2012.: 38).

Además, la canción tiene que ser simple y con una buena coreografía. Así, los vídeos musicales están compuestos por elementos muy visuales y las actuaciones del grupo se convierten en todo un espectáculo. Sin embargo, la necesidad de una buena promoción del producto-artista prima en la industria musical. Cuando un artista va a lanzar una nueva canción, la empresa comienza una campaña masiva de publicidad. Convierten así al artista en algo puramente comercial. Aparece entonces lo que Iwabuchi denomina un "supersistema de entretenimiento". En este sistema, las empresas ofrecen al público un pack total de la cultura del producto (Iwabuchi, 2002.: 457). Dicho de otro modo, cada vez que EXO saca una nueva canción o CD, la empresa se encarga de sacar nuevas camisetas, posters, productos de belleza, toallas, carpetas, etc, que concuerden con el nuevo concepto dado al grupo para su vuelta a los escenarios. Por otro lado, la empresa se encarga de conseguir contratos y colaboraciones con diferentes marcas para que los miembros del grupo, ya sea individual o grupalmente, los patrocinen. Así seguirán siendo una imagen que todo el público verá continuamente, ya sea promocionando una marca de ropa, saliendo en la portada de una revista, etc.

Gracias a esta lógica de mercado y la teoría de la Cultura Tecnológica, grupos como EXO han conseguido un éxito abrumador en los mercados globales. En tan solo unas horas, el lanzamiento de un nuevo vídeo musical alcanza puestos altos dentro de los rankings de música y tanto sus CDs como las entradas a sus conciertos, suelen agotar existencias en un tiempo relativamente corto. Las empresas discográficas como la SM Entertainment, facilita la comunicación entre los artistas y sus fans gracias al club oficial que la propia empresa crea. Ser miembro de este club proporciona al fan numerosas ventajas, como es poder conseguir entradas exclusivas para sus conciertos, discos firmados, etc. Además, la empresa proporciona un nombre oficial que se le otorga a los seguidores de un determinado grupo musical, creando una mayor cohesión entre ellos. Así, los fans de EXO son llamados por la empresa, por si mismos y por otros fans, como EXO-L. Este tipo de declaraciones públicas de adscripción a un determinado grupo, es realizado por los fans para definir su propia posición con respecto a unos determinados valores (Esquirol, 2013.:137-158). Así, vincularse a un determinado grupo musical adquiere un significado especial para el fan. Debemos tener en cuenta que el fan es la base fundamental de los productos-artista pues, al fin y al cabo, son los consumidores quienes sustentan la vida comercial de un determinado producto. Sin embargo, actualmente, los investigadores y las empresas se están dando cuenta de que los nichos de mercado están cambiando.

El grupo musical EXO no es sólo conocido por sus canciones sino, también por las acciones realizadas por sus fans. Muchas son las noticias publicadas por medios de comunicación oficiales en las cuales algunos miembros de EXO sufrieron lesiones debido a la avalancha de gente que hubo en el aeropuerto para recibirlos. En otras noticias publican cómo un miembro de EXO fue grabado cantando mientras se duchaba en la habitación de un hotel. Este tipo de actos son llevados a cabo por fans individuales que buscan un acercamiento al objeto de su deseo, en este caso, al artista.

Para el fandom, este tipo de actos son considerados totalmente reprochables. Sin embargo, para la agencia musical supone una publicidad gratuita. Aún a pesar de ser actos moralmente incorrectos, no dejan de ser una herramienta factible para que el producto-artista sea conocido. Los fans ya no son sólo nichos de mercado, sino que suponen un sustento y una forma de promoción gratuita. De esta mentalidad, surgiría lo que se conoce como "economía afectiva". Según Jenkins, la "economía afectiva" se define como "la estrategia mercantil mediante la que, desde las lógicas de producción cultural, se pretende comprender las bases emocionales como fuerza motriz de la toma de decisiones de los públicos" (Citado en Esquirol, 2013.: 144). Dicho de otro modo, las empresas investigan a los fans y sus deseos para moldearlos e influir en las decisiones de compra. Mediante lo explicado, vemos como la relación entre fan e industria musical es un factor clave para el desarrollo y el crecimiento de un artista. Así, las empresas fomentan un espacio de consumo donde el fan esta exento de responsabilidades o deberes.

3. Grupo EXO: análisis de casos

3.1. Acciones tras el accidente en el aeropuerto

Tras su debut el 8 de abril de 2012, el grupo musical EXO ha ido creciendo tanto a nivel profesional como de cantidad de fans. Como hemos comentado en el apartado anterior, EXO es conocido por las acciones no morales de sus fans quienes no respetan su espacio personal y llegan a perjudicar gravemente la salud de los miembros del grupo. Muchas son las actividades internacionales que los miembros del grupo deben de llevar a cabo a lo largo del año por lo que viajar en avión se convierte en algo habitual. Las fans[1] coreanas suelen esperar en los aeropuertos hasta que lleguen los artistas. Graban y fotografían con sus teléfonos móviles y cámaras su llegada al aeropuerto e inmediatamente lo suben a las redes sociales. En las imágenes podemos apreciar cómo las fans se encuentran físicamente muy cerca de los artistas. Este tipo de vídeo y fotografía supone para el fandom internacional un acercamiento a la vida real del artista y otra forma de conocerlos mejor más allá de la promoción oficial que realiza la agencia discográfica.

El 15 de enero de 2013, los miembros del grupo musical EXO fueron al aeropuerto de Incheon, Corea del sur, para coger un vuelo y asistir a la gala de premios anuales que se celebra en Malasia llamada "27th Golden Disk Awards". Poco después, un vídeo grabado por Arts News haría saltar las alarmas del fandom internacional de EXO. En dicho video, se muestra cómo una cantidad desproporcionada de fans esperan en el aeropuerto. Apenas hay espacio libre entre ellas y ocupan bastante espacio dentro de la entrada del aeropuerto, impidiendo el paso a otros viajeros. Según comentarios, esperaron durante más de 10 horas para ver llegar al grupo. Después de que los miembros de EXO se presentasen en el aeropuerto, las fans corren y se agolpan para estar más cerca de los miembros del grupo. Muchas fans gritan el nombre de su miembro favorito y otras maldicen a otras fans para que les dejen estar más cerca de su artista. Podemos observar cómo los miembros del staff intentan proteger agresivamente al grupo y no dudan en empujar a las fans para que se aparten. En un momento dado del vídeo, uno de los miembros del grupo se cae al suelo y tiene que ser recogido por un miembro del staff mientras el resto de personas a su alrededor se quedan grabando con sus teléfonos móviles (CallMeN00NA, 2013).

1 La gran mayoría de fans de EXO son mujeres. Debido a que el grupo musical está compuesto por miembros masculinos, hay una mayor tendencia de seguidoras femeninas. A la par, la industria musical potencia mucho más este nicho de mercado, impulsando el "sex-appeal" de los artistas a través de sus coreografías, vídeos musicales, etc. Por ello, en este análisis, estudiaremos a las fans femeninas.

Antes de que el fandom internacional pudiera recapacitar sobre las consecuencias que estos actos conllevan, tres días después, EXO tuvo que volver a coger un vuelo en Incheon con destino Filipinas para una serie de actividades promocionales. En esta ocasión, los miembros de origen chino del grupo tuvieron problemas con el visado por lo que se retrasaron más en el aeropuerto, provocando que muchas más personas se acumulasen para fotografíarlos y verlos en persona. Mientras uno de los miembros esperaba, un grupo de fans se descontroló y queriendo agarrarlo, hicieron que el artista cayera, produciéndole daños en la barbilla y la rodilla. Dicho miembro no fue capaz de levantarse y otro compañero tuvo que ir a ayudarle. En ese instante, una fan le gritaba al miembro que fue en su ayuda: "Necesito sacarle una foto, apártate" (Exodicted, 2013). Las imágenes de lo sucedido ya estaban colgadas en la web. Las fotografías reflejaban el dolor que el miembro del grupo estaba sufriendo a causa de la caída y los rostros tristes de sus compañeros ante el suceso. Este acontecimiento tuvo mucha repercusión no sólo en el fandom sino, también, en los propios miembros del grupo y staff de la industria musical, que se quejarían de la situación. Uno de de los miembros del grupo de origen chino, subió una imagen de su compañero herido a través de su cuenta de Weibo: "No me gusta ver fotos de los miembros heridos. Tened cuidado porque duele" (Citado en Priscilla Wu, 2013).

Fue entonces cuando comenzaría dentro del fandom internacional una serie de respuestas negativas ante tales acontecimientos. Las fans internacionales empezarían a denunciar el acoso y las acciones inmorales que este grupo de fans realizaba individualmente. Páginas webs y foros dedicados a la industria del entretenimiento asiática, publicarían lo sucedido junto a una recopilación de acciones inmorales realizadas por este tipo de fans proporcionadas por otras fans. La respuesta no se hizo esperar y muchos criticarían este tipo de acciones tanto de los fans que lo realizan como de la industria musical, la cual no hace nada para evitar este tipo de situaciones.

> ¿Cómo puede ellos hacer este tipo de cosas a estos chicos? Ellos también tienen sentimientos, convertirse en idols no significa que tengan que soportar este tipo de cosas ¡Es espeluznante! Creo seriamente que deberían estar protegidos (Clover Kim, 2013).

> Por culpa de las sasaengs[2], el resto de las exotics[3] quedan mal. ¡No es JUSTO! No entiendo... Si se hacen llamar fans, ¿Por qué hacen estas monstruosidades obsesivas contra sus idols? ¡NO ES JUSTO! Yo sería feliz si tan sólo pudiera estar en la parte mas alejada en una presentación de EXO, y estas tipas los acosan, los insultan y los tocan, debe ser horrible para ellos ¿Qué imagen tendrán de sus propias fans? Me angustia el tan solo pensar que le tengan pavor a la propia gente que les admira por temor a que les hagan daño... ¡¡¡EXO!!! ¡¡¡ÁNIMO!!!" (Catalina Gomez, 2013).

A pesar de la mala imagen que las fans coreanas estaban dando al fandom internacional, estas acciones volvieron a repetirse el 3 de junio de 2013 en el aeropuerto de Changsha, China. A su llegada a la ciudad, la cantidad de fans reunidas en el aeropuerto volvió a ser desmesurada puesto que llegaban a impedir el paso libre del resto de viajeros. Estas fans, además, no dudarían en acosar a los artistas con sus cámaras. Las fotografías publicadas por estas propias fans hostigadoras reflejan cómo los miembros del grupo se muestran estresados, enfadados e infelices. En un vídeo realizado por una fan, podemos escuchar cómo uno de los miembros de origen chino grita: "No empujéis

2 Término coreano referido a las fans que se obsesionan excesivamente con los artistas.

3 Nombre dado por y para los fans de EXO antes de que la agencia discográfica diera el nombre oficial para los fans del grupo.

más" (Ian Adhaiphong12, 2013). Sin embargo, el 15 de julio de 2013, la situación cambiaría. EXO viajó a Moscú, Rusia, para atender un evento deportivo. En el aeropuerto de Kazan, fueron muy bien recibidos por las fans quienes hicieron un pasillo para dejar pasar a los miembros del grupo. Muchos fueron los vídeos que se publicaron al respecto en donde se puede apreciar cómo, a pesar de la masiva concurrencia de fans en el sitio, se encontraban en perfecto orden y en silencio. Por otra parte, podemos ver cómo los miembros del grupo EXO se encuentran completamente relajados a su llegada. Algunos miembros aplauden los actos realizados por las fans rusas mientras que otros saludan con una sonrisa en sus rostros. Las fans rusas fueron capaces de coordinarse para poder proteger a sus artistas. Esto fue recibido por el fandom internacional como un ejemplo a seguir del comportamiento modélico que una fan debe tener.

> Chicos, esto fue genial. Deseo que todo el fandom sea capaz de realizar algo así. Odio a la gente que le da la bienvenida a los idols en el aeropuerto, especialmente si ellos tienen una agenda apretada en los últimos días o han tenido un vuelo muy largo. Ellos están estresados, cansados y encima tienen que lidiar con chicas que les persiguen y les grita. (…) Este encuentro, sin embargo, es agradable. No gritan, no hay empujones, nadie sale herido y los chicos no tienen que luchar por salir del aeropuerto. No hay estrés en ninguna de las dos partes. Las chicas que se sitúan allí pueden grabar vídeos o sacar fotos en paz y los chicos pueden caminar. Veis, ¿ Esto no hace las cosas más fáciles? Ninguna de las partes tiene razón para quejarse. Los fans tienen fotos, los idols su espacio. Perfecto (akita_ino, 2013).

> Wow, es fantástico. Así es como debería hacerse, tanto con respeto como con admiración y demostrando cuánto se les aprecia. Bien hecho, fans rusos. Espero que otros fans tomen nota, en serio. Los aeropuertos son el lugar más sofocante para los idols, eso es la última cosa que una persona necesita después de un vuelo largo. O incluso uno corto (khuntflap, 2013).

Así, el fandom internacional construiría una norma consensuada de comportamiento para proteger a los artistas en donde las fans deben dejar un espacio físico entre el artista y ellas mismas. Esto no sólo beneficiaría al artista, quien se encontraría mucho más relajado en este ambiente y no saldría herido, sino también a la imagen que representa el fan. Tanto en el aeropuerto de Incheon como en el aeropuerto de Changshan, los artistas se encontraban estresados y enfadados. Además, podemos apreciar a través de los vídeos que muchas fans se encontraban angustiadas dentro de la masa de gente. Mientras que el resto de fans se encontraban mirando en dirección al artista, otros fans se encontraban en la dirección opuesta, intentando salir de la masa de gente y mostrando una expresión de ansiedad. Ante este acoso, el artista se enfada o grita a sus fans y el fandom internacional denuncia este tipo de comportamiento a través de numerosos comentarios negativos. Así también, encontramos que en el aeropuerto de Kanzan, gracias al pasillo creado, los artistas se sentían tranquilos y a salvo. Todas las fans obtuvieron fotografías y vídeos de sus artistas y además, recibieron saludos y la gratitud del grupo musical, quienes no dudaron en sonreirles. Posteriormente, esta conducta recibiría el apoyo y reconocimiento de todo el fandom internacional.

Esta norma consensuada de comportamiento se vería reflejada, en mayor o menor medida, en las acciones realizadas tras varios de estos hechos por las fans internacionales. El 2 de enero de 2015, cuatro miembros del grupo musical EXO fueron a Londres a grabar un programa televisivo. A pesar de que el recibimiento por parte de las fans fue reprochado por el fandom internacional, en un vídeo publicado por una seguidora, podemos apreciar cómo numerosas fans les gritan a otras fans que no les empujaran, ni les hicieran daño, ni les tocaran (Lena M., 2015). El 9 de enero de 2015, saltó la noticia de que varios miembros del grupo EXO iban a llegar al aeropuerto de Madrid. Muchas fueron

las fans españolas que se reunieron en el aeropuerto para verles llegar. En las fotografías publicadas, podemos observar cómo las fans se organizaron de forma consensuada y aceptada por todas para crear un pasillo por donde los miembros del grupo pudieran pasar, volviendo a reflejar esa norma de comportamiento de protección y cuidado hacia los artistas anteriormente mencionada.

3.2. Rastreos masivos coordinados en buscadores de internet

Los buscadores oficiales de Internet, tales como Google, Baidu, Yahoo, etc, se basan en sugerencias. Cuando una persona busca en alguna de estas páginas algún término muchas veces, se queda registrado y guardado dentro de ese buscador, dándolo como posible sugerencia a futuras búsquedas que tengan relación con el mismo. Las sugerencias ayudan al individuo a buscar con mayor facilidad lo que desee investigar a la par que orienta los conocimientos sobre ese mismo tema. Esto, llevado al campo de estudio que estamos analizando, es utilizado muchas veces por anti-fans del grupo musical en cuestión, creando sugerencias negativas en los buscadores. Para ello, sólo hace falta buscar múltiples veces en rastreadores oficiales el término negativo que quieren que se quede registrado. Esto hace que cuando un individuo no fan del grupo busque al respecto, salga como sugerencia una imagen negativa. Por lo tanto, esto perjudica a la imagen pública del grupo musical. Este tipo de acciones contra la imagen del artista ocurre a menudo dentro de las redes sociales como Twitter (que también basa sus búsquedas en sugerencias) y en buscadores oficiales. Suele ocurrir por múltiples razones, entre las que encontramos que el grupo musical haya sido nominado para algún premio y este tipo de búsqueda perjudicaría la obtención del mismo, que algún miembro del grupo haya realizado alguna acción criticada por el público o haya demandado a la empresa, etc.

El grupo musical EXO tiene bastantes fansites[4] que se dedican a buscar noticias y traducirlas a varios idiomas. Estos fansites son conocidos por todas las fans puesto que son de gran ayuda para estar actualizado de todas las novedades y actividades promocionales del grupo. Los fansites apoyan incondicionalmente al artista y a lo largo del año, realizan actividades de apoyo a través de las redes sociales o envían regalos a los artistas en sus cumpleaños en nombre de todas las fans de ese país. El 2 de mayo de 2015, uno de los miembros de origen chino del grupo EXO, cumplía 22 años. Para celebrar su cumpleaños, el fansite coreano llamado "XOTAO" junto al fansite chino "BaiduTaoBar", comenzaron juntos un proyecto que llevaban preparando desde varios meses antes. Titulado "Tao Forest Project", consistía en crear un bosque en nombre del artista en el parque Chungsoo de Corea del Sur. Más de 270 fans alrededor del mundo, incluyendo Australia, Japón o Arabia Saudí, participaron en este proyecto. Llegaron a recaudar más de 8.000 euros. Según comentaron varios fans que colaboraron:

> Muchos fans de todos los países alrededor del mundo que aman a Tao, han recaudado dinero con el fin de celebrar su cumpleaños. Así como Tao ha deseado la felicidad para todo el mundo que él ama, los fans siempre están deseándole con sinceridad felicidad y salud (Soompi, 2015).

Este tipo de acciones por parte de las fans aumenta la buena imagen del artista a la par que favorece la imagen de los propios fans. Dichas prácticas realizadas por los fansites ayudan a la cohesión entre fans, creando además un vínculo que contribuye a elaborar un espacio de buenas relaciones entre fan y artista.

4 Páginas web no oficiales abiertas por y para fans del grupo. Cada país tiene su propio fansite en donde se dedican a traducir noticias relacionadas con el artista en cuestión, recopilar fotografías del mismo e, incluso, organizan actividades y quedadas entre los fans de un país. Puede haber más de un fansite en un mismo país. Los fansites pueden estar creados para apoyar a un miembro del grupo en concreto o al grupo musical en su conjunto.

Los miembros de los fansites, al tener que estar pendientes de las últimas actualizaciones del grupo, son los primeros en darse cuenta cuando hay una imagen negativa de EXO expandiéndose por Internet. Cuando se dan cuenta de estas búsquedas negativas, comienzan una práctica llamada "limpieza de imagen". Seguidamente, informan y proporcionan una serie de términos positivos a las fans para que realicen búsquedas masivas coordinadas que eliminen los resultado negativos de la búsqueda.

En mayo de 2014, uno de los miembros de origen chino de EXO demandó a la SM Entertainment por suprimir sus derechos como artista. Debido al historial de demandas por abusos que la agencia discográfica tenía, esta última era de esperar. Ante esta mala noticia para los fans del grupo musical, quienes veían cómo su grupo se desmembraba, comenzó por parte de fans defraudados y con el apoyo de anti-fans, una serie de campañas de desprestigio contra los otros 11 miembros del grupo a través de páginas webs y buscadores de Internet chinos. Los términos negativos abarcaban desde "X agrede físicamente", "consumen drogas", "fuman", hasta "X abusa sexualmente de su sobrina de 7 años". Si se trataba de buscar el nombre de alguno de los miembros de EXO en estos buscadores, las primeras cinco sugerencias dadas por el rastreador eran estos términos negativos.

La demanda del artista hizo que las fans se dividieran en varios grupos: las que le apoyaban, las que estaban en contra y las que mantenían que EXO siempre seguirá siendo un grupo de 12 miembros. A pesar de esta crisis, una de las prioridades del fandom internacional era mostrarse unido y apoyar al grupo en ese periodo de dificultad. Ante la amenaza que suponía los términos negativos en buscadores chinos, los fansites internacionales proporcionaron una serie de términos positivos a todos aquellos fans que quisieran ayudar a crear una buena imagen de los 11 miembros de EXO. Términos positivos como "A X le gusta el fútbol", "X baila muy bien", "El arte de X", etc.

> Vamos a ayudar a limpiar los motores de búsqueda sobre EXO. Un verdadero fan de EXO no renuncia a ellos sólo por estos rumores sin fundamento. EXO está ahí cuando los necesitamos, vamos a estar ahí para EXO ahora. Esta mierda no hundirá a EXO o a las EXOTICS nunca. We are One![5] (balloncandy, 2014).

Como hemos podido comprobar, a pesar de encontrarse parcialmente divididos, las fans son capaces de unirse por un bien común: resguardar a sus artistas. Así se construye una respuesta masiva coordinada a una campaña de difamación masiva.

4. Conclusión

La industria del entretenimiento coreana es una de las industrias con mayor extensión y potencial en la actualidad. No sólo ha conseguido dominar el mercado asiático, sino que poco a poco, comienzan a expandirse por el mercado occidental gracias a técnicas de marketing como el CT creado por Lee Soo-Man y a su música occidentalizada. Los artistas asiáticos tienen una gran responsabilidad en el ámbito social puesto que son un ejemplo de la máxima perfección. Poseen una agresiva

5 "We are One" es una frase creada por la SM Entertainment como signo distintivo del grupo EXO. Fue utilizada por los propios miembros del grupo desde el debut hasta en las presentaciones y actividades promocionales actuales. Representa que aunque están divididos en sub-unidades (EXO-K y EXO-M), siguen siendo un sólo grupo. Posteriormente y debido a las demandas por parte de algunos miembros de EXO, los fans continuaron utilizando esta frase como signo de fuerza y superación.

influencia que marca moda pues muchos son los jóvenes que buscan parecerse a ellos en su forma de vestir, de peinarse o de maquillarse. Tanto el comportamiento como el estilo de los artistas se encuentran fijados en una serie de normas con las que se han ido instruyendo a lo largo de su entrenamiento como aprendices. A pesar de la perfecta lógica de mercado desarrollada, debemos de tener en cuenta que se ha idealizado excesivamente. Los aprendices comienzan a entrenarse con tal sólo 12 años y llegan a estar más de 10 horas desarrollando todas sus habilidades para alcanzar el máximo potencial. Muchos son los artistas que han debutado en un grupo musical o en solitario antes de alcanzar la mayoría de edad, lo que implica tener que llevar a cabo numerosas actividades promocionales. La falta de tiempo libre y la competitividad son puntos clave dentro de la industria musical. En agosto de 2013, el sello discográfico YG Entertainment comenzó a emitir un programa titulado "WIN: Who is next?" donde dos equipos compuestos por aprendices con una edad comprendida entre los 17 y los 23 años, debían competir en baile, canto y rap. El equipo ganador sería inmediatamente debutado tras la finalización del programa mientras que el equipo perdedor, sería disuelto. Esto podría considerarse una buena forma de promocionar a los aprendices bajo una empresa puesto que el equipo ganador sería el que más afinidad con el público tendría. Sin embargo, no deja de ser una competición agresiva donde varios jóvenes se juegan su futuro profesional por el que han estado entrenando durante muchos años.

Por otra parte, varios son los artistas y grupos musicales que han demandado a su agencia musical por contratos esclavistas debido a la violación de sus derechos. No sólo no les permiten desarrollarse completamente como artistas sino que, además, ponen en riesgo su salud. A pesar de la cantidad de casos dados en los cuales la vida privada de los artistas ha sido violada o se han producido accidentes tales como caídas en el aeropuerto debido a fans incontrolables, las agencias discográficas no dan soluciones ante tales problemas de privacidad y espacio. Hablamos de que los fans de la industria musical son, al fin y al cabo, usuarios activos. Quieren ir más allá de su papel de anonimato hacia una mayor participación y compromiso hacia su objeto de deseo o medio preferido (Cavicchi citado en Wirman, 2013: 78). Esto puede tener dos vertientes: aquellos individuos que actúan solos llevados por sus deseos más extremos, y aquellos individuos que desean compartir su afición con otros. Estos últimos son los que forman el fandom internacional y los que desarrollan, en mayor o menos medida, una actividad mucho más participativa que aquellos que actúan por cuenta propia. Así, tal y como defienden Baym (2000) y Fiske (1992): "La cooperación y el compromiso son valores clave para los fandom, Sin ellos, tan solo hay fans, no grupos, ya que carecen de la identificación colectiva y el sentimiento de grupo" (citados en Recuero, Amaral, Monteiro, 2013.: 161). A través del acuerdo mutuo y la cooperación entre todos los miembros del fandom, los grupos de fans han conseguido proteger la imagen y el bienestar del artista en un entorno en el que las agencias musicales otorgan una mayor importancia a la explotación comercial del artista como producto. Al fin y al cabo, las acciones, tanto morales como inmorales realizadas por los fans, son una forma de publicidad gratuita hacia el grupo musical o el artista en cuestión. Las prácticas y normas consensuadas por el grupo crean un espacio de relajación, cohesión y entendimiento mutuo entre el artista y sus fans, favoreciendo las relaciones entre ambos. Esta situación es, al fin y al cabo, la más idónea para ambas partes.

Bibliografía

Aranda, D. (2013) "Teoría fanática", *Fanáticos. La cultura fan*, Editorial UOC, Barcelona, pp 12-30.

Aoyagi, H. (2000) "Pop Idols and the Asian identity", *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. Armonk, M.E. Sharpe, New York, pp. 309-326.

Carrera, V. y Doñate, N. (2010) "Fenómeno Idols", *Japón y el mundo actual*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 835-868.

Eco, U (1985) *Apocalípticos e Integrados*, Lumen, Barcelona.

Esquirol, M. (2013) "The Twilight Saga: ¿Quién muerde a quién? La comercialización de las fans desde una perspectiva femenina", *Fanáticos. La cultura fan*, Editorial UOC, Barcelona, pp 137-158.

Huat Chua, B. e Iwabuchi, K. (2008) *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

Huat Chua, B. e Iwabuchi, K. (2012) *Structure, Audience and Soft Power in East Asian Pop Culture*, Hong Kong University Press, Hong Kong.

Iwabuchi, K. (2002) "Soft' Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture Goes Global", *Asian Studies Review*. Volume 26, Issue 4, pp. 447–469.

Iwabuchi, K. (2002) "Becoming Culturally Proximate: Japanese TV Dramas in Taiwan", *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Duke University Press, Durham, pp. 121-157.

Jenkins, H. (2009) *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Paidós, Barcelona.

Morin, E. (1966) *El espíritu del tiempo*, Taurus, Madrid.

Portela, M. y Neira, I. (2003) "Capital social: las relaciones sociales afectan al desarrollo", *Documento de trabajo Nº106*. IIGOV. Barcelona

Recuerdo, R., Amaral, A. y Monteiro, C. (2013) "Fandom, tendencias y capital social en Twitter", *Fanáticos. La cultura fan*, Editorial UOC, Barcelona, pp 159-176.

Roig, A. (2013) "¿Fans productores? Una aproximación a la ficción y los films de fans", *Fanáticos. La cultura fan*, Editorial UOC, Barcelona pp 49-77.

Tuk, W. (2012) *The Korean Wave: Who are Behind the Success of Korean Popular Culture?*, Leiden University: Unpublished Master's Thesis.

Wirman, H. (2013) "Sobre la productividad y los fans de los juegos", *Fanáticos. La cultura fan*, Editorial UOC, Barcelona, pp 78-102.

Noticias digitales

Admin (2015, April 26) "EXO Tao Fans to Create Forest for his Birthday", *Kpop Buddy*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] http://kpopbuddy.com/2015/04/26/exo-tao-fans-to-create-forest-for-his-birthday/

CallMeN00NA (2013, January 17) "EXO's Airport Chaos Captured on Video", *Soompi*, [Consultado el día 29 de abril de 2015] http://www.soompi.com/2013/01/17/exos-airport-chaos-captured-on-video-2/

Chang, D.R. y Choi, K. (2011, July 21) "What Marketers Can Learn from Korean Pop Music", *Harvard Business Review*, [Consultado el día 10 de abril de 2015] https://hbr.org/2011/07/what-marketers-can-learn-from

Deedeegii (2015, April 26) "EXO-L Join Hands to Create a 'Tao Forest' in Gangnam", *Soompi*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] http://www.soompi.com/2015/04/26/exo-l-join-hands-to-create-a-tao-forest-in-gangnam/

Dini (2013, July 16) "EXO's fans in Russia Show Perfect Manner in Welcoming the Boys", *ttwigo*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] http://www.ttwigo.com/idols/exo/post/exos-fans-in-russia-show-perfect-manner-in-welcoming-the-boys/

"EXO Continues to Struggle with Sasaengs" (2013, August 14) *Netizenbuzz*. [Consultado el día 15 de abril de 2015] http://netizenbuzz.blogspot.com.es/2013/08/exo-continues-to-struggle-with-sasaengs.html

"El grupo coreano EXO-M, "MAMA" el mejor clasificado dentro de las listas de música china" [韩团EXO-M《MAMA》雄踞中国音乐榜榜首(图)] (2012, April 10). *Sina* [Consultado el día 29 de abril de 2015] http://ent.sina.com.cn/y/2012-04-10/16043601595.shtml

"Fans Criticized for their Behavior during EXO's Arrival in London" (2015, January 3), *Koreaboo*, [Consultado el día 29 de abril de 2015] http://www.koreaboo.com/video/fans-criticized-for-their-behavior-during-exos-arrival-in-london/

Min-uck, C (2011, June 12) "Lee Reveals Know-how of Hallyu", *Korea Times*, [Consultado el día 9 de abril de 2015] http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/08/201_88764.html

Seabrook, J. (2012) "Factory Girls. Cultural Technology and The Making of K-pop", *The New Yorker*, 88 (31), 88-97 [Consultado el día 8 de abril de 2015] http://www.newyorker.com/magazine/2012/10/08/factory-girls-2?mobify=0

Sit, J. (2013, December 11) "How K-Pop Cashes in on Image", *CNN*, [Consultado el día 8 de abril de 2015] http://edition.cnn.com/2013/12/10/business/k-pop-business/index.html?hpt=hp_bn1

Blogs y comentarios

Akita_ino (2013, July 15) "Must see! EXO arrive in Russia!", *Omonatheydidnt* [Consultado el día 1 de mayo de 2015] [Comentario Blog] http://omonatheydidnt.livejournal.com/11459290.html

Amari (2014, October 04) "Truth About Negative EXO Searches on Chinese Sites", *One Hallyu*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Foro] http://onehallyu.com/topic/106822-truth-about-negative-exo-searches-on-chinese-sites/

Ballooncandy (2014, May 17), "Negative Searches about EXO Members", *Allkpop*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Comentario Foro] http://www.allkpop.com/forums/discussion/136985/negative-searches-about-exo-members

Catalina Gomez (2013, January 23) "EXO Incident with Scary Sasaeng Fans", *EXO-KAI*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Comentario página de Facebook] https://www.facebook.com/KAI.EXO/posts/463388767058196

Clover Kim (2013, January 22), "EXO incident with Scary Sasaeng Fans", *EXO-KAI*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Comentario página de Facebook] https://www.facebook.com/KAI.EXO/posts/463388767058196

"EXO Incident with Scary Sasaeng Fans" (2013, January 22), *Exodicted*, [Consultado el día 29 de abril de 2015] [Blog] http://www.exodicted.net/2013/01/article-130122-exo-incident-with-scary.html

"EXO-L fandom continues to be a mess" (2015, September 01). *Omonatheydidnt*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] [Blog] http://omonatheydidnt.livejournal.com/14885947.html

Gabriel17 (2014, May 17), "Negative Searches about EXO Members", *Allkpop*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Foro] http://www.allkpop.com/forums/discussion/136985/negative-searches-about-exo-members

Khuntflap (2013, July 16) "Must see! EXO arrive in Russia!", *Omonatheydidnt*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] [Comentario Blog] http://omonatheydidnt.livejournal.com/11459290.html

Rue (2013, June 4) " June 3 – Situation at Changsha Airport during Exo's Arrival", *Chizurue.wordpress*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] [Blog] https://chizurue.wordpress.com/2013/06/04/june-3-situation-at-changsa-airport-during-exos-arrival/

"The Weird Relationship of EXO with Some of Their Sasaeng Fans" (2013, September 28). *Blahknow*, [Consultado el día 30 de abril de 2015] [Blog] http://blahknow.blogspot.com.es/2013/09/the-weird-relationship-of-exo-with-some.html

Vaniar243 (2013, January 23) "Accounts of EXO's Sasaeng Fans", *Allkpop*, [Consultado el día 2 de mayo de 2015] [Foro] http://www.allkpop.com/forums/discussion/55409/accounts-of-exo-s-sasaeng-fans

Wu, P. (2013, January 19) "EXO's Kai Gets Injured From Rough Fans", *Ningin*, [Consultado el día 29 de abril de 2015] [Blog] http://ningin.com/b/v/exos-kai-gets-injured-from-rough-fans/5426/#sthash.y1Otjz8P.dpbs

Vídeos

ABC (2015, June 5) "Korean Pop Idols Rule Asia". *ABC News*, [Consultado el día 6 de junio de 2015] http://abcnews.go.com/Entertainment/video/korean-pop-idols-rule-asia-31551221

Ian Adhaiphong12 (2013, June 3) "EXO M Luhan Get Mad @ Changsha Airport", *Dailymotion*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] http://www.dailymotion.com/video/x1fwcld_130603-exo-m-luhan-get-mad-changsha-airport

Lena M. (2015, January 2) "EXO arriving at Heathrow 150102 - Kai and Xiumin focus", *Youtube*, [Consultado el día 1 de mayo de 2015] https://www.youtube.com/watch?t=142&v=Ey6y1SkDtdE


#06

Ishikawa Takuboku y su *Rōmaji Nikki*

Tutorizado por el profesor Rafael Abad de los Santos

Alberto Ramos González

Graduado en Estudios de Asia Oriental, Universidad de Sevilla y Universidad de Málaga. Curso de estudios en Sophia University (上智大学), Japón.

Interesado en la literatura japonesa moderna y contemporánea, y en estudios antropológicos de Japón.

1. Introducción

En esta introducción se presentarán los objetivos y la metodología que se seguirán en el presente Trabajo de Fin de Grado –de ahora en adelante TFG.

El objetivo principal de este TFG será presentar la traducción al español de un fragmento –de prácticamente una tercera parte del libro– de la obra en prosa conocida como *Rōmaji Nikki* (1909) (ローマ字日記) o *Diario en Rōmaji* cuyo autor es Ishikawa Takuboku (1886-1912), figura fundamental de la literatura japonesa moderna que sin embargo no ha tenido prácticamente ninguna proyección en España y en el mundo hispano hablante en general.

Como obra en prosa representativa de Takuboku, ya que también escribió poesía, he elegido el *Rōmaji Nikki* (1909) –de ahora en adelante la denominaremos de esta forma– por tres motivos principales, que posteriormente dan lugar al desarrollo metodológico del TFG.

Un primer motivo, el cual se corresponde con el objetivo principal de este TFG, es suplir la carencia de estudios en español sobre un autor tan importante de las letras japonesas como es Ishikawa Takuboku. Un segundo motivo es el literario, ya que esta obra presenta una serie de cualidades específicas que la hacen destacar dentro del mundo literario japonés. Primero, la obra es un diario, lo que ya plantea una gran cuestión ¿se considera literatura un diario o no? Esto nos llevará a analizar el concepto japonés de «literatura de diario» o *nikki bungaku* (日記文学). Una segunda cualidad de esta obra de Takuboku es que desde el punto de vista de la historia de la literatura moderna, constituye una obra fundamental no tanto por el contenido que presenta sino por su propia forma y estilo. Este motivo nos llevará a analizar las propiedades formales del texto y el contexto literario en el que se inserta la obra para tener una realidad completa de la misma. Por último, un tercer motivo –quizás más tangencial, pero no por ello menos importante que nos ha hecho elegir esta obra de Takuboku es el social. A través de la obra de Takuboku podremos ver cómo era la sociedad japonesa de la época Meiji (1868-1912) en sus distintas facetas. Todo esto también se podrá comprobar a través del extenso aparato de notas del texto.

Para cumplir con el objetivo principal descrito más arriba, y en concordancia también con los motivos mencionados, seguiremos pues los siguientes puntos metodológicos:

- Estudio biográfico de la vida de Takuboku.
- Estudio de la literatura de diario y su papel en la tradición japonesa.

- Análisis del contexto e influencias literarias en el que se inserta la obra de Takuboku.
- Análisis de las características literarias principales del *Rōmaji Nikki* tanto en su forma como en su contenido.
- Traducción parcial anotada al español del *Rōmaji Nikki*.

2. El *Rōmaji Nikki* y Takuboku

Antes de entrar con la traducción propiamente dicha, en este capítulo se verán tres apartados clave para poder entender la obra de Takuboku. Por un lado estudiaremos la propia vida de Takuboku, que si bien no supero el cuarto de siglo, nos dejó con un importante legado que llega hasta nuestros días. Posteriormente, veremos el contexto literario en el que se inscribe la obra, primero desde una perspectiva de la teoría literaria, examinando si el diario puede ser tomado en cuenta como literatura y como se inserta en la tradición literaria japonesa para, posteriormente, ver cuáles eran las corrientes literarias de la época Meiji –época en la que se escribió diario– y los autores coetáneos de Takuboku. Finalmente, en el último apartado de este capítulo nos centraremos en el propio *Rōmaji Nikki*, su forma (el *rōmaji*) y el estilo que presenta, para pasar posteriormente al contenido, a los temas, del propio diario.

2.1. Biografía de Ishikawa Takuboku

Ishikawa Hajime (石川一), el cual era su verdadero nombre –ya que Takuboku (啄木)[1] era su pseudónimo–, nace, tal y como parece a veces un denominador común de todos los genios, rodeado de misterios. Su vida fue una fugaz –murió con veintiséis años– y llena de penalidades aunque repleta de todos tipo de episodios. Decíamos que nace rodeado de misterios porque Ishikawa Hajime nace el 20 de Febrero de 1886, aunque esto se discute según otros autores[2] que dicen que nace en el 27 de Octubre de 1885. A la edad de un año, en 1887, su padre Ishikawa Ittei, es nombrado monje titular del templo budista de la ciudad de Shibutami y junto con su madre Katsu Kudo, y sus dos hermanas Sada y Tora se mudan al pueblo.



Fig. 1: Takuboku (derecha) y su gran amigo Kindaichi (izquierda). [Fotografía]. Recuperado de http://kajipon.sakura.ne.jp/haka/h-kajin.htm

En 1891 Takuboku comenzará la escuela primaria[3]. Posteriormente, en 1895, se marcha a la ciudad

1 Takuboku escribía su nombre usando una pequeña línea transversal, de la siguiente forma: 啄木 la cual es la forma del kanji antigua. Empero en la actualidad se emplea una forma simplificada del kanji, la cual usaremos a lo largo de este estudio: 啄木.

2 Según (Goldstein & Shinoda, 2000, págs. 11-12) Takuboku, pensaba y tenía escrito en alguno de su cuadernos que había nacido el 27 de Octubre de 1885 pero según el biógrafo Yukinori Iwaki hay pruebas de que nació en 1886, ya que la familia se mudó a Shibutami un año después del nacimiento de Takuboku, y quedan registros históricos de esto.

3 La escuela primaria en época Meiji (1868-1912) se divida en dos estadios: la escuela primaria básica que duraba unos cuatros años y la escuela primaria superior que podía durar dos, tres o cuatro años.

de Morioka –cerca de Shibutami– para ingresar en la escuela primaria superior. Allí se quedará primero en casa de su tío materno, y posteriormente en casa de su hermana mayor. Finalizará sus estudios primarios en 1898. Al año siguiente Takuboku entrará en la escuela secundaria de Morioka donde conocerá a la que será su futura esposa, Horiai Setsuko (堀合節子). Y al siguiente, en 1900, conocerá a su Kindaichi Kyōsuke (金田一京助) (ver Figura 1), quien será uno de sus mejores amigos y soporte durante todo su vida –tal y como podremos ver con claridad en el *Rōmaji Nikki*.

Con la entrada del siglo XX, en 1901, siendo su tercer año de escuela secundaria, Takuboku, se verá envuelto en incidente, una revuelta estudiantil junto con los alumnos de la clase de cuarto año. Este incidente ha sido visto por la mayoría de estudiosos de Takuboku como un adelanto de su personalidad el cual explicaría, en cierta medida, que en las postrimerías de su vida abrace el pensamiento socialista –volveremos sobre este punto posteriormente. Otro incidente, también en este mismo año, fue el caso de la polución creada por minas de cobre de Ashio. Como consecuencia de ello Tanaka Shōzō (田中正造) –un ex-político y activista social– entregó una carta al propio Emperador Meiji para quejarse de este incidente. La actuación audaz de Tanaka impactó de tal forma en Takuboku, que junto con otros amigos, recaudó dinero en 1902 para enviarlo a los afectados por la catástrofe.

2.1.2. Primer viaje a Tōkyō

1902 es un año clave para Takuboku, marcando su destino vital[4]. Después de varios episodios en la escuela –en los que no entraremos en detalle– y con tan solo unos meses por delante para terminar la escuela secundaria, Takuboku abandona la misma y parte hacia Tōkyō, el corazón literario y social de Japón en la época Meiji. Llegará sobre el mes décimo y lo primero que hará será visitar a Yosano Tekkan, editor de la revista de poesía en estilo *shintaishi Myōjō*[5]. Takuboku tan solo tiene 17 años en ese entonces. Takuboku pronto caerá enfermo –esta es una de las primeras noticias que tenemos de ello y que quizás ya indicaban su enfermedad de la tuberculosis (Goldstein & Shinoda, 2000)[6]. En febrero de 1903 su padre acudirá a Tōkyō para llevarlo de vuelta a Shibutami. Desde Shibutami, Takuboku continuará componiendo poemas alentado por Tekkan, en el estilo *shintaishi* y los publicará en la revista *Myōjō*. En diciembre de 1903 Takuboku utilizará por primera vez el pseudónimo de Takuboku en sus escritos[7].



Fig. 2: Takuboku a la edad de 16 años. [Fotografía]. Recuperado de http://kajipon.sakura.ne.jp/haka/h-kajin.htm

4 Haciendo un poco de historia contrafactual, podemos decir, que quizás, Takuboku de haber conseguido obtener el título de secundaria y conseguir un buen trabajo, o lo que sería incluso mejor, acceder a la universidad, su vida habría sido diferente y quizás no tan dura —aunque quizás también no nos hubiera dejado semejante legado literario.

5 *Shintaishi* 新体詩 significa poesía en el nuevo estilo, y se refiere a la poesía que empezó a practicarse a finales del XIX y principios del XX en Japón, la cual tenía claras influencias occidentales, y opuesta a la poesía tradicional *shi* 詩. Se conoce también como *shinshi* o *shin'uta* 新詩. Sobre la revista *Myōjō* cf. Apartado 2.2.B.

6 Para un estudio detallado sobre la tuberculosis de Takuboku cf. (Johnston, 1995).

7 Decimos pseudónimo, pero en este caso no incluimos la carga significativa, que la propia palabra lleva, de ocultamiento de la identidad. Sería más bien pues, su nombre literario. Takuboku es la pronunciación en on'yomi de la palabra *kitsutsuki*, que significa «pájaro carpintero».

Ya en octubre del año siguiente Takuboku vuelve –por segunda vez en su vida– a Tōkyō, con la intención de que conseguir que le publiquen su colección de poemas en estilo *shintaishi*, y lo conseguirá pues, *Akogare* (あこがれ), como se llama su primera colección de poemas, se publicará al año siguiente, en mayo de 1905.



Fig. 3: Takuboku y su mujer Setsuko. [Fotografía]. (Pulvers, 2015)

Empero en 1904 ocurriría también un evento que desestabilizaría la vida de Takuboku, y es que su padre, debido a una serie de incidencias en los pagos regulares del templo[8] fue destituido del puesto de monje titular de Shibutami, con lo que toda la familia se quedó sin la poca fuente de ingresos que tenían por lo que, Takuboku, como único varón en la familia, tuvo que hacerse cargo de todo la familia. El 30 de mayo de 1905 se casa con Setsuko[9], lo que aumentará aún más la carga familiar y económica.

Sin embargo en abril de 1906, gracias a la ayuda de su suegro, Takuboku consigue una plaza como profesor sustituto en la escuela primaria de Shibutami. Pero, como durante toda su vida, su interés literario hará que en junio de 1906 visite Tōkyō por tercera vez, donde entrará en contacto con los círculos literarios y la corriente literaria naturalista de la época de la cual se verá influenciado. A su vuelta a Shibutami escribirá varios relatos en los que pondrá en práctica el conocimiento adquirido a través de esta nueva corriente literaria.

En diciembre de 1906, concretamente el día 26, nacerá su hija mayor Kyōko, lo que aumentará todavía más si cabe la carga familiar, y aún un grado más luego de que su padre pierda toda esperanza de ser restituido en su puesto anterior en el templo. Para agravar la situación en abril de 1907, Takuboku se vio envuelto en una revuelta estudiantil –según algunos autores iniciada por él, según otros no fue así[10]– contra el director de la escuela, con la consecuencia de que acabó perdiendo el trabajo.

2.1.3. Vagando por Japón

Al mes siguiente, en mayo, se marcha junto con su hermana segunda, Tora, a la ciudad de Hakodate en Hokkaidō y allí conoce Miyazaki Daishiro (宮崎郁雨)[11], quién le ayudará a encontrar en puesto como profesor de una escuela primaria municipal de Hakodate –conocerá aquí a Tachibana Chieko, también profesora de la escuela y la cual será su amor platónico como veremos reflejado brevemente

8 Para información detallada sobre este incidente véase (Goldstein & Shinoda, 2000).

9 El día de la boda de Takuboku ocurre un incidente, y es que este no se presenta a la ceremonia sino que aparecerá días después. Algunos autores como Yukinori Iwaki han visto en este ejemplo rasgos característicos de la personalidad de Takuboku. Cf. (Goldstein & Shinoda, 2000).

10 Takuboku, es considerado un «rebelde» por algunos autores, incluido el propio Donald Keene. Como ya hemos visto durante su período de escuela primaria y secundaria Takuboku tuvo "episodios" que demuestran en cierta medida un espíritu rebelde. Véase también la nota 9.

11 Miyazaki Daishiro –marido de la hermana menor de Setsuko–, se convertirá en un verdadero pilar para la familia Ishikawa en general. Prueba de ello son las muchas cartas que intercambiará con Takuboku cuando el primero se hace cargo de su familia. También cuando Takuboku le habla sobre su enfermedad. Cf. Nota 6.

en el *Rōmaji Nikki*[12]. Su mujer, hija, y su madre, a las cuales había dejado atrás en Shibutami, se reunirán con él unos tres meses después. Aquí en Hakodate, entrará a formar parte junto con otros poetas de una asociación literaria, que tendrá una revista llamada *Crimson Medic* (紅馬肥やし). De nuevo, por una vez, parecía que todo iba bien para Takuboku. No pasará mucho tiempo empero hasta que la desgracia vuelva a caer en él, porque el 25 de agosto de 1907, se produce un incendio en Hakodate, el cual deja la ciudad prácticamente arrasada, por lo que Takuboku pierde sus dos lugares de trabajo, tanto el puesto de profesor, como la asociación literaria.

Empero, gracias a la intervención de Miyazaki, encuentra rápidamente –en septiembre– un trabajo en Sapporo como corrector del periódico local. Aunque dos semanas después abandonará el mismo para irse a Otaru –ciudad portuaria cercana a Sapporo– como reportero. No obstante, aquí también surgirán los problemas para Takuboku con el jefe de asuntos generales del periódico, por lo que en diciembre, dejará su puesto de trabajo[13].

De nuevo por intermediación de un amigo de su anterior trabajo con el jefe del periódico, conseguirá un trabajo como editor del periódico local de Kushiro –situada en el extremo noreste de Hokkaidō– y partirá sin compañía hacía allí en enero de 1908. Al llegar a Kushiro, Takuboku se encontrará, más allá de sus expectativas, con que tiene el control total del periódico *Kushiro Shinbun*. Dispondrá pues del periódico a su antojo y revolucionará el mismo añadiendo nuevas secciones –como por ejemplo una sección que hablaba de historias sobre las geishas. Para «documentarse» empezará a frecuentar a estás geishas, y conocerá a Koyakko, una geisha con la que caerá en un amor apasionado.



Fig. 4: Koyakko. [Fotografía]. (Pulvers, 2015)

A pesar de que no irle mal en su trabajo, Takuboku se sentía en el otro extremo del mundo, alejado, y parece que su mente estaba puesta en otro lugar, y ese lugar era Tōkyō, donde para él se encontraba todo el universo literario japonés. De tal forma que en abril decide, a pesar de todo, abandonar a Koyakko y su trabajo con el propósito de volver a Tōkyō. Zarpando en un barco desde el puerto de Kushiro, hará una breve parada en Hakodate, para confiar a Miyazaki a su mujer, hija y madre, y solo partirá hacía Tōkyō, en el cual será su cuarto y último viaje a la capital.

2.1.4. Último viaje a Tōkyō

En Tōkyō compartirá una habitación con su amigo Kindaichi en una residencia llamada Sekishinkan. Como una especie de presagio del destino que aguardaría a Takuboku, días después de arribar este a Tōkyō el famoso escritor Kawakami Bizan (川上眉山) (1869-1908) comete suicidio, y una semana más tarde otro famoso literato, Kunikida Doppo (國木田獨歩) (1871-1908), muere también, en

12 Tachibana Chieko (橘智恵子) aparece en el *Rōmaji Nikki*, concretamente, en las entradas del día siete y nueve de abril de 1909.

13 Por medio de estos episodios que parece que se repiten periódicamente en la vida de Takuboku se deja entrever su personalidad poco japonesa en este sentido, como ya hemos comentado anteriormente. Véase notas 8 y 9.

este caso de tuberculosis. Durante todo el resto de 1908 Takuboku se dedica a escribir *tankas*[14] y novelas –siguiendo la corriente naturalista– como por ejemplo, *La sombra de un pájaro*, publicado por números en el periódico *Mainichi*. Por desgracia para Takuboku, su plan como escritor de relatos cortos no le depararía existo alguno, y constantemente se vería oprimido por la deudas.

En marzo del año siguiente, 1909, Takuboku pudo conseguir de nuevo un trabajo, esta vez en el periódico *Asahi*, como corrector, con un sueldo de veinticinco yenes al mes, más un yen por noche extra de trabajo que realizara. Aun así este dinero era insuficiente para poder financiar su propios gastos, más los de su familia, lo que no hace más ahondar en su angustia y desesperación. Para «liberarse» de toda esa carga Takuboku comenzará a visitar en abril el «barrio de placer»[15] de Asakusa en Tōkyō. Será en este periodo de tiempo de su historia vital donde se encuadra el *Rōmaji Nikki*, y en el que dejará constancia de sus visitas a estos lugares[16]. El *Rōmaji Nikki* se prolonga hasta junio de 1909. Será precisamente en junio cuando su familia, acompañados por Miyazaki, venga desde Hokkaidō para reunirse con él –asunto que para Takuboku, como se ve en esas últimas páginas del *Rōmaji Nikki*, le complica aún más su existencia.

1910, podemos decir que fue un año bastante importante para Takuboku en términos de producción literaria y en términos de su propia filosofía de vida. A raíz del «caso de alta traición» –un intento de regicidio por parte de un grupo de personas contra el Emperador Meiji– el cual se produce en junio, Takuboku comenzará a estudiar con más afán el movimiento socialista –aunque como ya hemos visto anteriormente su interés le venía de tiempo atrás. En octubre de 1910 nace su segundo hijo –en este caso un niño– llamado Shin'ichi pero morirá veintitrés días más tarde, lo que resulta en otro duro gran golpe para Takuboku. Un mes más tarde, en noviembre, publicará su primera colección de *tankas* titulada *Un puñado de arena* (一握の砂) –una de las obras maestras de la poesía moderna japonesa–, pero el poco dinero que consigue con ella lo utilizará para pagar el enterramiento de su hijo.

Principios de 1911 será otro año importante en el pensamiento y filosofías de Takuboku pues como dijimos más arriba Takuboku había comenzado a seguir, a estudiar el movimiento socialista. A principios de enero, se produce la sentencia de muerte de las veinticuatro personas envueltas en el «caso de alta traición», aunque al día siguiente por perdón imperial la pena para doce de ellos será cambiada por una cadena perpetua. Las restantes doce personas entre las que se encontraba Kōtoku Shūsui –al cual se le consideraba cabeza de la conjura– y su amiga Kanno Sugako serán ejecutadas[17]. A comienzo del mes de febrero[18], Takuboku comenzará a sentirse peor y será ingresado en el hospital anexo a la Universidad de Tōkyō. Allí será diagnosticado con peritonitis crónica, y luego de algo más

14 Según nos cuentan Goldstein & Shinoda, Takuboku tuvo un episodio de inspiración en la noche el 3 de Junio que le duraría hasta la madrugada del día 26 en la que compuso la friolera cantidad de 246 *tankas*. Cf. (Goldstein & Shinoda, 2000).

15 En Japón, existían ya desde época Edo (1600-1868) los denominados «barrios de placer», prostíbulos que aunque no eran oficiales, estaban permitidos por las autoridades.

16 Véase en particular la entrada del diario del 10 de abril.

17 Kōtoku Shūsui (幸徳 秋水) también conocido como Kōtoku Denjirō fue un socialista y anarquista japonés famoso por ser uno de los introductores del anarquismo en Japón a principios del siglo XX. Se le considera líder del «caso de alta traición», aunque otras fuentes afirman lo contrario.

18 Takuboku mantuvo con Miyazaki como ya comentamos más arriba una larga relación epistolar, donde entre otras cosas le contaba acerca de su acerca de sus dolores por la enfermedad, etc. Cf. notas 6 y 11.

de un mes de ingreso, es dado de alta bajo el razonamiento de que no hay esperanzas para su inmediata recuperación. Con toda probabilidad la peritonitis se debía a la tuberculosis, y durante los meses posteriores su estado empeorará y tendrá frecuentemente episodios de fiebres altas. En julio su mujer también caerá enferma, y junto con su madre la cual también estaba enferma, todos los miembros adultos de la familia padecerán de tuberculosis. Aun así Takuboku no dejaría de escribir y, aunque a menor ritmo que años anteriores, siguió escribiendo algunos ensayos y poemas.

El nuevo año, 1912, no traerá nada bueno, y desde enero la madre de Takuboku comienza a sentirse peor. Probablemente debido a su avanzada edad, la enfermedad le atacó con más virulencia, y el 7 de marzo de 1912, la madre de Takuboku fallece. El padre de Takuboku, el cual se encontraba en Hokkaidō, volverá el día 7 del mes siguiente, cuando la enfermedad de Takuboku se encontraba ya en fase terminal. Takuboku, morirá pocos días después, un 13 de abril de 1912, a la edad de 26 años. Dos meses después, el 20 de Junio de 1912 se publicará, gracias a la ayuda de su amigo Toki Aika –de verdadero nombre, Toki Zenmaro[19]–, su segunda colección de tankas, titulada por este –ya que Takuboku no le dio ningún título– *Juguetes tristes* (悲しき玩具) un clara metáfora de lo que llego a significar la poesía para Takuboku. La vida de Ishikawa Takuboku fue una vida corta, fugaz, pero que dejó huella para la historia de la literatura, no solo japonesa, sino mundial.



Fig. 5: Toki Zenmaro. [Fotografía]. Recuperado de:『アサヒグラフ』1953年9月16日号 朝日新聞社

2.2. Contexto

En este apartado veremos el análisis del contexto literario en el que se inscribe para obra. En un primer sub-apartado A denominado *Fuentes remotas –el diario en la tradición literaria japonesa–* partiremos desde la perspectiva de la teoría literaria y la tradición literaria japonesa examinando y estableciendo si la literatura de diario puede ser considerada como tal o no. Posteriormente en un segundo sub-apartado, que hemos denominado B *Fuentes y estilo de la literatura japonesa a principios del siglo XX*, veremos las corrientes e influencias o estilos literarios que afectan más directamente a la obra de Takuboku –tanto en el género de la prosa como en el de la poesía– que se escribió a principios del siglo XX –en 1909– durante el singular periodo Meiji japonés.

A) Fuentes remotas –el diario en la tradición literaria japonesa

En este apartado partiremos primero desde la perspectiva de la teoría literaria y la tradición literaria japonesa, examinando y estableciendo si la literatura de diario puede ser considerada como tal o no. Veremos pues, el contexto literario en el que se inserta el *Rōmaji Nikki* en la tradición literaria japonesa –siendo el fenómeno de la intertextualidad bastante importante en el ámbito de la literatura japonesa– y sobre todo argumentaremos porque el diario –y por lo tanto el *Rōmaji Nikki*– puede ser considerado como un tipo de literatura en sí mismo, aun cuando en Occidente no ha sido así en la mayoría de los casos.

19 Toki Aika (de verdadero nombre Toki Zenmaro) 土岐善麿 (1885-1980) poeta y filólogo japonés, amigo de Takuboku que luego de su muerte ayudo a la familia con los gastos, etc. y ayudo recuperar los manuscritos de Takuboku con la intención de publicarlos y darle a conocer al mundo.

Hemos de empezar con una aclaración que muchas veces, debido a ese etnocentrismo todavía reinante en las culturas europeas y americanas nos ciega de la realidad. Mientras que en Occidente, el diario casi nunca –excepto algunos casos que aquí no entraremos– se ha considerado como género literario propio, en Japón sí que es y ha sido así y además se le conoce por un término propio: *nikki bungaku* (日記文学) o «literatura de diario»[20]. Nos basaremos aquí en el argumento del reconocido profesor Earl Miner para considerar porque el diario es literatura con mayúsculas en Japón y, ver al mismo tiempo brevemente, de donde viene esa tradición. Hay dos factores claves para entender la importancia de la literatura de diario en Japón: «…Two motives seem to impel a diarist: a strong consciousness of time and a desire to memorialize what he has experienced» (Miner, 1968, p. 38). El autor argumenta, que para que un diario –no sólo japonés sino en general– llegue a tener interés, y pueda ser considerado como literatura debe focalizarse no sólo en la vida pública, en los sucesos públicos, sino también en lo privado del autor. Y en el caso del diario japonés que siempre entra dentro de ese rango privado, en los asuntos diarios deben buscarse elementos universalizantes, es decir, temas como la familia, el amor, la muerte, etc. en sus propios eventos diarios, para que el propio diario pueda ser leído con interés (Miner, 1968, p. 39).

La segunda cuestión, serían la de las diferencias entre los tipos de diarios inglés –occidental en general– y japonés que vendría dada por la respuesta diferente que se le da en cada literatura al paso del tiempo. Sin entrar en detalles aquí, el autor utiliza las religiones como la base para llegar a la conclusión de que el diarista occidental es consciente del tiempo como eventos, mientras que el diarista japonés lo es del tiempo como procesos, o flujo (Miner, 1968, p. 39). Aun así dice que ambas tradiciones de diario deben acomodarse un poco entre ellas para que el diario sea exitoso como literatura. Como veremos posteriormente en el apartado 2.3.2 de este trabajo sobre el contenido del *Rōmaji Nikki*, ambos elementos –los valores, y el tratamiento del tiempo– aparecen de forma significativa en el diario de Takuboku. Miner habla posteriormente de la diferencia entre los «diarios naturales», es decir, los que cuentan el día a día real de una persona y aquellos a los que él llama, «diarios artísticos» o diarios de ficción –el *Rōmaji Nikki* como veremos más adelante es ambas cosas y ninguna de las dos a la vez– los cuales ciertamente también se daban solo en Japón y argumenta que la distinción entre realidad y ficción es entendida de forma diferente en Occidente que en Oriente. Esta cuestión viene generada por la forma de entender una obra y la relación con su autor. Mientras en Occidente se considera a ambos elementos totalmente separados uno del otro, es decir, a la obra como un ente autónomo de su autor, en Japón, el autor siempre ha estado ligado a las circunstancias de composición de la obra misma (Miner, 1968, p. 40).

Por lo tanto, con respecto al arte, y por inferencia a los diarios de arte/ficción, Miner (1968) dice: «Art is very clearly conceived of as a spontaneous overflow of powerful feeling –about specific events in one's own life» (p. 40). Podemos decir pues, y esto no lo dice Miner, que en Japón, la ficción, y por lo tanto el diario de ficción, se pueden considerar como un resultado –de un proceso de interiorización y una posterior exteriorización por medio de la escritura– de las emociones del autor y por lo tanto, de algo que se puede considerar como «real» y no tanto con ficticio. Si esto es así, al lector le surgirá inmediatamente la cuestión sobre cuál es la diferencia entre un diario japonés de arte/ficción y un diario natural. La conclusión a la que llega Miner es que mientras que el diario natural es simplemente un registro de los hechos diarios de forma fehaciente, el diario artístico/ficticio añade a esto «elementos literarios» (Miner, 1968, p. 41).

20 Para más información sobre este tipo de literatura véase por ejemplo trabajos como [富美, 2008].

Y, ¿cuáles serían las pruebas textuales para esta cuestión? El ejemplo que propone el autor, es acudir a la gran tradición literaria diarística japonesa como son los diarios escritos desde el periodo Heian (794-1185) al periodo Muromachi (1185-1333), los cuales, la mayoría de ellos, incluyen poemas –ya que el intercambio de poemas era algo normal entre la aristocracia de la época. Dice el autor sobre ello: «The frequent use of poems, the breaking away from the daily entry as a formal device, and a stylistic heightening –these are the chief symptoms of Japanese diary literature from classical to modern times» (Miner, 1968, p. 41). Vemos por lo tanto en esa prosa escrita el uso de unos recursos literarios puntuales y precisos, y que manifiestan en los diarios de época Heian y Muromachi el máximo esplendor de los diarios de tipo artísticos/ficticios. Aquí podemos argumentar que el *Rōmaji Nikki* quizás en ocasiones, por su índole y la de su autor –como gran maestro del *tanka*– muchas veces se acerca más a un diario del tipo artísticosficticio que uno del tipo natural.

Según Miner (1968) dentro de los diarios artísticos es posible distinguir dos tipos: los que siguen de manera más o menos fehaciente los hechos reales, llamados *jiroku nikki* y los acuden más a la imaginación llamados *tsukuri nikki* (p. 42). Si bien sobre este asunto no entraremos en detalles, baste sin embargo mencionar algunos de los diarios artísticos/ficticios más famosos, como el *Diario de Murasaki Shikibu* (1008/1010?), el *Diario de Sarashina* (siglo XI?), entre otros. Posteriormente a este aspecto y siguiendo el argumento del Miner (1968), pasamos a un punto interesante cuando este dice que los estudios japoneses sobre *nikki bungaku* acaban la mayoría su análisis en el siglo XIV, ya que a partir de este entonces, además de que la prosa de ficción escrita por las mujeres desaparece –debido a las diferentes circunstancias histórico-sociales, etc.– aparece el también el sub-género del «diario de viaje» (*kikō*) que según Miner acabará por absorber al propio género del *nikki* (p. 44). Empero Miner propone, que esa literatura de diario, del «diario poético» mejor dicho, continua hasta nuestros días, pero sostiene que probablemente la razón principal por la que no se ha continuado el estudio de la literatura de diario más allá del período clásico japonés es por lo problemas que plantea a la propia definición del término diario. El autor comenta que dos conclusiones se desprenden de esta cuestión. La primera es que la literatura de diario en prosa siempre ha dependido de la poesía en Japón (Miner, 1968, p. 44). Esta conclusión puede ser fácilmente argumentada si acudimos a las fuentes textuales como los anteriormente citados diario como el de Murasaki y el de Sarashina. De ahí que en Japón el separar categóricamente, como se ha venido haciendo en Occidente desde tiempo atrás, la prosa y la poesía es algo tremendamente complicado.

El segundo punto que se desprende de esta cuestión: «The other significant inference –that the diary is the representative and indeed normative form of classical prose fiction– is one that suggest the extent to which literature was regarded as an expression of the flow of experience of and individual author» (Miner, 1968, pp. 44-45). Es decir, es el propio género diarístico el que da lugar en Japón a una prosa de ficción clásica –si tenemos en cuenta lo que significa el término ficción como hemos discutido más arriba– ya que esta escritura diarística y poética no representa más que una forma de expresión de las emociones del autor. Y nos preguntaremos entonces ¿por qué esto es así? Aquí entra en juego la segunda clave para entender el diario como literatura, y que es la forma japonesa de entender el tiempo. Miner (1968) pone el símil de que el diario es a la prosa de ficción lo que los poemas estacionales a una colección imperial de poemas, es decir, la esencia, lo característico, lo más cercano a poder expresar las emociones del autor (p. 45). En otras palabras, el diario en Japón más que entenderse el tiempo como una serie de eventos –como lo hace la tradición occidental–, se entiende como un flujo, un tránsito del tiempo –ese tránsito por ejemplo, puede ser un cambio de estación reflejado por la caída de unas hojas de arce, etc. Esta clave literaria también la podremos

ver en el diario de Takuboku y como un ejemplo de los muchos, tenemos el inicio del *Rōmaji Nikki*, el cual comienza hablando del tiempo –véase entrada del día 7 de abril. Veremos también como a lo largo del diario va hablando sobre la naturaleza, sobre todo del florecimiento y cambio de los cerezos. Takuboku asimismo llegará en afirmar en unos de sus ensayos sobre poesía que para él un día en el que escribe *tanka* –y por la tanto inferimos también una entrada en el diario– es un día perdido. Empero, en realidad no era un día perdido para él, sino un día en el que su propia autoconsciencia del tiempo –y en especial de esos eventos de su vida diaria– le presentaba ese impulso por plasmar sus emociones en papel. Como ejemplos textuales de este segundo punto clave a la hora de entender la literatura de diario japonesa, Miner pone ejemplos, no ya de una literatura tradicional, sino de una literatura premoderna como *Oku no Hosomichi* de Bashō, o incluso moderna, con el diario de Masaoka Shiki, autor coetáneo de Takuboku. Por lo tanto, y aunque Miner no señale el *Rōmaji Nikki*, deberíamos incluirlo en esa tradición diarística. En el apartado tercero de este trabajo veremos como en el diario Takuboku muestra ciertamente una gran consciencia del tiempo y de todo lo que gira a su alrededor.

Vemos pues con este argumento, el hilo continuador que ha tenido a lo largo de toda la literatura japonesa el género del diario, no ya como un género más dentro de la propia literatura japonesa, sino como un género que en cierta medida podríamos considerarlo fundacional de toda una literatura posterior. Podemos resumir la historia de la literatura de diario a grandes rasgos como un recorrido por tres caminos: un primero serían los diarios poéticos o artísticos –que aunque predominantes convivían como hemos visto con los diarios naturales– unos segundos serían los diarios de viaje, con los ejemplos de Bashō entre otros, y por último tendríamos los que nosotros hemos denominado como «diario psicológico», que entrarían dentro de una literatura moderna y contemporánea.

Podemos por lo tanto considerar a Takuboku como heredero, como recuperador de esa esencia de la tradición literaria diarística –en este caso siguiendo los pasos de primeros diarios naturales y alejándose pues en cierta medida de esos diarios artísticos como los de Murasaki, Sarashina, etc. y de los diarios de viaje– para a su vez insuflar de un nuevo aire, innovar de nuevo en el género diarístico, jugando esta vez con las formas –lo veremos en el apartado 2.3.1 de este trabajo. Hay por consiguiente en el diario de Takuboku toda una tradición diarística, que además se ve reflejada en el uso de *tankas* y otros recursos por parte del autor, pero a su vez, es un diario «psicológico» pues aunque en el aparece lo bonito, lo bello, la naturaleza, todo esto se deja de lado hasta cierto punto y se ahonda en la psicología del autor, en su lucha interna con un mundo –que incluso puede ser visto como una antítesis representada por la ciudad versus el campo– exterior cruel y frío como la vida misma. Todo ello presenta además, como veremos en el siguiente apartado, claras influencias naturalistas.

Para concluir puede decirse por lo tanto, que para entender el diario en Japón es necesario apreciar estas dos características: una, el papel fundamental de la poesía –o lo poético podemos añadir– y, dos, esa consciencia del tiempo en su fluir (Miner, 1968, p. 46). Un último apunte en este apartado, y que posteriormente veremos detalladamente con el caso concreto del *Rōmaji Nikki*, es la relación entre la propia poesía y el diario:

> The senses of annihilation or desolation, of dream, and of celebration of life are basic to Japanese poetic responses, and basic as well to these diaries. Both the joy and deprivation, like the essentially poetic disposition of the works, give the diaries an appeal that is no less human for taking forms of expression in some ways at variance from those of other literatures. (Miner, 1968, p. 46)

Gran parte de los temas tradicionales de los que hablaba la poesía se encuentran también presentes en el *Rōmaji Nikki* –además de algunos temas que se arraigan con la modernidad como el sistema matrimonial, etc.– y de los que la poesía tradicional nunca o casi nunca habló.

En el caso del *Rōmaji Nikki*, podría incluso llegar a afirmarse que en cierta medida supera a un diario poético propio –si ambos diarios son leídos en nuestro tiempo– debido principalmente a que su forma, su estilo más moderno, hace llegar el mensaje al lector contemporáneo de una forma más eficaz que probablemente los exquisitos, pero a veces complicados, escritos poéticos tradicionales o actuales.

B) Fuentes y estilo –literatura japonesa a principios del siglo XX

En este apartado veremos de forma breve el contexto literario más próximo en el que se inserta el Rōmaji Nikki y su autor Ishikawa Takuboku, en este caso el periodo histórico de Meiji que transcurre desde 1868 a 1912.

Primero veremos las principales corrientes literarias de la época que influyeron en Takuboku y su obra y, posteriormente, pasaremos a comentar sobre un movimiento no tanto literario en sí mismo sino un movimiento de la propia escritura japonesa. Según una gran parte de autores[21] la vida de Takuboku tendría una división tripartita que correspondería a tres períodos por los que pasó la sociedad japonesa y en especial la literatura de finales del XIX y principios del XX. Esta división tripartita se corresponde con la corriente romántica, naturalista y por último socialista. La vida de Takuboku, fue una vida compleja, por muchas razones –podemos ver como se introduce dentro de ese periodo de contradicciones conocido como época Meiji en la muchos otros literatos, como Sōseki entre otros, también se encontraron, se enfrentaron con estas contradicciones. Hay que decir también, que el *Rōmaji Nikki*, no fue ni mucho menos el único diario que mantuvo Takuboku –aunque sí el de más éxito–, ya que desde su adolescencia, además de los *tankas* se dedicó a escribir también todo lo que vivía y sentía.

Una vez hecha estas precisiones veamos brevemente los movimientos literarios presentes en el Japón Meiji de finales del siglo XIX y principio del XX. Las primeras dos décadas de la era Meiji, aunque por la influencia de las ideas de Occidentales –con el pensamiento de la Ilustración que dio lugar a una literatura basada en el utilitarismo como la de Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉) entre otros autores– y la numerosas traducciones de obras occidentales que comenzaban a realizarse la literatura parecía abrirse con respecto a la tradición, no sería hasta la aparición de la obra de Tsubouchi Shōyō (坪内逍遥) en 1885 denominada *Shōsetsu Shinzui* (*La esencia de la novela*) cuando la literatura japonesa empiece a liberarse –hasta ese ese entonces existían unos tres tipos de literatura, la literatura traducida, la novelas políticas y las *gesaku*22. La literatura empezará a cargarse de «realismo», sobre todos las novelas políticas que reivindicarán los derechos de los ciudadanos. Con el proceso occidentalización y una cada vez mayor autoconsciencia personal y una búsqueda de libertad personal aparece en la escena literaria japonesa la corriente literaria romanticista. La corriente romántica llegó con un primera novela de Mori Ōgai (森鷗外) titulada *Maihime* (舞姫) y publicada en 1890, cuando Takuboku tenía tan solo 4 años. Otros autores que también acogieron este movimiento fueron Izumi Kyōka (泉鏡花) y Kitamura Tōkoku (北村透谷).

21 Véase (Hijiya, 1979) y (Takamine, 1962) entre otros.

22 Las *gesaku* (戯作) eran las obras de tipo cómico o satírico –alejadas de una literatura tradicional, seria, etc.– y que eran destinadas a ser consumidas por la población en general.

Será con la llegada de Kunikida Doppo (國木田獨歩) el cual en un principio escribe obras siguiendo la influencia del romanticismo, cuando la corriente literaria del naturalismo empezará a cobrar fuerza frente al romanticismo. Otros autores naturalistas de renombre serán Shimazaki Tōson (島崎藤村) y Tokutomi Roka (徳冨蘆) el cual escribió la famosa obra naturalista *Hototogisu* (不如帰) a finales del siglo XIX. Estos autores por medio del naturalismo buscarán representar la realidad con más fuerza, con más detalles aun si cabe que el realismo literario, y a su vez buscarán mostrar, descifrar las causas subyacentes de que influyen en la acción de la persona –esta es la esencia de la corriente naturalista. En esta época también nace la conocida como «novela del yo» (私小説) que cobrará gran importancia en estas primeras décadas del siglo XX.

A este corriente naturalista le surgirá una contracorriente pronto, pues algunos autores famosos como Natsume Sōseki (夏目漱石) y Mori Ōgai (森鷗外), entre otros, comenzarán a rechazar las ideas del naturalismo, en lo que se conoce como antinaturalismo o corriente antinaturalista y que con diferentes ramas durará hasta la década de los veinte del siglo XX. Todas estas corrientes literarias –aunque como siempre presentes en la prosa de forma eminente– también se reflejaron en la poesía, que incluso podemos decir, que en cuanto a forma, estilo, y temas –debido a esa modernización del Japón Meiji–, presentó incluso mayores transformaciones que la prosa.

En 1882 se publica el *Shintaishisho* (新体詩抄) (*Fragmento* o *Extracto sobre la nueva forma de la poesía*) en el que se argumenta sobre una nueva poesía –la cual presenta claras influencias occidentales– que desde ese momento empezará a florecer. Esta nueva forma poética estará en un principio muy en consonancia con la corriente literaria del romanticismo –como es comprensible–, y la mayoría de los poemas, hablarán de tales asuntos. Takuboku por supuesto tampoco se libró de su influencia. A finales del siglo XIX, en 1899, Yosano Tekkan (与謝野鉄幹) fundará la *Shinshisha* (Sociedad de la Nueva Poesía) y un año más tarde en 1900, creará la revista *Myōjō* (明星) como eje clave de esta sociedad, y a la cual se unirán muchos jóvenes poetas, que deseaban innovar en el mundo de la poesía[23]. *Myōjō* será una de las revistas que buscará una renovación del *waka* –la poesía tradicional japonesa– a través de su forma en *tanka* –poesía corta– (con un ejemplo como la propia esposa de Tekkan, Yosano Akiko) aunque también incluirá, por supuesto, poesía en el estilo *shintaishi*. Por supuesto el papel que jugará Takuboku en esta revista será muy importante, pues será en esta revista donde se dará a conocer entre el círculo literario de Tōkyō y del Japón Meiji. Takuboku publicará poemas en este «nuevo estilo» poético en diversas revistas literarias como ya vimos en el apartado de la biografía. Como apunte final es de bastante interés ver cuál fue la duración de esta revista, pues a finales de 1908 cesará su publicación –es decir la fecha en la que el naturalismo comenzó a decaer en Japón frente al antinaturalismo.

Paralelamente a estas corrientes literarias –e incluso antes que estas– nace en Japón un movimiento que si bien no está ligado a ninguna corriente literaria propiamente dicha sí que influye en todas. Se trata del movimiento del *genbunitchi* (言文一致). El movimiento del *genbunitchi*, tal y como resalta Karatani[24], nace a finales de la época Edo (1600-1868), con un escrito de Maejima, y en un principio –a pesar de la idea equivocada que se tiene muchas veces– nace como un sistema de reforma del sistema de la escritura –no como un sistema de unión del lenguaje escrito y el hablado–, una nueva ideología de la escritura (Karatani, 1993, p. 45). Como consecuencia de ese escrito de Maejima, en

23 Como ya vimos anteriormente véase nota 5 del apartado 2.1.

24 Al no ser objeto de estudio de este trabajo no entraremos en detalle sobre ello. Para un análisis detallado sobre el movimiento del *genbunitchi* apuntamos al lector al trabajo de Karatani. Cf. (Karatani, 1993).

la época de modernización Meiji se empezaron a crear organizaciones que intentaban acercar el lenguaje escrito al hablado como la «sociedad del kana» (Kana no Kai) o la «sociedad del rōmaji» (rōmaji kai) creada en 1886, justo el año del nacimiento de Takuboku. Esta sociedad buscaba acercar la lengua escrita a la hablada mediante el uso del rōmaji. Veremos más sobre este aspecto en el apartado 2.3.1 de este trabajo.

Hecho este acercamiento a la situación, al contexto literario de la época Meiji, vamos a ver finalmente en este apartado, un breve repaso por la visión de la poesía y, por lo tanto de la literatura, que tuvo Takuboku a lo largo de su vida, lo que nos ayudará a comprender en más profundidad el *Rōmaji Nikki*.

En sus primeros años en el mundo literario, la visión de Takuboku de la poesía y de la literatura en sí, es una visión idealista, romántica. Era un niño cuando la corriente romántica recorría Japón como hemos visto. En esta primera etapa romántica la visión de Takuboku de la poesía, y por lo tanto de lo que era la vida, queda perfectamente resumida en la entrada de uno de sus diarios, en concreto la entrada del 8 de Marzo de 1906, y dice así: «Art is the product of the divine nature in man, of his power to create. It is the voice echoing the very instant when man's heart approaches the inmost being of the universe» (Ueda, 1983, p. 97). Vemos aquí claramente como Takuboku, influenciado por la corriente romántica, pone en muy alta estima a la poesía y al propio poeta, el cual posee una «naturaleza divina» con la cual produce el arte. En esta época Takuboku escribe pues más poesía en el estilo *shintaishi*, de influencia occidental, que en *tanka* publicando muchos de estos poemas en la revista *Myōjō* –cf. Apartado Biográfico– aunque después de la publicación de *Akogare*, su producción en este estilo decrecerá. Empero tal y como hemos visto en la parte de la biografía, una serie de eventos, llevarán a Takuboku a cambiar su visión vital, y por lo tanto de su literatura. Aunque siempre teniendo en cuenta la forma aproximada respecto a las fechas, quizás podamos ver este cambio en Takuboku en el período que iría de 1906 a 1910.

En 1906, con motivo de su tercer viaje a Tōkyō, Takuboku se verá bastante influido por la corriente naturalista, y sobre todo en 1908, con su cuarto y último viaje a Tōkyō en el que a su vuelta estará durante todo ese año dedicado a escribir historias cortas siguiendo la corriente naturalista. Esta influencia naturalista puede ser vista con claridad, en un ensayo que Takuboku escribió en 1908, titulado, *A Branch on the Desk*. Según desprende de este ensayo: «….According to him, these attitudes result in two types of literature. One is the "desperate wailing" of a person who has empirically learned human limitations; the other is a revelation of nature's forces, which, although intimidating, may benefit a person who can identify them» (Ueda, 1983, pp. 100-101). Takuboku pues, descubrió la esencia del movimiento naturalista y las puso en práctica. Primero lo intentó con la prosa aunque sin mucho éxito, pero donde sí lo logró fue en la poesía, lo que le daría su inmortalidad literaria. Esta visión naturalista está presente en su famosa colección de *tankas* llamada *Ichiaku no Suna* (一握の砂), aunque siendo *tankas* presentan un aspecto más lírico que naturalista. (Ueda, 1983, p. 101). Fueron y siguen siendo en su mayoría las antologías poéticas, las que –mostrando principalmente el dolor, el sufrimiento de un ser humano de forma totalmente franca– han conseguido hacer de Takuboku un autor inmortal.

Por último, en esa división tripartita, tenemos una tercera etapa literaria y vitalicia de Takuboku, que se encuadraría desde 1908 o 1909 hasta su muerte en 1912. En esta época Takuboku el cual no consiguió éxito como escritor de prosa, vuelve a su esencia a los poemas *tanka*. Esta nueva actitud, esta nueva filosofía de vida hacía la literatura, puede ser encontrada en unas de las obras críticas más importantes de Takuboku, *Poemas para comer*, publicada en 1909 (Ueda, 1983, p.105).

El autor recoge un fragmento de este ensayo, donde Takuboku define lo que significa para él, en ese periodo de su vida, la poesía: «Poetry must not be the so-called poetry. It must be a detailed report of changes that take place in a man's emotional life (I cannot think of a better word); it must be an honest diary. Hence, it must be fragmentary –It must not have unity» (Ueda, 1983, p. 105). Takuboku esencia en este párrafo lo que significa para él la poesía y, en fin, su filosofía de vida. Para él la poesía –y debemos entender toda la literatura en sí– ya no es esa poesía que hace del poeta a alguien con «una naturaleza divina» sino que simplemente la poesía debe ser una especie de diario que recoja los cambios diarios emocionales de esa persona. Vemos pues aquí esa clara influencia en su visión de la literatura del naturalismo.

Esto nos remite, como vemos, a la definición de diario en Japón que vimos en el apartado anterior. Por lo tanto para Takuboku, el diario, no era más que la extensión de su vida. Es interesante ver el punto que Ueda comenta (1983) sobre ello: «In a sense, "Poems to Eat" expresses an idea of poetry to which Takukobu had unconsciously subscribed from the beginning, for if the essay's central thesis is an equation of poem and diary, he had been a diarist all along» (1983, p. 105). Y es aquí donde se inserta el *Rōmaji Nikki* como gran obra literaria ya que es un diario que presenta de forma detallada los cambios en las emociones de una persona (Ueda, 1983, p. 106). El *Rōmaji Nikki* como unión entre poesía y diario en un mismo acto, y con un mismo objetivo. En esta línea de argumentación es interesante mostrar algunas precisiones que hace Ueda sobre la poesía y los diarios de Takuboku, y que a nuestro juicio resultan bastante importantes por lo tanto para entender el *Rōmaji Nikki* de Takuboku, ya que están en consonancia con lo que se considera como «literatura de diario» que consideramos en el apartado anterior.

Una primera cuestión, que hay tener en cuenta al tomar como eje ese axioma, por el cual la poesía o literatura debe presentar de forma detallada los cambios en las emociones de una persona, es que hay veces que los escritos se vuelven tan personales que pierden su capacidad de atraer a lector (Ueda, 1983, p. 106). Esto es algo totalmente cierto, con respecto a la poesía, e incluso con respecto a la literatura de diario como vimos anteriormente. Por ejemplo esta «excesiva privacidad» de la poesía, la podemos ver el propio *Rōmaji Nikki* –concretamente en la entrada del día 11 de Abril como veremos en la traducción– donde Takuboku presenta unos *tankas* los cuales, para el lector que no posea conocimientos sobre el contexto literario de su época o sobre su propia biografía, le parecerán una pura banalidad –aunque por supuesto esto no sea así[25].

Una segunda cuestión en relación con lo anterior es la comparación en Takuboku de la Historia –que podríamos denominar lo público– con la literatura –que para Takuboku se convirtió en algo privado. De esta manera: «Takuboku's comparison of literature to history is appropiate, because a diary is history on a personal scale. He could not be content with being a diarist or historian, with being removed from the mainstream of actual, everyday life. Ultimately, literature seemed too passive to him» (Ueda, 1983, p. 107). Parece que la literatura se convirtió en algo «pasivo» para Takuboku, luego su duras experiencias en la vida. En sus últimos años de vida llegará –correspondiendo con su tercera etapa– a una especie de «alquimia literaria» de lo que representaba para él la literatura. Esa alquimia literaria tendría visos de una influencia socialista y por supuesto naturalista y romántica. A este respecto, la solución para eliminar esa pasividad literaria pasaba por poner su pluma al servicio de una ideología política como podía ser el socialismo (Ueda, 1983, p. 107). En otras palabras, la

25 Hay que resaltar también que en el proceso de traducción, el uso de términos específicos de la época en que vivió Takuboku (Periodo Meiji 1868-1912) dificulta aún más su traducción y, por lo tanto, una compresión para el lector final del poema, al que a veces tiene problemas para identificarse con el poema, para encontrar algún valor en él.

literatura, que para Takuboku era su vida, se había convertido en algo pasivo, algo sin ninguna utilidad para él, y por lo tanto cambió esto y lo puso al servicio de la ideología política. Puntualiza Ueda: «In other words, Takuboku meant that literature has to be social criticism and deal with contemporary problems, ultimately leading to social reform» (1983, p. 108). Takuboku pues en la última etapa de su vida fue pues moviéndose, tanto en la literatura como en toda su filosofía de vida hacía el terreno del socialismo –un socialismo matizado como veremos a continuación. Ese pensamiento socialista de Takuboku fue reflejado en sus poemas de versos libres sobre todo, pero también en su obra cumbre del *tanka*, *Juguetes Tristes* (悲しき玩具). Empero y como bien especifica Ueda de los 194 *tankas* que componen la obra, no más de una docena hablan o sugieren ideas socialistas. ¿A qué se debe ese poca cantidad de material sí supuestamente Takuboku había cambiado su filosofía de vida? Hay dos posibles razones para esta pregunta: «One has to do with the natures of Takuboku's socialist beliefs. His socialism was more personal than political or philosophical, and therein lay its weakness, as well as its strength. It was an empirical belief deduced from a series of tragic experiences in actual life» (Ueda, 1983, p. 110). Es decir, el socialismo que predicaba Takuboku, era un socialismo, que tenía que ver más con las duras experiencias vitales que había sufrido más que, con que Takuboku fuera un pensador sistemático capaz de llegar a soluciones frente a ese sistema capitalista o que el mismo fuera un activista político capaz de liderar un cambio.

La segunda razón de esa escasez de poesía de tinte socialista es que: «He knew that poetry was of secondary value, that is was "masturbation"; yet he had to continue writing it because he had feelings too intense to contain» (Ueda, 1983, p. 110). Como argumenta el autor, de esta idea viene el tan acertado título de la colección –que al ser publicado como obra póstuma no fue dado por Takuboku sino por su amigo Toki Aika– de *Juguetes tristes*. La poesía se convirtió en un vía de escape a su dura y trágica vida diaria. Veremos en los siguientes apartados como Takuboku, «juega» realmente con la forma no solo poética sino de la prosa, en un intento quizás de dar salida al mundo exterior de unas emociones tan profundas, tan personales pero a las vez claramente universales, que han hecho de él un poeta fundamental de la literatura moderna japonesa[26].

2.3. El *Rōmaji Nikki*: Forma y contenido

En este tercer apartado veremos dos aspectos fundamentales a la hora de analizar cualquier obra literaria –y que junto con el contexto literario y la biografía nos dará una idea holística del *Rōmaji Nikki*– por un lado la forma en la que esta se presenta, y por otro su contenido.

2.3.1. Forma

En los apartados anteriores hemos analizado el género en el cual está escrito la obra de Takuboku, en este caso un diario. Un diario que como vimos podíamos enmarcar —veáse apartado 2.2.A— en un área entre diario naturalista y uno artístico pero a la vez ninguno de los dos, sino más bien un diario psicológico. La forma en la que se encuentra escrito es en *rōmaji* (ローマ字) que significa literalmente «caracteres romanos» y que designa a una escritura que utiliza como sistema de representación el alfabeto latino, en lugar de los silabarios japoneses –hiragana y katakana– y el sistema de kanjis. Dentro del sistema de romanización del sistema de silabarios y de los kanjis japoneses, hay tres tipos que se utilizan principalmente: el sistema de romanización Hepburn (ヘボン式ローマ字) (*Hebon-shiki rōmaji*), el sistema Kunrei-shiki (訓令式ローマ字) (*Kunrei-shiki rōmaji*) y el sistema Nihon-shiki (日本式ローマ字) (*Nihon-shiki rōmaji*). En la actualidad, el

26 Somos conscientes, de la simplificación realizada en algunos aspectos de la redacción de este apartado debido al formato de este trabajo, por lo que pedimos disculpas por generalizaciones erróneas que puedan encontrarse.

sistema más extendido para la romanización en todo el mundo es el de la versión revisada del sistema Hepburn llamado «Hepburn modificado» (修正ヘボン式) (*Shūsei Hebon-shiki*), aunque sin embargo, no es el sistema oficial en Japón. El sistema que Japón utiliza y enseña de forma oficial es el Kunrei-shiki. Aun así, y hay que puntualizar esto, mucho de los Ministerios del Gobierno Japonés aconsejan utilizar el sistema Hepburn de romanización.

Aunque el *rōmaji* nació en el siglo XVI con la llegada de los portugueses al archipiélago japonés, luego de la expulsión de los cristianos y el decreto del *sakoku* en el siglo XVII cayó en desuso y no volvería a ser utilizado con asiduidad hasta la época Meiji. Como ya vimos en el epígrafe anterior 2.2.B con el movimiento del *genbunitchi*, el *rōmaji* comenzó a cobrar fuerzas y se crearon sociedades que promovían su uso como la Sociedad del *rōmaji* (羅馬字会) (*Rōmajikai*) creada en 1886, justo el año del nacimiento de Takuboku, y las cuales algunas de ellas se mantienen algunas hasta nuestros días. Takuboku escribió el *Rōmaji Nikki* no con el sistema Hepburn sino en el sistema *Nippon-shiki*. En la siguiente tabla podremos comprobar las principales diferencias con respecto al sistema Hepburn, para no perdernos a la hora de leer el manuscrito original de Takuboku.

Hiragana	Katakana	Rōmaji		
		Hepburn	Kunrei-shiki	Nippon-shiki
ううう	ー	ū	û	û
おう,おお	ー	ō	ô	ô
し	シ	shi	si	si
しゃ、しゅ、しょ	シャ、シュ、ショ	sha, shu, sho	sya, syu, syo	sya, syu, syo
じゃ	ジャ	ja	zya	zya
じゅ	ジュ	ju	zyu	zyu
じょ	ジョ	jo	zyo	zyo
ち	チ	chi	ti	ti
つ	ツ	tsu	tu	tu
ちゃ、ちゅ、ちょ	チャ、チュ、チョ	cha, chu, cho	tya, tyu, tyo	tya, tyu, tyo
ぢゃ	ヂャ	ja	zya	dya
ぢゅ	ヂュ	ju	zyu	dyu
ぢょ	ヂョ	jo	zyo	dyo
ふ	フ	fu	hu	hu
じ	ジ	ji	zi	zi
ぢ	ヂ	ji	zi	di
づ	ヅ	zu	zu	du
じゃ、じゅ、じょ	ジャ、ジュ、ジョ	ja, ju, jo	zya, zyu, zyo	zya, zyu, zyo
ゐ	ヰ	i	i	wi
ゑ	ヱ	e	e	we
を	ヲ	o	o	wo
ん	ン	n-n’(-m)	n-n’	

Tabla 1: Diferentes de transcripción según el tipo de romanización de los silabarios japoneses utilizado (elementos más comunes). Fuente: elaboración propia.

Luego de esta breve visión de conjunto de la forma de escritura en *rōmaji* que utiliza el diario, la primera cuestión y más importante que le surge a uno, es preguntarse: ¿Por qué escribió Takuboku el diario en *rōmaji*? Esta es una de las cuestiones claves que se plantean los estudiosos de Takuboku, y lo que primero que tenemos que decir, es que no podemos dar una respuesta a ciencia cierta de ello, aunque sí hay muchas hipótesis que presentan más fuerza que otras. No intentaremos pues aquí, por supuesto, responder de manera categórica a esta pregunta sino apuntar, trazar alguna de las posibles respuestas a esta pregunta. La primera de las posibles respuestas a esta pregunta, la apunta el propio Takuboku, en su primera entrada del diario, en concreto, la entrada del día siete de abril que citamos aquí de la traducción nuestra:

> Amo a mi mujer, y precisamente porque la amo no quiero que lea este diario, –¡sin embargo esto es mentira! Que la amo es un hecho, y que no quiero que lea el diario es otro hecho, pero estos ambos no están necesariamente relacionados. ¿Entonces es que soy un debilucho? No. En otras palabras la razón de que esto ocurra es porque existe un sistema equivocado llamado relación matrimonial. ¡El matrimonio! ¡Qué sistema más inútil! ¿Qué debería hacer entonces? ¡Qué triste!

En este fragmento del *Rōmaji Nikki* vemos pues como Takuboku no deseaba que su mujer leyera el diario. Empero, llegar a la conclusión de que esta es la verdadera razón de escribir el diario en *rōmaji* puede parecer un poco simple y equívoca por un motivo principal: la esposa de Takuboku, Setsuko, como una mujer culta y con estudios, podía leer el *rōmaji* sin ningún tipo de problemas y esto Takuboku lo sabría a ciencia cierta. Donald Keene habla de que usar el *rōmaji* en esa época equivaldría a usar el Esperanto para realizar un diario a día de hoy (Goldstein & Shinoda, 2000). Lo que Keene está tratando de decir aquí, es poner un símil, usando la lengua artificial conocida como Esperanto. El Esperanto a día de hoy, es una lengua de la que la mayoría de las personas al menos han oído hablar de su nombre, y que con un poco de estudio puede llegar a dominarse y leerse sin dificultades. Con el sistema de escritura *rōmaji* ocurría lo mismo en el periodo Meiji. Aunque no era un sistema extendido entre toda la población japonesa de comienzos del siglo XX, sí que las personas con un mínimo de estudios primarios podían llegar a leerlo y entenderlo.

Una segunda respuesta más plausible a la pregunta de porque Takuboku escribió el diario en *rōmaji*, tiene que ver con el movimiento del *genbunitchi* del cual ya hemos hablado en el epígrafe 2.2.B. El movimiento del *genbunitchi* llegó a representar, una búsqueda de la unión entre el lenguaje hablado y la escritura. Es decir, una escritura que representara la forma natural en la que la gente hablaba en época Meiji. Takuboku pues, pudo haber buscado a través del uso del *rōmaji* ese acercamiento a una «escritura vernácula». Sobre ello Satō Seibun[27] dice lo siguiente:

> 言文一致運動のローマ字表記が他者の拒絶であるのに対して、啄木の場合、周囲との矛盾・齟齬を感じたときに、啄木が日記に向かった部分が一番おもしろい通り、逆に、他者との直面の表象である。なぜ啄木が日記をつけたのかという疑問の解答がここに示されているだろう (佐藤清文, 2001).

Para Takuboku, el escribir el diario en *rōmaji* era como forma –nunca mejor dicho– de rechazar al Otro, que Takuboku utiliza especialmente cuando se encuentra con contradicciones a su alrededor o con conflictos o discrepancias y que además como dice Seibun estas «son las partes más interesantes del diario». Esto se une, como veremos un poco más adelante, con la idea del uso de la forma *rōmaji*, como una vía de escape, de liberación.

27 Para un análisis de Takuboku que utiliza elementos del psicoanálisis. Cf. (佐藤清文, 2001).

Antes de continuar, necesitamos puntualizar aquí un aspecto importante respecto al *genbunitchi* para no dar pie a interpretaciones erróneas. La utilización del *rōmaji* como medio por el cual llevar a cabo ese movimiento del *genbunitchi*, nos puede llevar a pensar que Takuboku era una «abolicionista» en contra del sistema de escritura japonés de kanjis y los silabarios kana. Pero con toda probabilidad esto no fue así. Como argumento textual tenemos el propio trabajo de Takuboku en el ámbito de la poesía, en concreto con la forma tradicional *tanka*, donde Takuboku –aunque como poeta moderno– no rompe de forma radical con la tradición sino que crea una especie de «simbiosis», una conjunción de fuerzas entre tradición e innovación. Veremos este aspecto de Takuboku un poco más adelante.

Siguiendo en busca de una respuesta, una tercera opción –y que en este caso no se contradice con la anterior– es la que comentan Goldstein & Shinoda (2000):

> parece extraño el deseo de Takuboku de ocultar el contenido del diario (justo en la primera entrada del diario), ya que el propio Takuboku no sabía que llegaría a escribir en el diario entradas tan "francas" como la de sus visitas al barrio rojo de Tōkyō (prostitución) (...) que el deseo de "ocultar" el Rōmaji Nikki no se puede ver solo desde la perspectiva de querer ocultarlo a su mujer y/o ocultar sus "gustos sexuales" sino también quizás a querer ocultarlo de sus amigos.[28]

Ciertamente la cuestión de los amigos, y de la amistad como valor universal, son temas que se tratan en el diario, y esto queda argumentado claramente por ejemplo con la entrada del día doce de abril, la cual veremos en la parte de la traducción. Continuando con esta tercera respuesta el especialista en Takuboku Takeo Kuwabara (citado por Goldstein & Shinoda, 2000) propone que uno de los aspectos determinantes en la elección de escribir el diario en *rōmaji*, es el hecho de que Takuboku fuera uno de los que en su tiempo pensara seriamente que el lenguaje japonés debía ser reformado. Esto conecta con la segunda posible respuesta que hemos visto más arriba acerca del movimiento *genbunitchi*. Takuboku pudo haber buscado a través del uso del *rōmaji* ese acercamiento a una «escritura vernácula». Influenciado por la corriente naturalista quizás quería un lenguaje que uniera, que acercara esa grieta entre literatura y autor/lector, entre la literatura y la gente común. Kuwabara (citado por Goldstein & Shinoda, 2000) presenta una serie de tres razones que habrían hecho que Takuboku eligiera el rōmaji como medio de expresión:

> Kuwabara believes that Takuboku, by adopting rōmaji, could be liberated from three categories of repression: (1) mental and ethical repression, for the diary would not be read by his family; (2) the repression of traditional Japanese literature; and (3) social repression in general, which would also include the first two categories.

Como podemos ver el punto uno puede quedar casi descartado, como ya comentamos más arriba, pues su mujer y la mayoría de sus amigos podían leer y entender el *rōmaji* sin ninguna dificultad. El punto dos y el tres al que hace referencia Kuwabara, sí que presentan más argumentos para su confirmación. Takuboku, como hemos dicho más arriba, se liberó del peso de la tradición literaria al escribir en *rōmaji* e innovar en forma y estilo, y esto le permitió, en parte, liberarse de esa represión social. Hay que decir al respecto, que con el *Rōmaji Nikki* no era ni mucho menos la primera vez que Takuboku transgredía las formas tradicionales pues en la poesía, ya desde sus inicios en el mundo literario con los poemas en la forma *shintaishi* había roto moldes. Empero sí que vemos como Takuboku, a través de la forma y el estilo del *rōmaji* consiguió un uso del lenguaje más fluido, que

28 La traducción de las citas de (Goldstein & Shinoda, 2000) del Inglés al Español son propia a menos que se indique lo contrario.

le ayudó a expresarse más libremente, a liberarse aún más si cabe, de las ataduras de la tradición. Como apunte –pues no es el objeto principal de estudio aquí– Satō habla también de una curiosa conexión entre el lenguaje braille y la forma en la que está escrita el diario en *rōmaji*: «点字を使用することによって日本の文学者が回帰してしまう日本語の伝統＝幻想から自由になる。点字を解するものこそ『ローマ字日記』を真に理解できるだろう» (佐藤清文, 2001). Satō dice que debido al uso de lenguaje braille los literatos japoneses volvieron del japonés tradicional que era una ilusión a alcanzar una libertad (en su forma) y por lo tanto que si uno es capaz de entender cómo funciona el lenguaje braille, probablemente podrá entender el *Rōmaji Nikki*.

A modo de síntesis, hemos visto en este apartado tres posibles respuesta al porqué de la utilización de Takuboku del *rōmaji*, siendo la hipótesis más plausible, la que propone Kuwabara. Takuboku a través de la forma y el estilo del *rōmaji* consiguió un uso del lenguaje más fluido, un estilo más libre, que le ayudo a liberarse aún más si cabe, de las ataduras de la tradición. Quizás esta fuese la verdadera razón que llevó a Takuboku al uso del *rōmaji* en el diario.

2.3.2. Contenido

En este último apartado del contexto de la obra, antes de pasar a la traducción, vamos a centrarnos en el propio contenido del *Rōmaji Nikki* y en una última instancia haremos algunas aclaraciones sobre el proceso de la traducción.

Con respecto al contenido, a la esencia del *Rōmaji Nikki*, analizaremos el mismo a través de dos puntos principales. Uno, la presentación tanto implícita como explícita por parte de Takuboku de una serie de valores en la obra, valores que son universales y que por lo tanto configuran la obra como una pieza literaria. Y dos, la relación del diario con la poesía de Takuboku –algo que ya hemos comentado en el apartado de su biografía y también en el epígrafe 2.2.A Fuentes Remotas y 2.2.B Fuentes y Estilos. Como hemos visto anteriormente –epígrafe 2.2.A Fuentes Remotas– Miner argumentaba a favor del diario japonés como un género literario propio (日記文学) debido a dos cualidades principalmente: el hecho de que en el diario aparezcan elementos, valores mejor dicho, universalizantes, y el uso del tiempo en el diario. Ambos elementos aparecen sin duda alguna en el *Rōmaji Nikki* de Takuboku. Con respecto a la aparición de temas, de valores universales, Miner ponía como ejemplos generales de estos, el tema de la familia, el amor, la muerte, etc. Precisamente estos tres temas universales son primordiales en el diario de Takuboku, además de muchos más otros. Por ejemplo Takuboku está siempre preocupándose por su familia (madre y esposa e hija) ya que pasa gran parte del tiempo separadas de ellas y a las cuales también tiene que proveer, cuando ni el mismo puede pagar sus deudas. Véase por ejemplo la entrada del día trece martes. Curiosamente Takuboku finaliza el Rōmaji Nikki cuando su familia se reúne con él en Tōkyō. En el diario también se habla del tema del amor, y asimismo de un tema universal como es el matrimonio –causa según Takuboku de que escriba el diario en *rōmaji*– y de sus *affaires* matrimoniales. Por ejemplo véase la entrada del día siete, miércoles. Por último, para no extendernos en este aspecto en demasía, un tercer valor o tema universal del que también se habla constantemente en el diario es la muerte y, asimismo, de un aspecto relacionado con ella como es la enfermedad. Como ejemplo bastante impactante de este tema tenemos la entrada del día diez, sábado donde Takuboku realiza una especie de poema clamando estar enfermo para poder morir.

Con respecto al segundo punto que hace de un diario una obra con peso literario propio, tenemos el tratamiento del tiempo –no como eventos según Occidente sino como procesos, como fluir. Igualmente este aspecto aparece de forma abundante en el *Rōmaji Nikki*. Takuboku habla del paso

del tiempo haciendo referencia en la mayoría de la ocasiones a elementos de la naturaleza y a elementos meteorológicos. Véase por ejemplo la entrada del día once, miércoles donde se hablan sobre los cerezos. No nos resistimos aquí a incluir un precioso *tanka* en el cual Takuboku trata de manera espléndida esa estrecha relación del tiempo como proceso de un fluir constante:

夜の二時の窓の硝子を
うす紅く
染めて音なき火事の色かな[29]

En el *Rōmaji Nikki* también hay otros muchos elementos que crean esa atracción que solo puede proporcionar una buena literatura. Como ya apuntaba Miner en su artículo, el diario para que sea «atrayente» debe combinar los hechos de la vida privada con la vida pública. Takuboku lo consigue con maestría en su diario. Por ejemplo a través del *Rōmaji Nikki*, podemos hacernos con una buena visión de las condiciones sociales de la época Meiji, de muchas de la costumbres, por ejemplo Takuboku gustaba de ir al cine –véase entrada del día diez, miércoles–, en definitiva de la vida pública. Este aspecto de vida pública, queda asimismo reflejado a la hora de la traducción, pues como el lector comprobar al leer la misma, esta cuenta con un gran aparato de notas, debido a la gran cantidad de términos específicos enraizados en la cultura japonesa, que no tienen una traducción directa a la lengua de destino.

Más allá de estas dos características, que hacen del *Rōmaji Nikki* una obra con peso literario propio, el contenido del *Rōmaji Nikki* podría considerarse también como el propio de una novela. Una novela psicológica podríamos añadir nosotros en este sentido[30]. Con la corriente naturalista presente en la primera década del siglo XX japonés, comenzó a surgir también lo que se conoció como «novela del yo» o 私小説, novelas que siguiendo la corriente naturalista buscaban mostrar un visión realista del mundo, pero en este caso a través de una especie de autobiografía del propio autor y que normalmente mostraba el lado más oscuro del mismo. Podemos considerar el *Rōmaji Nikki* pues, como una novela del yo, ya que representa de forma totalmente realista la propia vida de un hombre, Takuboku, pero a su vez podemos ir mucho más allá y considerarla como novela psicológica, ya que muestra con todo detalle, tanto el consciente, como incluso el inconsciente del autor. Y, ¿por qué decimos que el *Rōmaji Nikki* es una novela psicológica? Pues porque en el diario se recoge esa tensión presente durante toda la vida de Takuboku, entre sus deseos de libertad –en el sentido de una búsqueda de poder dedicarse a lo que a él le gustaba, la literatura, y de no tener que cuidar de nadie– y, por otro lado, su autoconciencia, su «superyó»[31], que le impide hasta cierto punto –ya que por ejemplo tenemos los episodios de prostitución– seguir las pulsiones de su inconsciente.

En el *Rōmaji Nikki*, Takuboku siguiendo esa corriente naturalista presenta la «causa» de todos los temas y valores universales que vimos anteriormente, como un conflicto, un choque de fuerzas internas del autor. Tal y como dicen Goldstein & Shinoda: «…, Kuwabara goes on to consider the

29 Una traducción aproximada sería "El cristal de la ventana, de la dos de la noche, con un color carmesí pálido y sin sonido: quizás sea el color de un incendio" Cf. (久保田正文, 2000, pág. 155).

30 Por ejemplo el diario incluye técnicas utilizadas en las novelas psicológicas para describir los estados del personaje, tales como el monólogo interior y el estilo indirecto libre. Véase también apartado 2.2.B.

31 Cf. el estudio de Satō Seibun sobre Takuboku que comentamos más arriba. No entraremos aquí en detalles ya que no es el objeto de estudio pero sí que emplazamos al lector interesado a su consulta donde Satō establecen una conexión entre el psicoanálisis de Freud y la obra de Takuboku.

major theme of the diary as the classic struggle between "freedom" and "self-consciousness». Y continuan diciendo: «Kuwabara also points out that although Takuboku's frank description of his life was impossible without the existence of naturalist literature, it is only Takuboku, who, with his sharply innate self- consciousness, tested naturalism to the utmost and surpassed it by negating that medium» (Goldstein & Shinoda, 2000). Ciertamente coincidimos con Kuwabara en este punto, ya que en la fecha en que se escribió el diario, 1909, Takuboku ya se había desencantado del movimiento literario naturalista —como vimos en el apartado 2.2.B, y en esos momentos su visión literaria era más cercana al socialismo, además de un cierto antinaturalismo con tintes de neo-romanticismo: «What Kuwabara means by this last statement is that Takuboku's naturalism always "contained a gleam of neo-idealistc romanticism," an illustration of which is his brief interlude of happiness won by sleeping with a prostitute» (Goldstein & Shinoda, 2000). Ese dilema existencial en Takuboku, esa guerra interna en él mismo, entre su yo y su superyó —en términos del psicoanálisis— propia de una novela psicológica la podemos ver reflejada con vivacidad en el *Rōmaji Nikki*, sobre todo en la entrada del día diez de abril como veremos en la traducción, donde Takuboku habla de las diferentes filosofías de vida, como el naturalismo, etc. Estamos pues ante el vivo, realista, a veces crudo y duro relato, de un genio literario, el cual la dureza de la sociedad terminó por acabar con él.

Por último en este apartado quisiéramos incluir una serie de apuntes sobre la traducción realizada al español. El sistema utilizado ha procurado seguir el formato del diario original con lo que se ha intentado respetar en la medida de lo posible la disposición de los diferentes elementos –puntuación, párrafos, etc.– que realizó el propio Takuboku, siempre que haya sido posible para adecuarlo también a la idiosincrasia del español. Como decía Borges para él la traducción de un texto era válida si lleva consigo la memoria de una cultura, es decir, si se produce una transferencia cultural en el lector que la lee. Para intentar conseguir este aspecto hemos intentado, en la medida de lo posible, transferir ese el estilo de Takuboku cuando escribe, al español. Empero para los términos que hemos considerado como «intraducibles» hemos decidido dejarlos en su forma original, y presentar al lector con notas aclarando su significado.

3. Traducción —del día 8 hasta el día 16 de abril

Diario I, año 42 de Meiji o 1909, Abril, Tōkyō

Día 7 miércoles

En Hongo-ku, Morika-cho, 1 banchi, Shinsaka nº 359, Gaihei-kan-besso[32].

En el cielo despejado se levantaba un fiero ruido y soplaba un violento viento del oeste. Las ventanas de la tercera planta traqueteaban incesantemente. Desde esos huecos, el polvo de arena que se levantaba desde lo lejos entraba con facilidad. Y aun así, las nubes blancas esparcidas por el cielo no se movían lo más mínimo. Al llegar la tarde el viento finalmente se calmó.

Los rayos del sol de un día primaveral teñían cálidamente el vidrio esmerilado de la ventana y hubiera sido un día en el que se podía sudar sino no fuera por el viento. El abuelete de la librería de alquiler[33], que siempre venía, entró mientras se frotaba la nariz con la palma de la mano y dijo «sopla un viento malo de verdad». «Pero antes de que acabe el día todos los cerezos habrán florecido y esto, hijo, es debido a este tiempo».

32 Takuboku vivía en esta época junto con Kindaichi en la residencia de Gaihei. Véase apartado biográfico.

«Finalmente ha llegado la primavera, ¿verdad?» dije[34]. Naturalmente el abuelete no sabía nada de las profundas emociones tras mis palabras. « ¡Sí!, ¡Sí!» contestó. «Pero la primavera, hijo, es para nosotros[35] algo prohibido[36]. Es algo natural pues la personas prefieren divertirse paseando antes que leer y por lo tanto mantengan un libro durante mucho tiempo».

El billete de cinco yenes[37] que me quedaba del dinero que ayer me adelantó la empresa, me estuvo preocupando durante toda la mañana, sin poder hacer nada. Este sentimiento de ansiedad es quizás el mismo que sienten las personas normales cuando de repente se quedan sin dinero. En ambos casos esto es una cosa estúpida, y aunque no hay diferencia entre ambas estupideces, hay una considerable diferencia en la felicidad de ambas personas.

Si nada que hacer, traté de confeccionar una tabla en *rōmaji* entre otras cosas. De vez en cuando, desde esa tabla, llegaban y robaban mi mente imágenes de mi madre y mi esposa que se encontraban más allá del Mar de Tsugaru[38]. «Ha llegado la primavera, llegó abril. ¡La primavera!, ¡La primavera!, ¡Las plantas también florecen! ¡Ya hace un año desde que vine a Tōkyō! … pero, ¡todavía no estoy preparado para que mi familia venga y poder mantenerlos!». Recientemente, no sé cuántas veces al día, mi mente va y viene de aquí a allí y este es el problema…

Si esto es así, ¿por qué me he decidido entonces a escribir este diario en *rōmaji*? ¿Por qué? Amo a mi mujer, y precisamente porque la amo no quiero que lea este diario, –¡sin embargo esto es mentira! Que la amo es un hecho, y que no quiero que lea el diario es otro hecho, pero estos ambos no están necesariamente relacionados.

¿Entonces es que soy un debilucho? No. En otras palabras la razón de que esto ocurra es porque existe un sistema equivocado llamado relación matrimonial. ¡El matrimonio! ¡Qué sistema más inútil! ¿Qué debería hacer entonces? ¡Qué triste!

Me llegó una postal de Tachibana Chieko[39] de Sapporo, que decía que ya se había curado y que le habían dado el alta el día veintiséis del mes pasado.

Hoy es el día del partido final de los jugadores de tenis de la Universidad de Kioto que se hospedan en la habitación de al lado. Todos salieron al partido con valentía.

Almorcé y como es usual cogí el tren[40] para ir a la empresa. Bajé del tren y llegué a la amplia oficina

33 Las librerías de alquiler o 貸本屋 eran librerías que nacieron en el periodo Edo (1600-1868), cuando la literatura empezó a popularizarse. Empero en esta época y en el periodo Meiji también, el precio de compra de los libros era todavía demasiado caro para las personas comunes por lo que la mayoría los alquilaba por un periodo de tiempo.

34 Takuboku, utiliza durante todo el diario, el pronombre 予 para referirse a sí mismo.

35 El abuelo, se refiere al gremio de los prestamistas de libros.

36 El abuelete utiliza la terminación でがす en japonés. Esta indica que está hablando en un dialecto de Sendai, aunque ese matiz es aquí intraducible.

37 5 yenes, en la época Meiji, era una cantidad considerable de dinero.

38 Cf. Apartado biográfico. Cuando Takuboku se encontraba en Tokio en su último viaje, su familia todavía residía en Hokkaidō gracias a la ayuda de Miyazaki.

39 El amor platónico de Takuboku, Tachibana Chieko, cf. Apartardo biográfico.

40 Aunque Takuboku se refiere en el texto al tren como 電車 –y de tal forma nosotros lo traducimos de ahora en adelante–, se sabe por el contexto histórico-social que Takuboku se refería a no al tren normal sino al tranvía 路面電車 que pasaba por la ciudad.

editorial[41] donde estuve trabajando, en un rincón junto con los veteranos, en la corrección hasta las cinco y media de la tarde. Cuando se completó la corrección de la primera edición regresé a casa. Esta es la rutina diaria para mi sustento.

Hoy los veteranos hablaban sobre los dobles suicidios[42]. ¡Qué ironía[43] más afilada! Después hablaron de cómo sufrían cuando se les enfriaban las piernas y el viejo Kimura me dijo vulgarmente y con una cara indecente «Ishikawa, estarás pensando ¿qué dicen están diciendo estos viejos?, ¿verdad?» «Ha, Ha, Ha,…» me reí. ¡Esta es también una fina ironía!

Al regresar a casa, paseé por la calle principal con el propósito de comprar un poco. La mitad más o menos de los cerezos del campus universitario han florecido en un día. Ya ha llegado la primavera por completo a todos lados. El sonido de los pasos de la muchedumbre que va y que viene por la calles me hace de alguna forma sentirme vivo. Muchas mujeres guapas con bellos kimonos iban caminando en grupos sucesivos, por lo que me pregunté, sospechando, de donde habían podido salir tan de repente. ¡Es primavera! Pensé. Luego recordé a mi esposa y a mi linda Kyōko. Dije que me reuniría[44] con ellas sin duda antes de abril. Pero no nos hemos reunido. No, mejor dicho, no hemos podido reunirnos.

¡Ah, mi literatura es mi enemiga, y mi filosofía no es más que una lógica con la que burlarme de mí mismo! Parece que deseo muchas cosas. Sin embargo en verdad ¿probablemente no desee más que una pequeña cosa? ¡Dinero!

Los jugadores de la habitación de al lado parece que al final perdieron contra los de Tōkyō. Sobre las ocho fui junto con Kindaichi[45] a ver la nueva película[46] que se había estrenado[47]. Los hombres que hacían las explicaciones[48] eran ineptos. Uno de ellos se parecía a Shimodomai, un compañero de la escuela secundaria. Decía unos chistes que uno no podía refrenar escucharlos, por lo que hacía reír a la audiencia. Mientras miraba a ese hombre me acordé de Miyanaga Sakichi, con el cual había compartido clases el primer año de secundaria y, que posteriormente parece que había andado por los bajos fondos de la sociedad que nosotros desconocemos. Esto era porque había escuchado rumores de que Miyanaga se había convertido en un explicador de películas.

Pasadas las diez, al volver a casa, la habitación de al lado era un alboroto.

Uno de los deportistas que había ido a una fiesta de agradecimiento[49] y venía borracho, destrozaba las lámparas y rompía violentamente los marcos de las puertas[50]. Me encontré con uno de sus

41 Takuboku trabajaba por esta época como corrector del período Asahi cf. Apartado biográfico.

42 En época Edo, se conocía como dobles suicidio 心中 a las parejas de amantes que suicidaban juntos por amor. El gran dramaturgo de este tipo de obras fue Chikamatsu Monzaemon.

43 Takuboku escribe ironía en el original アイロニイ.

44 Está hablando del hecho de que su familia venga a reunirse con él en Tokio.

45 Kindaichi era uno de los mejores amigos de Takuboku. Cf. Apartado biográfico.

46 Película o *katsudōshashin* 活動写真. En época Meiji, cuando el cine comienza a emerger en Japón, así era como se denominaba a las películas, en vez del término contemporáneo de *eiga* 映画.

47 Takuboku, no dice en realidad "estrenar" una película como sería lo lógico, sino que dice *tatta* 建った, que literalmente significa construir.

48 En esta época, el cine era mudo, y en Japón había unos personajes llamados *benshi* que se encargaban de narrar, y hacer todos los diálogos de las películas.

colegas, Sakaushi, a la entrada de la habitación. Había sido compañero de clase de la escuela primaria superior[51], y ahora era alumno de Ciencias y Tecnología en la Universidad de Kioto. Era un viejo amigo que hacía a los menos ocho años que no veía. Junto con Kindaichi entramos los tres a mi habitación y, estuvimos hablando como niños y haciendo ruido hasta sobre la una de la noche. Durante ese tiempo, el alboroto de la habitación de al lado se calmó. Una noche de primavera –cayó la noche de un día en el que por el tiempo habían florecido todas las flores de la ciudad.

Con toda la ciudad durmiendo en silencio y yo el único despierto, cuando contaba mis respiraciones en una calmada noche de primavera, podía sentir como mi vida dentro de esta pequeña habitación de tres *jo*[52] y medio, era realmente insípida y aburrida. ¿Cuál será mi aspecto cuando duermo solo, y con un gran cansancio en esta estrecha habitación? El descubrimiento final del hombre es, que el hombre para sí mismo, está lejos de ser bueno.

Yo –con esta lánguida ansiedad y abrazando un superficial deseo de buscar una afición incluso forzadamente– ya he pasado un largo período de tiempo en esta habitación estrecha –más de 200 días–. ¿Cuándo seré capaza de...? ¡No!

Leo en la cama *La colección de historias cortas de Turguénev*[53].

Día 8 jueves

Después de levantarme y lavarme la cara han pasado más de dos horas y el desayuno[54] no ha venido. ¿Quizás al estar ocupados con la habitación de al lado se han distraído y olvidado?, El olvidarse es ya en sí mismo un insulto. Pero en mis circunstancias actuales, recibir ese insulto es algo natural. Al pensar esto me río de cualquier cosa.

Pensé que hasta este momento, en este tipo de situaciones, siempre me había reído silenciosamente. Nunca me había enfadado. Pero, ¿será esto debido a mi naturaleza tolerante? Quizás no sea así. Pensé que era por mi máscara, o sino, por un pensamiento más cruel. Luego di una palmada y llamé a la sirvienta.

El cielo estaba tranquilo y despejado. Las calles, en esta época de floración, por alguna razón u otra estaban animadas. El viento levantaba de vez en cuando las partículas de arena, y ondeaba las ropas de toda la gente que iba a ver el *hanami*[55].

Al volver de la empresa me encontré con Hinosawa, que era ingeniero, en el tren. Es un chico presumido[56]. Cuando nos sentamos juntos, él con su nueva ropa de estilo occidental, y yo con mi

49 *Irōkai* 慰労会. Fiesta o reunión que se realiza como agradecimiento de los servicios que alguien ha prestado.

50 Takuboku se refiere a 障子の桟 que son los marcos de maderas de las puertas. Estas puertas, están hechas de papel de *washi* traslúcido.

51 Cf. Nota 3 del Apartado biográfico.

52 Contador en japonés para la medida de los tatamis.

53 Iván Turguénev fue un escritor ruso del siglo XIX. Su obra más famosa *Memorias de un cazador* (1852) es una de las obras cumbres del realismo ruso. En esta obra presenta a la clase más baja rusa junto con la clase alta a la que critica. Probablemente Takuboku recibe aquí influencias, del socialismo, que serían visibles en su última etapa literaria.

54 Takuboku menciona en el original 朝飯の膳 lo que quiere decir que el desayuno era servido en unas bandejas.

55 El *hanami* 花見 significa literalmente, "ir a ver las flores". Aunque no indica expresamente a ninguna flor en concreto, por el uso consuetudinario adquirió el matiz de «ir a ver los cerezo en flor». Este matiz aún se conserva a día de hoy.

ropa de algodón rota por los puños[57], era el momento en el que de mi boca tenía que salir algún sarcasmo. « ¿Qué tal, has ido a ver el *hanami*?» dije. «No, no tengo tiempo libre para ver esas cosas». « ¿Ah sí? Eso está bien». Lo que dije era una cosa extremadamente común. Es una cosa que puede decirla cualquiera. Así es, al decir esa cosa ordinaria, a este hombre ordinario tenía la intención de hacer una fina IRONÍA[58]. Por supuesto, Hinosawa no se dio cuenta de este significado. Esto no es más que una frialdad. Eso es lo interesante.

Frente a nosotros estaban sentadas dos abuelas. «No me gustan las abuelas de Tōkyō» dije. « ¿Por qué?» «Si las miro, me siento mal. De alguna manera me siento mal. No tienen ningún aspecto en el cual se parezcan a las abuelas del campo». En ese momento, una de las abuelas me miró ferozmente a través de sus gafas negras. Las personas de alrededor también me miraron. De alguna manera recordé el placer.

«Ah, ¿sí?» dijo Hinosawa con la voz lo más baja posible.

«Hablando de mujeres, no hay nada como las mujeres jóvenes de Tōkyō. Porque cuando se hacen abuelas tiene una cara bastante insufrible».

«Ja, ja, ja, ja».

«A mí me gusta el cine. ¿Y a tí?»

«Todavía no me he molestado en ir a verlo».

«Es interesante ¡eh! Por favor, ve a verlo. ¿Cómo te explico? Por ejemplo, de repente se hace la luz, y de repente se vuelve oscuro. Eso es lo interesante».

«La vista te empeorará ¿verdad?» dijo mi amigo. Podía leer claramente el color de perplejidad de su cara. No pude sino sentir que había conseguido una ligera victoria.

« ¡Ja, ja, ja!» me reí yo esta vez.

Pensando en arreglar mi kimono descosido, salí solo, sobre las ocho de la noche a comprar una aguja e hilo. Por el vecindario se veía el bullicio de la primavera. Además de las tiendas de noche de siempre, también había muchas floristerías. La gente andaba hombro con hombro y parecían divertirse. Sin comprar la aguja y el hilo, y mientras escuchaba a mi mente gritar «para, para» finalmente saque la cartera y compré este cuaderno, unos *tabis*[59], unos calzoncillos, un rollo de papel y además dos floreros para viola tricolor[60] cada cosa por cinco *sen*[61].

¿Por qué incluso hasta cuando compro cosas necesarias tengo que escuchar la voz de mi mente que dice «Para»? «Te quedarás sin un *mon*[62]» dice esa voz. «En Hakodate lo están pasando mal» ¡dice esa voz!

---

56 Takuboku dice literalmente チャキチャキのハイカラ.

57 Literalmente la expresión es 袖口の切れた綿入れ. El 綿入れ es el forro con algodón dentro que llevan algunas prendas de vestir para proteger del frio generalmente. Un ejemplo de este tipo de prenda sería el 半天.

58 Takuboku utiliza el *rōmaji* en mayúsculas para resaltar, para dar énfasis a la misma.

59 Los *tabis* son los calcetines tradicionales japoneses que tiene una separación para el dedo pulgar del pie respecto a los demás dedos.

60 La viola tricolor también es conocido en España como «pensamiento».

61 Un *sen* era la centésima parte de un yen.

62 Un *mon* era la centésima parte de un *sen*, el cual a su vez es la centésima parte de un yen.

Cogí un florero para las violetas y fui a la habitación de Kindaichi. «Ayer cuando fui a tu habitación pensé voy a decírselo, voy a decírselo, pero finalmente hubo una cosa que no pude decirte» dijo mi amigo. De esta forma, comenzó una historia interesante.

« ¿Qué?... ¡Venga, no sé nada!» dije.

Después de vacilar muchas veces, finalmente lo contó. Es lo siguiente.

Los más o menos diez universitarios de Kioto, se habían hospedado en el número siete y ocho de esta residencia, es decir, entre la habitación mía y la de Kindaichi desde el día uno de este mes. Todas las sirvientas habían formado un gran revuelo, y su atención fue cautivada solamente por ellos. De ellas también Okiyo –la más guapa de las cinco sirvientas justamente estaba a cargo de la tercera planta casi de mañana a noche– a veces incluso hasta la madrugada, y solamente estaba entre esos jóvenes y energéticos estudiantes. Todo el mundo armaba un revuelo diciendo «Okiyo, Okiyo!». Dentro se podían escuchar palabras bastantes indecentes, signos de que le hacían cosquilleos y otras cosas.

Yo sin embargo, estaba acostumbrado a la conducta de maltrato de las sirvientas de mirarme intermitentemente por lo que, por lo tanto, llegué a tomar una actitud más o menos indiferente antes ellos y no me sentí excepcionalmente incómodo. Sin embargo, Kindaichi, cuando escuchaba esos sonidos de la habitación anexa, sucumbía a unos celos inscribibles.

¡Celos! ¡Qué palabra más sutil! Mi amigo no pudo refrenarlos, y al final, pensado en que era un hombre miserable con profundos celos, estuvo según él desde la vacaciones del día uno al cuatro completamente disgustado. El día cinco salió a trabajar a Sanshōdō[63] con un gran suspiro de alivio y para usar una frase que el pequeño poeta –ese patético hombre de la editorial– dice –aunque no es suya– estaba mejor aquí relajándose que en casa. Desde entonces Kindaichi recobró un poco de su estado normal.

Sobre Okiyo, ella vino a trabajar a la residencia a finales de Febrero. Estaba gordita de manera sensual, tenía una buena complexión, densas cejas, y su cara ligeramente cuadrangular mostraba algo atrevido. Dicen que tiene veinte años. De todos modos, cuando vino aquí por primera vez, parece que trató de acercarse considerablemente a Kindaichi pero Otsune –esta también una mujer interesante– parece ser que se puso seria y lo evito por lo que Okiyo cambió su actitud de repente para con mi amigo. Pude suponer casi todo esto por lo que me contó. Parece que después de esto, él tenía constantemente los ojos puestas en ella, con unos sentimientos como los de un pajarillo que acaba de entrar volando a la casa de uno y luego huye. Okiyo, una mujer de naturaleza provocativa, y que aun así tenía una actitud como de dominar a la gente, parecía que controlaba de forma indirecta el buen corazón de mi amigo. Y Kindaichi –el cual hasta ahora no había dado propina a las sirvientas— dio una cierta cantidad de dinero solo a Okiyo a finales del mes pasado. Parece que Okiyo cogió ese dinero, lo llevo abajo y hablo con las demás sirvientas. Kindaichi dice que al día siguiente la actitud de Ostune cambió por completo. Es una historia realmente ridícula y de la que uno debería compadecerse. Y es por eso precisamente por lo que tiene interés. Para hacer las cosas peor, fue en ese momento de la historia cuando llegaron los universitarios.

¡Okiyo es una mujer fuerte! dijimos los dos. De las cinco sirvientas es la que más trabaja. Pero por otro lado parece que, normalmente tan pronto dan las diez de la noche, deja de preocuparse por los huéspedes y se va sola a la cama. En su forma de trabajar nadie se puede comparar con ella. Por lo tanto, antes de que nadie se diera cuenta, ella ya estaba dominando a las demás. Parece una mujer inflexible que rara vez llora. Esta personalidad es la de una persona fuerte.

63 Sanshōdō o Sanseidō es una empresa editorial, creada en 1881 y que a día de hoy continúa.

Por otro lado, Kindaichi, es innegablemente una persona débil y muy celosa. Es un hecho indudable que el carácter de toda persona tiene dos caras. Mi amigo es, en una de sus caras, un hombre realmente obediente, bueno con las personas, amable y muy considerado pero al mismo tiempo, en su otra cara, es un hombre muy celoso, débil, con pequeñas pretensiones y afeminado.

Pero bueno… eso algo trivial. Todos los estudiantes partieron hoy pero dos se quedaron. Esos dos durmieron esta noche, por separado, en las habitaciones siete y ocho.

Yo estuve despierto hasta tarde.

Eran justamente sobre las una y veinte. Escribía entusiastamente cuando de repente, desde fuera de mi habitación, escuche el sonido de pasos sigilosos[64] y de una respiración apresurada. ¡Vaya! pensé y conteniendo la respiración puse la oreja para escuchar.

La respiración de afuera, en una noche extremadamente silenciosa como esa, sonaba como una violenta tormenta. Por un momento no había signos de pasos. Parecía que alguien observaba el estado de las habitaciones.

Yo, sin embargo, desde un principio no pensé que esta persona fuera un ladrón o algo.... ¡Ciertamente pensé eso!

Rápidamente la sombra de una mujer que llevaba un gran peinado *shimada*[65] se reflejó vívidamente en el *shoji*[66] de la entrada de mi habitación. ¡---!

Era la mujer fuerte, Okiyo. Había subido las escaleras escondiéndose de los demás, por lo que respiraba violentamente, de tal manera que podía saber que el corazón le latía de forma fuerte y rápida. Su sombra se reflejaba debido a luz del pasillo.

Abrió silenciosamente la puerta de la habitación de al lado y entró.

¡«Mm, Mm» se escuchó una voz débil! Parece que había despertado al hombre que dormía. Pronto la mujer abrió ligeramente la puerta que había cerrado, y parecía que espiaba la situación de mi habitación. Y de nuevo, de tal forma volvió a entrar en la habitación de al lado. De nuevo se escuchaba una tenue voz decir «Mm, Mm, Mm». La mujer salió de nuevo hasta la puerta y la cerró. Creo que escuche dos o tres pasos, pero más allá de eso no escuché nada más

En una habitación distante se escuchó el «ton» del reloj marcando la una y media de la noche.

El tenue sonido de un gallo.

Sentí como que me ahogaba. En la habitación de al lado pensarían sin duda que por supuesto ya estaba durmiendo. Si hubiera dado algún indicio de que estaba despierto, ¿cuán problemático hubiera sido para los dos? Yo sí que estaba en problemas. Intentando hacer el menor ruido posible, primero me quite el *haori*[67], luego los *tabi*[68] y lentamente me intenté levantar, pero, acostarme me fue bastante difícil. Al menos al cabo de diez minutos el sonido paró y pude acostarme. Aun así, todavía de alguna forma «parecía» que me ahogaba. Realmente fue una experiencia terrible.

64 Takuboku dice literalmente 忍び足の音 que quiere decir «el sonido de pasos de un ninja».

65 El peinado 島田 es un peinado típico japonés para mujeres. En la actualidad normalmente lo llevan solo las geishas pero en época Edo y Meiji era un peinado común para las mujeres.

66 Cf. Nota 50.

67 El *haori* es una especie de «chaqueta» que normalmente se viste encima del kimono y la cual añade formalidad al conjunto.

68 Cf. Nota 59.

Desde la habitación de al lado se podía escuchar, tenuemente, esa respiración apresurada caliente e irregular, como si hubiese un león en la lejanía. Ellos estaban en pleno disfrute de cuerpo y mente.

Esos ruidos –¿Por qué mientras escuchaba esos extraños ruidos mi corazón no se conmovió lo más mínimo? Desde el principio tenía la sensación de que había encontrado un buen material para una novela o algo.

¿Qué clase de tipo era este? Probablemente no se marchó con los demás expresamente para poder obtener a Okiyo. Aún si es así esa Okiyo, es una mujer muy atrevida pensé. « ¿Debería decírselo inmediatamente a Kindaichi mañana? No. Hacerlo sería cruel… Pero hacerlo sería más interesante.....». Sonó en el reloj las dos de la madrugada.

Pronto me quedé dormido.

Día 9 viernes

Casi todos los cerezos han florecido. En un día completamente típico de primavera cálido y tranquilo, el cielo a lo lejos se nubló[69].

Cuando miraba la postal de Chieko la cual llegó anteayer y de la cual no había pensado nada, de alguna manera la anhelaba profundamente. « ¡Antes de que se convierta en la esposa de alguien, quiero verla tan solo una vez!» pensé.

¡Chieko![70] ¡Qué nombre tan bonito! ¡Esa forma de andar grácil y ligera, es realmente típica de una mujer joven! ¡Qué voz más clara! aunque solo habláramos dos veces. Una vez fue en la casa del director Ōtake, cuando fui a presentarle mi despido. La otra vez fue en su habitación de Yachigara –aquella con unas cortinas de color rojo uva que colgaban de la ventana. Así es, fue cuando le lleve una copia de *Akogare*[71]. Ambos encuentros fueron en Hakodate[72].

¡Ah! ¡Ya hace veinte meses desde que nos separamos!

Le conté por completo a Kindaichi lo que pasó anoche. Naturalmente la depresión[73] que afectó al corazón de mi amigo probablemente no desaparecerá en uno o dos días. Hoy estuvo todo el día desanimado. Sin embargo, no es que por supuesto mi amigo estuviera particularmente enamorado de Okiyo. Aun así, es cierto que él no encontraba la situación tan interesante como yo. Pronto supe que el tipo con que se acostó con Okiyo se llamaba Wakazono[74]. Partió de la residencia sobre las nueve. Junto con Kindaichi, que estaba en mi habitación, escuchamos sus palabras de despedida a Okiyo. De esa conversación pudimos entrever que se quedó aquí solo para obtener a Okiyo, por la

69 Takuboku utiliza la palabra 花曇り que significa literalmente “clima nublado de primavera”. En Japón debido a su climatología diferente a la de España, en primavera es común que muchos días se encuentren nublados.

70 Los kanjis del nombre de Chieko 智恵子 significan «chica que tiene la bendición de la sabiduría».

71 *Akogare* es el título de la primera colección de poemas de Takuboku.

72 Para más detalles sobre el contexto de estos episodios cf. Apartado biográfico.

73 Takuboku utiliza aquí un juego de palabras espléndido ya que utiliza la palabra 低気圧 que literalmente se refiere a una “baja presión atmosférica”, o sea, una depresión, pero que en este sentido lo utiliza con el significado de depresión emocional.

74 Los kanjis de Wakazono 若園 significan literalmente «jardín joven». No sabemos si este era el nombre verdadero de la persona, o fue un nombre inventado por Takuboku. Lo que si es cierto es el significado metafórico que quiere representar con esos kanjis.

rivalidad que tiene con un hombre apellidado Watanabe. Después de que partiera, Okiyo se puso seguidamente a su trabajo mientras tarareaba una canción.

En la empresa hoy se terminó pronto la primera edición y sobre las cinco regresé a casa.

Por la noche tenía muchísimas ganas de salir, pero me contuve.

En el tren de vuelta a casa, vi a una niña que se parecía bastante a Kyōko, la cual llevo sin ver desde que nos separamos la primavera del año pasado. La niña tocaba un silbato con una pelota de goma al final y mientras me miraba se ocultaba riéndose avergonzadamente. Pensé que era tan adorable que quería abrazarla.

La forma de la cara de la madre de la niña, su nariz, mejilla, ojos, todo, se parecían tanto a la de mi envejecida madre que llegué a pensar que mi madre quizás era así cuando joven. ¡Y eso que su cara no era muy elegante!

¡Es una noche de primavera dulce como la leche materna! Llegó una preciada carta de Tsubo Jinko –Koyyako– de Kushiro[75]. A lo lejos se escuchaban el sonido de las ranas. ¡Ah las primeras ranas! ¡El sonido de las ranas, me recordaba el jardín de la casa de Shinagawa del profesor Ōzaki, en el cual estuve hace cinco años, y a Hideko Hotta, que ahora vive en la costa de Kunoe!

Leo en la cama, las novelas de la revista *Chūōkōron*[76] de este mes.

Día 10 sábado

Anoche leí en la cama hasta pasadas las tres por lo que hoy me levanté pasadas las diez. En el cielo despejado resoplaba un viento del sur.

Las historias cortas de estos días no son más que una especie de nuevo boceto literario[77], o esto es lo único que podemos pensar cuando las leemos. Es decir, esa insatisfacción indica que la influencia del naturalismo como visión de la vida poco a poco está disminuyendo.

¡Es un cambio de era! Es innegable que el naturalismo era desde el principio la filosofía que habíamos profesado con más entusiasmo. Pero en algún momento descubrimos sus contradicciones teóricas. Y cuando sobrepasamos esas contradicciones y avanzamos, nos dimos cuenta de que la espada que teníamos en nuestras manos ya no era la espada del naturalismo. Yo al menos ya no podía satisfacerme teniendo la actitud de un espectador. La actitud frente a la vida de un escritor no puede ser la de un espectador. El escritor tiene que ser un crítico, o si no, un reformador de la vida[78]. Además...

El naturalismo positivo al que he llegado no es sino un nuevo idealismo. Llevamos mucho tiempo despreciando esa palabra llamada ideal. En realidad, el ideal que nosotros abrazábamos antes como si fuera nuestro descubrimiento, no pasaba de ser más que una fantasía patética. No era más que una «life illusion»[79]. Sin embargo nosotros estamos vivos y tenemos que seguir vivos. Este nuevo

75 Cf. Apartado Biográfico.

76 La revista *Chūōkōron* 中央公論 es una de la revistas más prestigiosas de literatura de Japón. Todavía se publica en la actualidad.

77 写生文 que literalmente significa «palabra pintada». Takuboku se está refiriendo al realismo literario 写実主義 y al naturalismo 自然主義.

78 Vemos reflejado aquí, como el paradigma literario para Takuboku ya había cambiado. Aquí se muestra más ese interés por el socialismo en su última etapa literaria.

79 En inglés en el original.

ideal que hemos construido con nuestras manos destruyendo todo ya no es una fantasía patética. Incluso si ese ideal fuese una «life illusion» ¡no podemos vivir sin él! Si llegase al punto de tener que tirar esta profunda demanda interna, no me quedaría otro camino más que el de la muerte.

– – – – –

Lo que he escrito en el diario esta mañana es mentira, o al menos no es lo más importante para mí. Pienso que los proyectos del ser humano sean cuales sean estos no son admirables, pero hubo un tiempo en el que no todavía no sabía cuál era el significado de esto y que fue cuando pensaba que más que cualquier otra cosa, la literatura era admirable y valiosa. ¿Será posible que de las cosas que hace el ser humano no halla ni una sola cosa admirable? Ya el ser humano en sí mismo no es ni admirable ni valioso.

¡Simplemente quiero tranquilidad! De esto me di cuenta por primera vez esta noche. Sí, es así por completo. ¡No hay ninguna duda de ello!

¡Ah! ¡Tranquilidad, me preguntaba cuál sería el sabor de no tener ninguna ansiedad! Por un largo período de tiempo –tanto como mi memoria llega a alcanzar– había olvidado ese sabor.

Últimamente el momento en el que estoy más despreocupado, es meramente en el viaje de ida y vuelta en tren desde la empresa. Cuando estoy en casa, siento, sin ninguna razón particular, que tengo que hacer algo. Ese algo es el problema. ¿Es ese algo leer? ¿O escribir? Parece que ninguna de las dos cosas. No, mejor dicho, parece que tanto leer como escribir no son más que una parte de ese algo. ¿Hay alguna cosa que yo pueda hacer aparte de leer y escribir? No lo sé. De todos modos cuando siento que tengo que hacer algo, e incluso, cuando estoy pensando en cualquier cosa despreocupada, tengo la sensación de que ese algo siempre me persigue por la espalda. Y a pesar de ello, no puedo concentrarme en nada.

Cuando estoy en la empresa deseo que el tiempo pase rápido. Esto no es porque particularmente me disguste mi trabajo o que la gente a mi alrededor sea desagradable. Es porque me siento perseguido por esa sensación de que debo de volver pronto a casa y hacer algo. No sé qué estaría bien hacer, pero de todos modos, me siento perseguido por la espalda por ese sentimiento de tener que hacer algo.

Puedo sentir intensamente los cambios en la naturaleza. Cuando miro las flores por ejemplo, pienso «Ah, ya han florecido», y una cosa tan simple como esta la puedo sentir como una flecha afilada. Además, parece como si esas flores fueran a abrirse en un abrir y cerrar de ojos, y mientras la miro pienso que sus pétalos caerán en cualquier momento.

Mire lo que mire, escuche lo que escuche, parece que mi mente está enfrentándose a unas rápidas corrientes y no está en absoluto tranquila ni calmada. Siendo empujado desde atrás, tirado desde delante, mi mente, que piensa que hacer, no puede quedarse tranquila, y yo siento como que tengo que arrancar a correr.

Si es así ¿qué es lo que quiero? ¿Es la fama? No, ¿Es un proyecto? No, ¿Es el amor? No. ¿Conocimiento? No, ¿Es entonces el dinero? Tampoco. Sin embargo el dinero no es un objetivo sino un medio para vivir. ¡Sin duda lo que quiero desde lo más profundo de mi corazón es tranquilidad!

¡En otras palabras, creo que me encuentro cansado!

El tipo de revolución que ocurrió en mi mente desde finales del año pasado, avanzó con una fuerza inusual. A pesar de que en este período de cien días, no tuve a este enemigo[80] delante de mí

80 Takuboku se refiere con enemigo, a ese sentimiento, del «tener que hacer algo» del que hablaba antes.

siempre pasé el tiempo armado. Sin hacer distinción, miraba a todas las personas como a enemigos. También pensé que quería matar, en orden, comenzando por la persona más íntima a mí, a todas las personas que conocía sin dejar a nadie vivo. Mientras más íntima fuera la persona más la odiaba. «Que todo sea nuevo» fue el «nuevo» deseo que controlaba mi día a día. Mi «nuevo mundo» era, en otras palabras, «el de la persona fuerte, el mundo de la persona fuerte».

El naturalismo como filosofía en ese momento abandonó el castillo de la «pasividad» y cargó hacia las amplias llanuras del «activismo». El «fuerte» se deshizo de todas las viejas armaduras de las restricciones y las tradiciones, y desnudo, sin recibir la ayuda de nadie, tuvo que luchar heroicamente. Con un corazón de hierro, sin llorar, sin reír, sin nada de lo que preocuparse, simplemente tenía que avanzar hacia el lugar que deseaba. ¿Por qué motivo había que tirar, como la basura, todas las cosas que se llaman virtudes del ser humano y había que hacer sin piedad cosas que el hombre no puede hacer? Eso él tampoco lo sabía. No, mejor dicho, él mismo era su propio objetivo, y el objetivo de toda la humanidad.

Los cien días que estuve armado, los pasé simplemente temblando con excitación. ¿A quién le había ganado? ¿Cuán fuerte me había vuelto? Ah!

En otras palabras estaba cansado. Incluso sin haber luchado.

En el mundo hay dos caminos a seguir. Solamente dos. Uno, el de «All or Nothing» es el camino de luchar contra todo. Esto es, o ganar o morir. El otro camino es no luchar contra nada. En este no se gana pero tampoco se pierde. Y en las cosas en las que no se pierde hay tranquilidad. Siempre en las cosas en las que se gana hay espíritu. Por lo que en ambos caminos no hay nada que temer… pero aunque piense de esta forma mi mente no se vuelve clara ni alegre. Estoy triste. Mi personalidad es infeliz. Soy un debilucho. Un debilucho que tiene una espada que no es menos espléndida e inferior que la de los demás. Sin luchar no se puede continuar pero tampoco se puede ganar. Si es así, no queda otro camino que morir. Pero odio morir. ¡No quiero morir! Si es así ¿por qué vivo?

Quiero vivir como los campesinos, sin saber nada. Soy demasiado inteligente. Siento envidia de los locos. Estoy demasiado sano en cuerpo y mente. ¡Ah! ¡Ah!, ¡me gustaría olvidarlo todo por completo, toda y cada una de las cosas! ¿Pero cómo hacerlo?

Recientemente, mi mente, de vez en cuando, me tienta con el deseo de querer ir a lugares donde no hay personas. A lugares donde no hay personas, o al menos, donde no se pueda oír la voz humana. No, mejor dicho, quiero tumbarme solo, en un lugar en el que no pueda oír ni un poco de algo relacionado conmigo, un lugar en el que la persona que venga y me mire no se preocupe por mí. Y quiero esto por una semana, o por diez días. No, incluso por un día o medio día estaría bien. Quiero intentar descansar en un lugar el que pueda «poner» la cara que quiera, ser como quiera, no preocuparme por ser visto por otras personas, y poder descansar con mi propio cuerpo y pensamiento.

Para olvidar estos pensamientos, voy a ese lugar donde de vez en cuando hay muchas personas –el cine. Al contrario, cuando por alguna razón u otra echo de menos a las chicas jóvenes también voy. Sin embargo tampoco en el cine puedo encontrar la satisfacción. En el cine –especialmente cuando veo solo las películas más infantiles y absurdas– es cuando ciertamente mi mente puede volver por la fuerza a cuando era niño y puedo olvidarlo todo. Sin embargo, cuando la película acaba, se encienden las luces de repente y veo la muchedumbre de gente en un número incontable salir, mi corazón[81] hierve en mi pecho más fuerte que nunca por querer ir a un lugar más concurrido

81 Utilizamos aquí la palabra corazón para que la frase cobre significado en español, aunque también puede significar mente, según el contexto en el que Takuboku está hablando. En japonés ambas palabras son una misma *kokoro* 心 y se ha de traducir según el contexto.

e interesante. En algunos casos, hay veces que huelo muy cerca de mí un fuerte olor de pelos, y también hay veces que agarro manos templadas. Pero en esos momentos mi mente hace cálculos del dinero que tengo en la cartera. ¡No, mejor dicho, es el momento en el que estoy pensando cómo voy a pedir dinero prestado de alguien! Cuando agarro esas manos templadas, cuando huelo ese fuerte olor de pelo, no quiero simplemente agarrar las manos, sino que quiero abrazar ese cuerpo suave, caliente y de un blanco puro. ¡Cuando vuelvo a casa sin conseguir esto me siento solo! No es una soledad únicamente porque no haya podido satisfacer el deseo sexual. Es por la profunda y terrible decepción de no poder conseguir nada de lo que quiero.

Cuando tenía algo de dinero, me iba, sin preocuparme lo más mínimo, a aquellos barrios llenos de voces indecentes, estrechos, y sucios. Desde otoño del año pasado hasta ahora he ido aproximadamente trece o catorce veces y he comprado tantas como diez prostitutas. Michu, Masa, Kiyo, Mine, Tsuyu, Hana, Aki[82]… también hay otras cuyo nombre he olvidado. Son los cuerpos calientes, suaves, y de un blanco puro que yo había deseado. Es un divertimiento que hechiza tanto al cuerpo como a la mente.

Sin embargo, entre esas mujeres había algunas más mayores, y otras verdaderamente niñas de dieciséis años, y ambas se habían acostado con cientos, miles de hombres. Sus caras no tenían brillo, su piel era fría y áspera. Estaban totalmente acostumbrada a los hombres por lo que no sentían ningún estímulo.

Tan solo tomaban una pequeña cantidad de dinero por prestar un poco a los hombres sus genitales. No había otro significado más allá de ese. Acostadas sin quitarse el *obi*[83] y diciendo «vamos» sin ningún tipo de vergüenza se habrían de piernas. No se preocupaban lo más mínimo de si había o no personas en las habitaciones de al lado. (¡Esta es, sin embargo, una de sus interesantes ironías!) Esos genitales, que han sido penetrados por miles de hombres, ya han perdido su capacidad de contracción, están flácidos. En ellos tan solo se produce una acción de descarga de fluidos. Ni su cuerpo ni su mente experimentan el más mínimo placer.

Mi corazón, que demandaba con ansiedad un fuerte estimulo, no hallaba alivio incluso cuando recibía ese estimulo. Yo he llegado a pasar allí tres o cuatro noches. La piel de Masa, de dieciocho años, era tan áspera y seca como la de una mujer madura y pobre. En una habitación estrecha, de no más de un *tsubo*[84] y sin luz, el anormal olor a carne era tan asfixiante que producía fatiga.

La chica se durmió pronto. Mi mente estaba tremendamente nerviosa por lo que no podía dormir de ninguna forma. Metí mis manos en su entrepierna, y manoseé bruscamente sus genitales. Al final, le metí los cinco dedos y le empujé lo más fuerte que pude. La chica aun así no se despertaba: Probablemente la razón de que llegue hasta el punto de no sentir nada en sus partes es porque está acostumbrada completamente a los hombres. ¡Esta chica se ha acostado con miles de hombres! decía mientras me irritaba más y más. Seguido le metí la mano mucho más fuerte aún. Al final, mi mano entró hasta la muñeca. En ese momento, la chica se despertó diciendo «Mm, mm». Y de repente me abrazó y comenzó a decir: « ¡Ah–ah–ah–Me gusta! ¡Más, Más–Más, ah–ah–ah!». ¡Aunque tenía dieciocho años era una chica que ya no sentía la atracción de los estímulos normales!

82 En el original, Takuboku escribe los nombres de las prostitutas en el silabario katakana en vez de en *rōmaji*. Esto lo hace para crear un cierto énfasis.

83 El *obi*, es una especie de cinturón ancho que se utiliza a la hora de vestir kimonos.

84 Un *tsubo* es una unidad de medida de un área que equivale a unos 3m cuadrados, es decir el área de como dos tatamis.

Refregué mi mano en su cara. Luego pensé que quería rasgar pedazos sus genitales con mis dos manos y pies. Pensé que quería tener la visión de rasgarla y luego ver su cuerpo tendido en la oscuridad y lleno de sangre. ¡Ah, los hombres tienen el privilegio de matar a las mujeres de la forma más cruel! ¡Qué cosa más aterradora y desagradable!

Ya sé que no puedo ir a ningún lugar donde no haya gente, porque aunque fuera así no podría encontrar satisfacción. No puedo soportar el dolor de la vida misma ni tampoco sé qué hacer con ella. Todo son restricciones y pesadas responsabilidades. ¿Qué debería hacer? Hamlet dijo «To be, or, not to be?». Sin embargo en el mundo de hoy día, el problema de la muerte se ha vuelto más complejo que en la época de Hamlet. ¡Ah Ilya! Ilya de «Three of them»[85]. ¡El plan de Ilya era el mayor de los planes de los que es capaz el ser humano! El intentó, no, mejor dicho, se fugó de la vida. Y con todas sus fuerzas escapó de la vida –de nuestra vida– hacia un camino de oscuridad sin fin. ¡Murió, su cabeza pulverizada contra una pared de piedra! ¡Ah! Ilya era soltero. Siempre pienso esto. ¡Ilya era envidioso y también soltero! ¡Aquí está la diferencia entre el triste Ilya y yo!

Ahora me encuentro cansado. Y deseo tranquilidad. Pero, ¿Qué tipo de tranquilidad es esa? ¿Dónde se encuentra? Aunque pasen cien años no puedo volver a tener ese antiguo corazón blanco que no conocía el dolor. ¿Dónde se encuentra la tranquilidad?

«Quiero enfermar» Este deseo lleva latente en mi cabeza por un largo tiempo. ¡Enfermedad! ¡Esta palabra que la gente odia, cuando la escucho, siento añoranza tal y como si fuera el nombre de la montaña de mi pueblo natal! ¡Ah, una vida libre, liberado de toda responsabilidad! ¡El camino para tener esa vida, es tan solo estar enfermo! Pienso «Todos deberían morir» pero aunque piense esto nadie muere. Pienso «Todos deberían considerarme su enemigo» pero aunque piense esto nadie lo hace particularmente, y todos mis amigos se compadecen de mí. ¡Ah! ¿Por qué soy querido por las personas? ¿Por qué no puedo odiar a las personas con todo mi corazón? ¡Ser querido es un insulto inaguantable!

¡Pero estoy cansado! ¡Soy un debilucho!

Por tan solo un año, no, un mes,

Una semana, incluso tres días,

¡Oh *kamis*[86], si existís,

mi deseo es solo este, por favor

dañarme un poco alguna parte del cuerpo, aunque duela,

no me importa, por favor haced que enferme!

¡Ah! por favor…

Quiero dormir sosegadamente

en un lugar completamente blanco, blando, donde mi cuerpo flote; sea donde sea,

en un *futón* en el que me hunda hasta las profundidades del valle de la tranquilidad, o en un viejo tatami de una residencia de ancianos también está bien;

Y sin pensar en nada (¡morir de esta forma no es lamentable!)

85 Takuboku se está refiriendo a Ilya el protagonista de la obra “Three of Them” (1901) de Maxim Gorky.

86 Los *kamis*, son los «dioses» –salvando incontables diferencias– de la religión autóctona japonesa conocida como *shintō*.

Quiero dormir sosegadamente

¡Hasta el punto de no darme cuenta si alguien viniera, me robara los brazos y las piernas y se fuera!

¿Qué tal sería esa sensación? ¡Ah!,

¡De tan solo imaginarlo parece que me entra sueño!

Si pudiera quitarme este kimono que ahora llevo –este pesado, pesado kimono de la responsabilidad. (¡Ah, me quedaría fascinado!)

Mi cuerpo que flotaría ligero como el hidrógeno, quizás volaría alto, ¡alto hasta llegar al cielo!

La gente de abajo quizás diría «es un alauda[87]»¡Ah!

– – – – –

¡Morir! ¡Morir! ¡Este es

mi único deseo! ¡Ah!

¡Ah, Ah, ¿de verdad vais a matarme? ¡Gracias *kami*, pero esperad un poco!

Si tenéis la compasión de matadme, dadme un poco de dinero para comprar pan, incluso cinco-cinco-cinco *sen* incluso estaría bien.

– – – – –

Es una noche de lluvia con un viento templado. A los lejos se escuchan las ranas.

Llegó una postal de Mitsuko[88] diciendo que había ido a Asahikawa. Sea como sea que se llame, ¡mi hermana menor es un parásito viviendo de un extranjero! ¡Su hermano mayor[89] viste la ropa cuyo acolchado de algodón está roto por los puños[90] cuando las flores de la ciudad están en su máximo florecer! ¡Mientras mi hermana que está en Hokkaidō enterrada bajo seis pies de nieve canta himnos[91]!

A las tres de la mañana, caía una fina lluvia.

Día 11 domingo

Me desperté sobre las ocho. Era un domingo en el que todos los cerezos habían florecido, y todavía era pronto para que cayeran. El cielo estaba calmadamente despejado, y cálido. Hoy, es un día para que los dos millones de tokiotas, disfruten viendo los *hanami*[92] olvidando todo lo demás.

87 El alauda 雲雀 es un ave también conocida en español como «alondra común».

88 Cf. Apartado biográfico.

89 Takuboku se está refiriendo a él mismo.

90 Cf. Nota 57.

91 Takuboku se refiere aquí a 讃美歌, que significa himnos cristianos –los cuales se dan especialmente en el protestantismo. Hay estudios que relacionan a Takuboku con el cristianismo, y quizás aquí podamos ver una cierta influencia por parte de su familia.

92 Cf. Nota 55.

De alguna forma parecía que me sentía ligero y renovado, y una vitalidad y alegría me recorría el cuerpo como en mis tiempos de juventud. Pensé que a dónde se habían ido los sentimientos de anoche. Kindaichi, que estaba nervioso como un novio antes de una boda, se vistió diligentemente con su ropa occidental. Salimos sobre las nueve de la mañana.

En Tawarachō nos bajamos del tranvía, y andamos por el parque de Asakusa. Aunque era por la mañana había una muchedumbre. Como un divertimiento, saqué por un *sen* un papel adivinatorio[93]. Estaba escrito «Buena fortuna[94]». Desde ese momento comenzó mi diversión. Nos montamos en el barco[95] en Azuma-bashi y fuimos río arriba por el Sumida hasta Senju-Ōhashi. La primera vez veía que la larga ribera de Mukōjima parecía que estaba cubierta de una nube de flores de cerezo. Cuando pasamos Kanegafuchi, mi campo de visión estaba teñido más o menos de una apariencia rural. El Monte Tsukuba tampoco se podía ver por el clima nublado de primavera. ¡Lo más que se podía ver eran los campos de cerezo!

Delante de Senju, había un puente largo de hierro que estaba pintado en rojo. A ambos lados del río el verde de los sauces. Cuando llegamos a Senju paseamos un rato por el área. Me remetí las mangas del pantalón, y cogiendo mi sombrero me lo puse en la parte de atrás de la cabeza[96] por lo que hice reír bastante a mi amigo.

Desde ahí montamos de nuevo en el barco y volvimos hasta Kanegafuchi, y en el camino al lado de la orilla, que se había vuelto como un túnel de flores, nos abrimos paso entre la multitud desconocida y andamos en dirección a Tōkyō. También en ese momento iba andando con el sombrero puesto en la parte de atrás de la cabeza y con el pantalón arremangado. Esto no tenía ningún significado, era tan solo que quería hacerlo. Además el hecho de que la reputación de Kindaichi empeoraba era interesante. Miles de personas con sus mejores ropajes, andaban en grupos bajo el túnel de flores. También había algunos de ellos, que ya borrachos, hacían diferentes de bromas. Los dos encontramos a una mujer bella y por un largo período de tiempo anduvimos tras ella. Las flores continúan por todos lados. Las personas también.

De nuevo nos montamos en el barco en Kototoi y llegamos hasta Asakusa. Allí comimos en un restaurante especializado en carne de vaca y luego nos separamos ya que tenía que ir, hoy, a la reunión de poetas[97] en la casa de la señora Yosano.

Naturalmente no hay nada interesante en esta reunión. Hiraide habló de que la «Reunión de Pan»[98] de anoche estuvo animada. Yoshii que vino luego dijo «Anoche, borracho, oriné desde lo alto del puente Eitai y un policía me recriminó». Parece que todos estaban borrachos y armaron un gran revuelo.

---

93 En Japón, normalmente en los templos sintoístas y budistas, hay los omikujis que son tiras de papel que contienen predicciones de la fortuna.

94 Hay generalmente siete tipos de resultados que son los siguientes en orden de mayor suerte a muy mala suerte: 大吉, 中吉, 小吉, 吉, 末吉, 凶, 大凶. El que le toca a Takuboku es 吉, que indica suerte normal.

95 Takuboku se refiere a 川蒸気, es decir, a un barco de vapor.

96 帽子をアミダにかぶる es la expresión utilizada por Takuboku. Es una expresión de la época Meiji que literalmente significa «vestir el sombrero como Amida». Con «Amida» se refiere al «buda Amida», el cual en sus representaciones comunes lleva una especie de aureola tras la cabeza. De aquí viene pues la expresión.

97 Se está refiriendo a las 歌会, o reuniones de composición de poemas. En este caso Takuboku se refiere a la reunión de la asociación *Shinshisha*.

98 La sociedad de Pan パンの会 fue una sociedad de literatos y artistas nacida de la corriente esteticista y que fue creada en 1908.

Tal y como era usual, en la reunión se sacaba un tema y se hacía un poema. En total éramos trece personas. Creo que eran sobre las nueve cuando acabo la selección de poemas. Estos días no me siento con ganas de hacer poemas seriamente por lo que como es usual hice algunos poemas cómicos[99]. Estos son algunos poemas.

> Recientemente me molesta mi barba que cae hacía abajo, porque me hace parecer al hombre que odio.
>
> Recientemente, siento curiosidad por la mirada del hombre de chaleco rojo que siempre me encuentro en la calle.
>
> Cuando me pongo las nuevas plantillas de piel que hacen un sonido chirriante, me da la desagradable sensación como si estuviera pisando una rana[100].
>
> No se tardan tres años de aprendizaje hasta bostezar con la boca abierta.
>
> Quiero salir de casa, cruzar las llanuras, cruzar las montañas, cruzar los mares, ir a algún sitio.
>
> Cojo su mano sin dudar; ella, sorprendida, huye, sin regresar nunca más.
>
> ¿Son tus ojos como plumas, con su incesante fluir de lágrimas?
>
> El hombre, de manos temblorosas que tartamudeaba al ver una mujer, ahora ha cambiado.
>
> Recostado sobre la hierba verde del dique y escuchando los lejanos ecos de una banda que llegan desde el gran cielo.

_ _ _ _ _

La señora Akiko dijo que nos pasáramos toda la noche despiertos e hiciéramos poemas. Yo me inventé de forma descuidada un plan, y tal que así volví a casa. Aomi había llegado a la habitación de Kindaichi. Fui allí y estuve cotilleando durante cerca de una hora. Luego volví a esta habitación. De repente de mi pecho brotó un sentimiento de remordimiento que decía «¡Ah, que valioso día he pasado de forma aburrida!» Si fui a ver las flores, ¿por qué fui solo, pero no puede verlas solo a gusto? ¡La reunión de poetas! ¡Qué cosa más estúpida!

Soy una persona a la que le encanta la soledad. Soy una persona individualista por naturaleza. Para mí, el tiempo que paso junto a otras personas, a menos que ese tiempo sea luchando, lo siento como un sentimiento de tiempo vacío. Desperdiciar una hora con dos, tres, o más personas. Es una cosa natural que esa hora parezca vacía o al menos medio vacía.

Antes era un hombre que disfrutaba las visitas de las personas. Por lo tanto, cuando una persona venía una vez, para que viniera una siguiente vez, intentaba todo lo posible para que regresara a casa satisfecha. ¡Qué cosas más absurdas hacía! Estos días aunque puedan venir las personas, no es algo que me haga particularmente feliz. El único momento que pienso que soy feliz es cuando no tengo dinero y viene un tipo que creo que me va a prestar. Sin embargo, quiero en la medida de lo posible no pedir prestado. Si independientemente de todo pudiera llevar una vida sin ser compadecido y ayudado continuamente por las personas, ¡cuán feliz sería! Esto no solo ser refiere al dinero sino a todo en general. Si fuese así, podría vivir sin hablar con ningún ser humano.

---

99 Estos poemas cómicos que Takuboku escribe son conocidos como へなぶり un tipo de *tanka* cómico 狂歌 que utiliza palabras de moda o populares de una época, en este caso del periodo Meiji.

100 En la época Meiji, estuvo de moda, sobre todo entre los hombres, el uso de plantillas de piel, la cuales se colocaban en los zapatos para que hicieran un sonido peculiar a la hora de caminar.

Pensé «¡Qué día más aburrido he pasado!» pero temí continuar pensado de esta forma. Encima de mi escritorio todo esta revuelto. Tampoco tengo ningún libro que deba leer. El trabajo que tengo que hacer por el momento es escribirle una carta a mi madre o a lo demás pero siento también eso como algo terrorífico. Siempre pienso que quiero reconfortar a esas pobres personas escribiendo cosas que les hagan felices, sea lo que sea. No he olvidado a mi madre y mi esposa, no, cada día pienso en ellas. Sin embargo desde que comenzara el año solo les he escrito una carta y una postal. Esto también me lo dijo Setsuko en su carta del otro día. Ella está todavía trabajando en la escuela que se supone que iba a dejar en marzo. Me dijo que aunque todavía era principios de mes, a Kyōko tan solo le quedaban veinte sen de su paga. Por ese motivo fue por lo que pedí un mayor adelanto extra a la empresa. Tenía la intención de enviarles solo cinco yenes. Sin embargo por el incordio de escribir la carta pasaron un día, dos…. ¡Ah!

Me acosté pronto.

– – – – –

En este día, por la mañana, vino un hombre de la prefectura de Gunma llamado Arai. Dijo que iba sacar una revista llamada *Castañas caídas*.

Día 12 lunes

Hoy también, no menos que ayer, hace un día radiante. Con un cielo sin viento, las flores de cerezo disfrutan de su tercer día de vida sin caer todavía. El cerezo bajo mi ventana, tiene pequeños brotes de color verde pálido, sobre las flores. Las hojas del viejo se han vuelto bastante grandes.

Al bajar la cuesta y llegar Tamachi, en el lado derecho de la calle hay una tienda de *getas*[101]. Cuando crucé por delante, de repente oí una voz jubilosa y viva como la de mis queridos recuerdos. En mi mente apareció un extenso campo de hierbas verdes. Un alauda que estaba dentro de la jaula colgada del alero de la tienda cantaba. Por un minuto o dos mientras caminaba, me acordé de aquel lugar, Oideno, y de mi primo muerto con el cual iba junto de caza a aquel lugar.

Creo que ya es hora de separarse de los viejos. ¡Sí! Ha llegado la ocasión en la que debería separarme de los viejos amigos y crear una familia por mí mismo. Hay dos tipos de amistad. Un tipo de relación es en el que ambas personas buscan algo en el corazón de la otra persona. El otro tipo de relación es la de las personas que se acercan por las aficiones, opiniones, o ganancias mutuas. El primer tipo de amistad, aun cuando las aficiones, opiniones, ganancias, el status social y el trabajo sean diferente, a menos que se dé el caso de una disputa seria, esto no será nunca un obstáculo directo para la amistad de ambos. La relación durante ese tiempo continuará relativamente durante un largo tiempo.

Sin embargo con respecto al segundo caso de amistad, difiere bastante de significado.

Por supuesto una relación de este segundo caso también puede cambiar a mitad de camino y convertirse a una relación del primer tipo y que continúe por un largo tiempo. Pero, generalmente este tipo de relaciones es, por decirlo así, un tipo de relación de negocio. Es una relación de comercio. No es una relación directa entre A y B sino la relación entre las posesiones o los privilegios de A –es decir, las aficiones, opiniones, ganancias– y, la de los de B. La relación mutua de las tiendas, los bancos, etc., continuará solamente mientras no ocurra ningún cambio en las condiciones de

101 Los *getas* 下駄 son un tipo de calzado tradicional japonés. Consta de una tabla principal (*dai*) y dos transversales (*ha*) que soportan todo el peso. Suelen estar construidas en madera y su agarre tiene la típica forma de chancleta. Normalmente se utilizan junto con los *tabi*. Cf. Nota 59.

la relación mutua de negocio. Si por un momento, en algunas de las partes ocurre un cambio, los negocios no pueden evitar interrumpirse.

Es una cosa absolutamente obvia.

Si fuera el caso de una relación del primer tipo, perder un amigo sería sin duda una pena. Pero si fuese una relación que se corresponde con la del segundo tipo, no se puede decir que sería algo feliz pero, tampoco es necesariamente algo infeliz. Si ese fracaso ocurre de forma pasiva, esa persona habrá recibido un insulto, pero si ocurre de forma automática se habrá convertido en una victoria.

He dicho aquí «viejos amigos» pero, a decir verdad, me refiero a mis más nuevos amigos. No, mejor dicho, me refería. Por supuesto no considero al señor Yosano como un hermano mayor o un padre. Él es una persona de la cual tan solo he recibido ayuda. La relación entre la persona que ayuda y la que es ayudada continuará solo cuando la persona que ayuda es más importante que la persona ayudada, o en el caso de que ambas personas recorran juntas un camino diferente, o cuando la persona que ayuda se vuelve menos importante que la persona ayudada. En el caso de que ambas personas recorran el mismo camino, y por lo tanto, compitan entre sí, la relación morirá. Ahora en el presente no tengo particularmente respeto por el señor Yosano. Aunque hacemos una literatura similar, por alguna razón pienso que recorremos caminos diferentes. Además no tengo ningún deseo de acércame más al señor Yosano, ni tampoco siento la necesidad de separarme de él. Si tengo tiempo quiero agradecerle por todos los favores hasta ahora.

El caso de la señora Akiko es distinto. Pienso de esta persona como si fuera una hermana… Estas dos personas[102] son distintas. La mayoría del resto de amigos que hice por mi asociación a *Shinshisha*[103] están en una categoría bastante diferente al matrimonio Yosano. Ya había peleado con Hirano. Y Yoshii es un imitador, un auto-indulgente soñador que amenaza a las personas con una máscara maligna –un imitador de los más patético. Si su tal llamada literatura fuese igual que la mía, no dudaría en tirarle mi bolígrafo en cualquier momento. Sobre el resto de las personas no merece la pena hablar de ellas.

No. Estas cosas no son necesarias. Aunque piense sobre ello, no llegaría a nada.

Estaría bien si obedezco todas mis demandas como, no solamente lo que deseo, sino también el lugar donde quiero ir…

Sí. ¡Tan solo las cosas que deseo!

That is all! All of all!

Así que no seas amado por lo demás. No recibas favores de los demás. No hagas promesas con los demás. No hagas cosas en las que necesites el permiso de los demás. De ninguna manera hables a los demás sobre ti. Lleva puesta siempre una máscara. Prepárate para poder luchar en cualquier momento –para poder lanzar un golpe a la cabeza de los demás en cualquier momento. Nunca olvides que cuando te hagas amigo de una persona, algún día la amistad con esa persona se romperá sin excepción.

Día 13 martes

Cuando me desperté pronto por la mañana, por un momento, oí el ruido de las sirvientas levantado las persianas para la lluvia[104]. Por otra parte no escuche más nada. Luego me quede de nuevo

102 Takuboku se está refiriendo a Yosano Tekkan y Yosano Akiko, los cuales eran matrimonio. Cf. Apartado biográfico.

103 El *Shinshisha*, era la asociación poética creada por Yosano Tekkan. cf. Epígrafe 2.2.B.

dormido y por culpa del sueño que a uno le da en primavera me di el gusto de dormir hasta cerca de las once. Era un día nublado y calmado de primavera. Probablemente en breve, las flores de cerezo de toda la ciudad comenzarán a caerse gradualmente. Otsune vino y limpió el cristal de la ventana.

Llegó una triste carta de mi madre.

> «La carta que le enviaste el otro día al Señor Miyazaki me hace muy feliz. Esperando día tras día ya ha llegado abril. Hasta hoy he estado cuidado al bebé y encargándome de la comida, pero Kyōko crece día a día, y mis fuerzas tienen un límite. ¿Podríamos ir allí contigo? Te ruego que me avises. Durante el pasado día seis y siete el viento y la lluvia han sido muy fuertes, el agua entró en casa y no quedó ningún lugar seco por lo que tuve que pasar todo el día con Kyōko a cuestas. Qué cosa más miserable. El dos de abril Kyōko cogió un resfriado y a día de hoy todavía no se ha curado. Setsuko, sale a las ocho de la mañana y no vuelve hasta las cinco o las seis de la tarde. Estoy muy preocupada porque Kyōko llora por su madre. Además ahora no tengo ningún dinero para gastar. Incluso un yen estaría bien. Por favor envíalo rápido. ¿Qué día te vendría bien para venir por nosotros? Por favor dímelo. Si no tienes una respuesta, cerraremos esta casa y nos iremos a vivir contigo, así que está preparado.
>
> Ya no podemos estar más tiempo en Hakodate. Esto es todo.
>
> 9 de Abril. De Katsu.
>
> Ishikawa-sama»

¡La carta de mi madre llena de errores y con un tembloroso hiragana[105]! Excepto yo probablemente no haya nadie que pueda leer esta carta. Se dice que mi madre era la persona más inteligente de la *terakoya*[106] Senbokuchō de Morioka. Pero desde que se casó con mi padre, hace cuarenta años, creo que no me había escrito ninguna carta nunca. La primera carta que recibí de mi madre fue hace dos veranos. Yo dejé sola a mi madre en el pueblo y fui a Hakodate. ¡Mi envejecida madre, que ya no podía soportar más estar en el desagradable Shibutami, recordó el hiragana que había olvidado por completo y me envió la triste carta! Posteriormente a principios del año pasado estaba en Kushiro y recibí desde Ōtaru una carta de mi madre. Hoy ha llegado la quinta carta desde que estoy en Tōkyō. Si se mira desde más o menos el principio, sus errores en la cartas han disminuido y su letra se ha vuelto más bonita. ¡Qué triste es eso! ¡Ah! ¡La carta de mi madre!

– – – – –

Hoy no fue de ninguna manera un día feliz para mí. Cuando me desperté, aunque por alguna razón u otra había dormido demasiado y me sentía lánguido, de alguna manera también me sentía despreocupado y sentía como la sangre me circulaba por todo el cuerpo veloz y fluidamente. Sin embargo esa sensación duro poco. Desde que había leído la carta de mi madre ya no me sentía fresco. Me vinieron a la mente varios pensamientos.

Mi cabeza sentía algo, como si fuera una presión de primavera, y mi propio pensar ya era tan solo tedioso. «De todos modos no tengo expectativas de cumplir esta pesada responsabilidad… Más bien quiero caer en la desesperación rápidamente» fue lo que pude pensar.

104 Las persianas o puertas para la lluvia 雨戸 son unas puertas como su nombre indica que se ponían antiguamente para proteger las casas contra las inclemencias del tiempo.

105 El hiragana 平仮名 es uno de los dos silabarios (kana 仮名) japoneses, siendo el otro el katakana y que junto con los kanjis, conforman el sistema de escritura japonés.

106 Las *terakoyas*, como sus kanjis indican eran las escuelas-templo de educación básica que nacieron en la época Edo. Son las predecesoras de lo que posteriormente serían las escuelas en la época Meiji.

¡Ya lo tengo! Voy a escribir una novela para el periódico en unas treinta partes. ¡Si ese fuera el caso, posible e inesperadamente, quizás gane dinero rápidamente!

Mi cabeza no se pone en orden. Tan solo me queda tengo un ticket de tren. Finalmente decidí no ir a la empresa hoy.

Vino el librero[107] pero no tenía seis *sen*. De todas formas alquilé y leí un libro llamado *Batalla Aérea*.

> Fundación de la nueva metrópolis
>
> ¡Dentro de poco la guerra mundial llegará!
>
> ¡Las naves de guerra, abarrotaran el cielo, como el fénix,
>
> y debajo todas las ciudades quedarán destruidas!
>
> ¡La guerra continuará por un largo tiempo! ¡Y la mitad de los humanos se convertirán en huesos!
>
> Y posteriormente, lamentablemente, posteriormente,
>
> ¿Dónde deberíamos construir nuestra «Nueva Capital»?
>
> ¿Encima de la historia ruinosa? ¿Encima del pensamiento y del amor? No, no.
>
> Encima de la tierra. Sí, encima de la tierra. En un lugar donde no haya la costumbre del matrimonio ni tampoco distinciones.
>
> ¡Bajo un cielo azul, azul sin límites!

Día 14 miércoles

Buen Tiempo. Comuniqué al señor Satō que estaba enfermo y decidí no ir al trabajo hoy y mañana. Anoche Kindaichi me devolvió los dos yenes del otro día, por lo que hoy no tuve problemas para comprar tabaco. Luego comencé a escribir. El título era *Magnolia*, pero posteriormente lo cambié a *Caballo de Madera*.

Parece que el placer de la creación literaria y el del deseo sexual están bastante cerca uno del otro. Cuando vino el librero me mostró unos libros extraños y de alguna manera me dieron ganas de leerlo por lo que los alquilé. Uno era *La flor de una noche de luna nublada*. El otro era *Secretos compartidos de Amor*. Copié el primero en *rōmaji* en mi cuaderno, y tardé solo tres horas.

Por la noche, Nakajima y ese pequeño poeta del que había escuchado rumores –Uchiyama Shun– vinieron a la habitación de Kindaichi por lo que yo también fui.

¡Qué nariz tiene Uchiyama! Parece un *satoimo*[108] deforme pegado en el centro de la cara, con la punta plana. Habla mucho, incesantemente. Es decir, es como una legumbre que se ha dejado crecer la barba. También es pequeño. Del incontable número de personas a las que he conocido no había ninguna tan patética como él. Realmente es un hombre patético, bromista, e inocente –mejor dicho y excediendo esto, es por lo contrario, un hombre tan patético hasta el punto querer golpearle hasta que uno le apetezca. Las cosas que dice en serio todo el mundo se las toma a bromas. Y cuando

107 Cf. Nota 33.

108 El *satoimo* 里芋 es un tubérculo que se usa como verdura. En español se conoce como taro.

dice algo bromeando y se sorbe los mocos con su nariz deforme parece que vaya a llorar. ¡Poeta! El trabajo de esta persona es, en los días de fiesta reunir a los niños en un lugar privado y cantar una canción triste mientras baila llevando un *hachimaki*[109]. ¡Si es ese es su trabajo!

Empezó a llover. Ya eran cerca de las diez. Nakajima era una persona socialista, pero su socialismo, era tipo de socialismo aristocrático –volvió a casa en un *jinrikisha*[110]. Pero Uchiyama –el poeta realmente era un socialista– tomó prestado un paraguas[111] para volver a casa. La figura que esto creaba le proveía de una apariencia que parecía realmente la de un poeta…

Sentía en mi pecho que había algo que faltaba –también Kindaichi sentía lo mismo. Los dos cogimos las flores de cerezo del florero del *tokonoma*[112] y la esparcimos por toda la habitación –incluso encima de los *futones*. Luego seguimos jugando y haciendo ruido como si fuésemos niños.

Cubrí a Kindaichi con el *futón*, le golpeé ruidosamente, y volví huyendo a mi habitación. Y de repente lo sentí. «¡Lo que ha pasado ahora es ciertamente un tipo de destrucción contra la sociedad actual!».

Escribí tres páginas de *Caballo de Madera* y me acosté. Echaba de menos a Setsuko –sin embargo esto no era consecuencia del solitario sonido de la lluvia. ¡Es por haber leído *La flor de una noche de luna nublada*!

Nakajima Kotō dijo que vendería mis manuscritos por mí.

Día 15 jueves

¡No! ¿Es mi necesidad de Setsuko simplemente resultado de un deseo sexual? ¡No! ¡No!

El amor se ha serenado. Eso es la verdad. Es un hecho natural –¡debería ser triste, pero es algo que no tiene remedio!

Sin embargo, el amor no lo es todo en la vida. Es solo una parte. El amor es un juego. Se parece a las canciones. Hay veces en la que las personas quieren cantar a cualquier otra persona. Y cuando cantan es divertido. Pero de ninguna manera una persona se puede pasar toda la vida tan solo cantando. Si se canta siempre la misma canción, aún por muy divertido que sea la canción, uno se cansa. Y también hay momentos en que por mucho uno quiera cantar no puede.

---

109 Cf. Nota 33.

108 El *satoimo* 里芋 es un tubérculo que se usa como verdura. En español se conoce como taro.

109 Un *hachimaki* 鉢巻 es un una especie de bandana que se coloca en la frente, y que normalmente lleva algunos caracteres en impresos para mostrar un significado.

110 Un *jinrikisha* 人力車 en Occidente conocido como *rickshaw* es un vehículo de dos ruedas que se desplaza por tracción humana ya sea a pie o a pedales.

111 El paraguas al que se refiere Takuboku, es el *bangasa* 番傘 o paraguas tradicional japonés, echo de papel aceitoso y tiras de bambú.

112 El *tokonoma* 床の間 es un espacio elevado que se encuentra en una habitación de estilo japonés *washitsu*, y donde se colocan diversos elementos esenciales en la decoración tradicional japonesa como pinturas *kakemono*, *ikebana* o arreglos florales, etc. Salvando las distancias sería una especie de alcoba española.

El amor se ha serenado. Ya no canto aquella divertida canción. Sin embargo esa canción en sí misma es divertida. No importa cuánto tiempo pase que sin duda será divertida.

Es cierto que me he cansado de cantar solo esa canción. Pero esto no quiere decir que me disguste. Setsuko es verdaderamente una mujer virtuosa. ¿Dónde en el mundo hay este tipo de mujer virtuosa, amable y constante? Como esposa, no puedo pensar en tener a una mujer mejor que Setsuko. He anhelado a otras mujeres más allá de Setsuko. También he pensado que quería acostarme con otras mujeres. En realidad también lo he pensado incluso mientras me acostaba con Setsuko. Y me acosté –me acosté con otras mujeres. Sin embargo, ¿qué relación tiene esto con Setsuko? No es que Setsuko me causara insatisfacción. Simplemente el deseo de las personas no es solo uno.

Mi amor por Setsuko no ha cambiado ni antes ni ahora. Setsuko no ha sido a la única persona que he amado, pero si seguramente a la que más. Ahora también –especialmente estos días, hay muchas veces en las que pienso frecuentemente en Setsuko.

¿¡Hay alguna esposa en este mundo que este en una circunstancia tan lastimosa como Setsuko?!

El sistema matrimonial del presente –todo el sistema social, está lleno de fallos. ¿Por qué me tengo que poner trabas por culpa de mis padres, esposa, e hija? ¿Por qué mis padres, esposa e hija, tienen que convertirse en mis víctimas? Sin embargo todo esto es naturalmente un problema diferente al hecho de que amo a mis padres, a Setsuko y a Kyōko.

Fue una mañana realmente desagradable. Cuando me desperté, y salí de un sueño de primavera tan de un nostálgico como el amor mismo, ya eran las diez pasadas. La lluvia –una fuerte lluvia– salpicaba las ventanas. La atmósfera estaba húmeda y pegajosa. Fui al lavabo y vine sorprendido. Todos los árboles que hasta ayer estaban con su aspecto de invierno, tenían hoy florecidos brotes de color verde claro. La arboleda de Nishitaka, se despojó del vestido de flores que había tenido hasta ayer y, bajo la lluvia, vestía un fino ropaje de hojas nuevas que parecían una neblina.

¡El mundo ha cambiado a verde bajo la lluvia de una noche de primavera!

¡Esta mañana de nuevo las presiones por parte la residencia para pagar el alquiler!

¿Hasta cuándo debería continuar con este tipo de vida? Inmediatamente este pensamiento bajó mis ánimos. No tenía ganas de hacer nada tampoco. Durante este tiempo la lluvia paró. Quería ir algún lugar y así lo hice. Llevé el abrigo[113] que Kindaichi me había dicho que empeñara en caso de necesidad a la tienda de empeños Matsusaka, y recibí por el abrigo dos yenes y cincuenta sen, de los cuales devolví los cincuenta *sen* por unos intereses que tenía anteriores. Luego pensé donde debería ir. Quería ir a los suburbios –pero ¿adónde? ¿Quizás hacer como cuando el otro día fui a ver los cerezos con Kindaichi, montándome en el barco a vapor en el puente de Azuma, yendo hasta Senju-Ōhashi, y luego caminar solo por un paisaje campestre? O sí en algún lugar hubiera una casa vacía o algo parecido ¡me gustaría entrar sigilosamente y dormir hasta el atardecer!

En cualquier caso mis sentimientos en esos momentos eran de desagrado hacía los lugares donde había mucha gente. Para afirmar estos pensamientos di un rodeo –a las personas del bazar que había en Hongo. Luego monté en el tren y fui a Ueno.

Fui tan solo pensando: ¡En Ueno, habrá pocas personas después de llover! Las flores de los árboles de cerezo se habían caído por completo y quedaban solamente los cálices de las mismas con su vulgar color. ¡El verde de los arces! Parece como si estuvieran mostrando de alguna manera ya el fuerte ímpetu del comienzo del verano desde las profundidades de una fealdad como la que se

113 Takuboku se refiere a インバネス un tipo de abrigo largo con capa, normalmente sin mangas, y que fue muy popular en la época Meiji y que llegó a Japón por influencia europea.

encuentra en una cara después de haber llorado. Detrás de cierto templo había una mujer, de unos cuarenta años, enferma de lepra que estaba siendo investigada por la policía. Caminaba pensando ¡Quiero ir a algún lugar! Oí un gran alboroto. Eran las chimeneas de vapor de los trenes de la estación de Ueno.

¡Quiero montar en tren! pensé. No tengo ninguna meta hasta donde llegar pero, ¡quiero montarme e ir a algún lugar donde todavía no he ido! Afortunadamente tenía unos tres yenes en mi cartera. Mientras caminaba pensando ¡Ah, quiero montar en el tren! comenzó a llover intermitentemente.

Para cuando se despejó, sin haber llegado a llover de verdad, ya estaba caminando dentro de una gran tienda de Hirokōji. Y de mientras pensaba ¡qué idiota soy! entré en un restaurante de tipo occidental y comí comida de tipo occidental.

Cuando volví a casa luego de haber comprado papel manuscrito, un cuaderno y tinta entre otras cosas, Kindaichi ya había vuelto también. Luego fuimos a bañarnos.

¡*Caballo de Madera*!

4. Conclusión

Este TFG surge con el objetivo principal de presentar una traducción parcial de la obra *Rōmaji Nikki* con motivo de difundir la figura de un maestro de las letras japonesas modernas como es Ishikawa Takuboku, que sin embargo no ha tenido prácticamente ninguna proyección en España y en el mundo hispano hablante en general.

Para conseguir este objetivo principal una obra literaria necesita de visión holística de todos sus elementos, o al menos del autor y de sus influencias literarias, para ser comprendida correctamente. Se hace necesario pues, una correcta biografía del autor, la cual hemos incluido en el apartado 2.1 de este TFG. Asimismo se hace necesario analizar un segundo aspecto de la obra como es el contexto literario. Es aquí donde hemos puesto más énfasis en este trabajo. A través de la metodología propuesta, nos han surgido dos preguntas y dos respuestas principales. La primera ha sido considerar si el diario en sí mismo puede ser considerado como literatura, a lo cual hemos dado una respuesta afirmativa a través del concepto de «literatura de diario» 日記文学 y su papel en la tradición japonesa. Posteriormente hemos visto como esa tradición diarística se enmarca en un contexto literario moderno, al analizar las corrientes literarias que influyeron en el propio Takuboku en su época. Con ello hemos visto asimismo que el propio *Rōmaji Nikki* puede ser considerado como mucho más que un simple diario y nosotros lo hemos denominado incluso como una novela psicológica por las características y la propia influencia de corrientes literarias, en especial la naturalista —donde nace la «novela del yo» o 私小説.

La segunda cuestión que ha surgido ha sido reflexionar el propio texto en sí. El *Rōmaji Nikki* como su nombre indica fue escrito por Takuboku en *rōmaji*. Debemos pues considerar porque lo escribió en *rōmaji* y no en el silabario japonés como era lo lógico. A través del análisis de varias hipótesis se ha llegado a la conclusión de que Takuboku a través del *rōmaji* consiguió un uso del lenguaje y una expresión más fluida y quizás consiguió liberarse del peso de la tradición literaria e innovar en forma y estilo –esto también lo realizó en el aspecto de la poesía–, lo que le permitió, en parte también, emanciparse de esa represión social.

Todo ello hace que Takuboku, aún más de cien años después de su muerte siga siendo un autor totalmente contemporáneo y con el que el lector pueda verse identificado.

A diferencia de otras grandes obras como el *Genji Monogatari* –que si bien hemos visto también beben de la fuente diarística japonesa– que no conservan esa gran conexión con el lector, el *Rōmaji Nikki* sí que lo consigue desde la primera a la última página.

La vida de Takuboku fue una vida compleja, al igual que su obra, pero aquí radica en parte también su grandeza. Creemos y deseamos que a través de la traducción de esta gran obra hayamos conseguido acercar su figura al mundo hispanohablante.

Bibliografía

Goldstein, S. y Shinoda, S. (2000). *Romaji Diary and Sad Toys* (Kindle ed.). Tokyo: Tuttle Publishing.

Hijiya, Y. (1979). *Ishikawa Takuboku*. Boston: Twayne Publishers.

Johnston, W. (1995). "Tuberculosis in Modern Japanese Literature". En W. Johnston, *The Modern Epidemic: A History of Tuberculosis in Japan*. Harvard Univ Asia Center.

Karatani, K. (1993). "Chapter 2, The discovery of Interiority". En K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*. Duke University Press.

Miner, E. (1968). "The Traditions and Forms of the Japanese Poetic Diary". *Pacific Coast Philology*, Vol. 3, 38-48. Consultado en http://www.jstor.org/stable/1316671

Pulvers, R. (2015). "Illusions of Self: The Life and Poetry of Ishikawa Takuboku". *The Asia-Pacific Journal*, 13(14).

Takamine, H. (1962). *A sad toy : a unique and popular Japanese poet, Takuboku's life and his poems*. Tokyo: Tokyo News Service.

Ueda, M. (1983). *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*. Stanford University Press.

久保田正文. (2000). 啄木歌集. 岩波文庫.

佐藤清文. (2001). 無意識の言葉ー石川啄木の「ローマ字日記」. 県民文芸作品集29 第五十一回岩手芸術祭県民文芸作品集, 96-106.

富美椎. (2008). 日記文学における表現意識の一考察: 人物の指し示し方をとおして. 人間文化研究 6, 62-49.


#06

Asiadémica
revista universitaria de estudios sobre asia oriental
#06
julio 2015

Taiwan Black Movies (台灣黑電影),

Realismo Social en el cine taiwanés

Tutorizado por el profesor Joaquín Beltrán Antolín

Isma Ruiz

Graduado en Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona y National Taiwan University.
Estudiante de Máster en Humanidades: Arte, Literatura y Cultura Contemp. (especialidad de Sociedad), Universitat Oberta de Catalunya.

Creador del blog *Approaching to the East*, interesado en la antropología social y cultural, la historia contemporánea y el cine asiático.

Introducción

A finales de la década de 1970 comenzó a producirse en Taiwan un género cinematográfico al que llamaron cine de *Realismo Social* 社會寫實片 [shehui xiezhi pian], cuyas obras también se conocen como *Taiwan Black Movies* 台灣黑電影 [taiwan hei dianying]. La irrupción de éste supuso un boom en las salas taiwanesas y su éxito fue tal que entre 1979 y 1985 se llegaron a producir más de 150 películas, siendo su época de máximo esplendor entre 1981 y 1982, con más de 80 títulos en tan sólo dos años. Sin embargo, a partir de 1983 el número de producciones comenzó a disminuir, hasta interrumpirse por completo pocos años después.

Así, a pesar del impacto que causaron y de la buena acogida que tuvieron por parte del público, las películas de *Realismo Social* poco a poco fueron quedando relegadas al olvido y, a diferencia de la gran cantidad de literatura que existe sobre otros géneros producidos en Taiwan como el *Wu Xia* 武俠[1] o el *Nuevo Cine Taiwanés* 台灣新電影 [taiwan xin dianying], las referencias a éstas son muy escasas. Ahora bien, tal y como se puede observar en varios blogs de cine, el interés por las *Taiwan Black Movies* ha ido *in crescendo* en los últimos años y, aunque todavía cuentan con un público minoritario, cada vez son más los que se sienten atraídos por este tipo de películas.

Partiendo de esta base, el objetivo de este trabajo es responder a las siguientes preguntas: ¿Qué caracterizaba a estas producciones y en qué se diferenciaban del resto de films taiwaneses? ¿A qué se debió su gran éxito? ¿Y su repentina desaparición? ¿Reflejaban la sociedad de forma realista tal y como sugiere su apelativo? ¿A qué se debe el "negro" en el nombre con el que también se las conoce? ¿Cómo llegó a resurgir el interés por éstas?

Para dar respuesta a éstas, y a otras posibles cuestiones, el trabajo está dividido en cuatro partes. En la primera de ellas se explica el contexto sociopolítico de la época, para poder entender las motivaciones que llevaron a producir este tipo de cine en aquel momento de cambios, prestando especial atención a los movimientos sociales en pro de la democracia y al desarrollo del feminismo

1 Obras épicas de artes marciales y espadachines situadas en épocas lejanas.

en Taiwan. En el segundo apartado se muestra el papel que jugó el crimen organizado en las producciones de *Realismo Social*, dada su implicación en la industria cinematográfica. En tercer lugar, se analizan las películas objeto de estudio de este trabajo, partiendo de unas aclaraciones previas sobre el significado que se le atribuye en la cultura china al color negro para entender el porqué de su denominación, así como un repaso de los precedentes cinematográficos anteriores a éstas. Seguidamente, se describen sus principales características y se analizan sus influencias cinematográficas, así como la representación que se hacía de la realidad. A su vez, también se explican los métodos utilizados por la industria para esquivar la censura, además de otros aspectos relacionados con la figura del gángster y la imagen que se proyectaba de la mujer. Por último, se hacen unas aclaraciones sobre qué ocurría con las *Taiwan Black Movies* tras su exhibición en las salas, cómo era su difusión al mercado internacional y cómo han llegado hasta nuestros días.

1. Contexto sociopolítico

Tras dos décadas de ayuda económica por parte de los Estados Unidos (EEUU) al Partido Nacionalista Chino (KMT/GMD) entre los años cincuenta y sesenta, se dieron en Taiwan importantes transformaciones políticas y económicas que supusieron la aparición de una amplia clase media (Lu, 2010: 84), y el "consumerism became a way of life in this prosperous new socioeconomic environment" (Rubinstein, 1994: 10).

No obstante, este crecimiento también supuso la intensificación de varios conflictos de intereses entre grupos de personas de distinto status, junto al incremento de demandas que el gobierno no podía llegar a satisfacer, así como un aumento de la concienciación política y un mayor deseo de participación en ésta (Ríos, 2005: 47-48).

A su vez, a causa del deterioro de la posición exterior de Taiwan en el ámbito internacional[2], especialmente desde la expulsión de la República de China (ROC)[3] de la ONU en 1971, así como de la Crisis del Petróleo de 1973, la economía de la isla entró en un periodo de estanflación, dando lugar a la aparición de nuevos movimientos a favor de reformas políticas dirigidos por personas independientes o candidatos del *dangwai* 黨外[4], junto a otras importantes protestas estudiantiles (Lu, 2010: 84; Rubinstein, 1994: 10). Según Ríos, el catalizador de esta nueva situación fue el Incidente de Chungli, en 1977, tras los rumores de manipulación por parte del KMT en el recuento de votos de unas elecciones, lo que derivó en un rodeo a los colegios electorales y el incendio de una comisaría. Más tarde, la presión social interna se intensificó en 1978 cuando los EEUU reconocieron diplomáticamente a la República Popular China (RPC) en lugar de la ROC, lo que acentuó más todavía el aislamiento del KMT, conllevando a que la oposición exigiese una mayor democratización del sistema para poder adaptarse a la nueva situación internacional (Ríos, 2005: 48-49).

2 Mientras que en 1968 Taiwan mantenía relaciones diplomáticas con 64 países y la República Popular China con 45, en 1975 los países que reconocían a Taiwan se redujeron a 26, mientras la República Popular normalizaba sus relaciones con un total de 112 (Roy, 2003: 132).

3 Nombre oficial con el que se conoce la isla de Taiwan y el resto del archipiélago bajo soberanía del gobierno taiwanés.

4 Literalmente "fuera del partido". Se refiere a aquellos que hacían política sin estar afiliados al KMT, el único partido durante casi toda la Ley Marcial (1949-1987). Más tarde se formaron varios partidos, entre ellos el Partido Democrático Progresista (DPP) en 1986.

Por otro lado, la prosperidad económica también trajo consigo mejoras en la educación, haciendo ésta más accesible a las mujeres, dando como resultado que en 1971 el número de matriculadas en las tres universidades más prestigiosas del país fuese muy similar al de hombres. De todos modos, el porcentaje de mujeres analfabetas en 1974 seguía siendo tres veces superior al de varones (Lu, 1994: 290-292). Además, pese a que también se había incrementado la participación femenina en el mundo laboral al pasar de una economía agrícola a una industrialización intensiva, la segregación por sexo en la distribución ocupacional no había cambiado, así como tampoco las posibilidades de participar en política, e incluso desde el propio gobierno se animaba a que la mujer asumiese un estatus de subordinación al hombre tanto en casa como en la sociedad (Chou, 1994: 331; Lu, 1994: 296).

Por estas razones, en las universidades se empezaron a realizar lecturas, debates y publicaciones para elevar la conciencia femenina, introduciendo nuevas ideas como abolir los prejuicios tradicionales contra las mujeres, reconstruir un nuevo sistema de valores dotándolas de independencia y dignidad, o conseguir una igualdad de sexos real. De este modo, en la década de 1970 se impulsó el movimiento feminista en Taiwan, al que no tardaron en llegarle críticas por parte de los sectores más conservadores, ya que lo veían como una herejía que iba a destruir las "virtudes femeninas tradicionales", dando lugar al rechazo por parte del KMT y a la prohibición de la Asociación para la Promoción de las Mujeres (Lu, 1994: 293-297).

Bajo este contexto de ebullición social, tanto por la oposición política como por los movimientos por los derechos de la mujer, el *dangwai* se unificó en 1979 y fundaron la revista Formosa, que además servía de portavoz al movimiento independentista. Unos meses más tarde, con motivo del Día Mundial de los Derechos Humanos, organizaron una manifestación en Kaohsiung desafiando al KMT, en la que participaron varios conferenciantes, entre ellos Annette Lu, una de las figuras claves del feminismo en Taiwan. La manifestación derivaría en el Incidente de Formosa, con la detención, e incluso encarcelamiento, de muchas personas relacionadas con la revista, dando lugar a un aumento de la represión contra la disidencia política (Lu, 2010: 84-85; Lu, 1994: 298-299; Ríos, 2005: 49; Rubinstein, 1994: 10).

No obstante, además del *dangwai*, las mafias locales también estaban implicadas en el desarrollo de los acontecimientos, tal y como se pone de manifiesto en la siguiente confesión de Chen Chi-li, el líder de la Banda del Bambú, la organización criminal más importante de Taiwan:

> Non-KMT politicians and Taiwan Independence people have used all means to make connections with the ruffians in local communities [...]. To the government, these people have become a potential source of trouble. [...] Like the Chung Li Incident [...], it was spearheaded by ruffians [...]. The Kaohsiung Incident, the Formosa Magazine Incident, are all like this (Chin, 2003: 36).

Ahora bien, en la misma confesión también se puede observar que aunque las mafias colaboraban con la oposición, también lo hacían con el propio gobierno, al que le convenía mantener buenos contactos con éstas con tal de evitar revueltas mayores.

> [G]overnment agencies of all levels came to see me [...] to come back to the gang and reorganize the Bamboo United gang. [...] [I]f non-KMT politicians and Taiwan Independence people want to initiate riots and are amassing local ruffians, I can know, and the government can take steps to deal with them (Chin, 2003: 36).

Así pues, en lugar de ser perseguidas, gracias a esos contactos con el gobierno, algunas bandas disfrutaban de ciertos privilegios. De hecho, los lazos entre la Banda del Bambú y el KMT crecieron tanto que Chen Chi-li fue nombrado presidente de un subcomité de la Liga de Juventudes del KMT (Kaplan, 1992: 373).

2. El crimen organizado y la industria cinematográfica

Con el despegue de la economía taiwanesa se intensificaron los lazos entre los funcionarios del gobierno y los hombres de negocios, y cuando se producía algún conflicto se recurría a los gangsters para que mediasen en las disputas (Chin, 2003: 63- 64; Kaplan, 1992: 367). Así, las mafias fueron introduciéndose gradualmente en diferentes sectores que iban desde la restauración hasta la construcción, pasando por salas de juegos o discotecas, e incluso la industria del cine. De este modo, un capo de la Banda del Bambú se convirtió en el productor de una gran compañía cinematográfica, un asesor de la banda en el propietario de otra gran productora (Chin, 2003: 63-66), y el propio Chen Chi-li era el encargado de facilitar contactos con mujeres a los hijos de Chiang Ching-Kuo[5], a través de sus conexiones con el mundo del cine, el cual se había convertido en el medio tradicional de contactar con "señoritas"[6]. De hecho, la prostituta de clase más alta se trataba de una estrella del cine taiwanés (Kaplan, 1992: 370).

Así pues, desde finales de los años sesenta, y de forma particularmente intensa durante la década de 1980, el mundo del espectáculo estaba controlado por bandas criminales, y muchos jefes mafiosos se convirtieron en agentes dado que era un sector que proporcionaba altos beneficios (Chin, 2003: 65-67).

> Entertainment, in particular, was hard hit by the Bamboo Gang's expansion. Leading members muscled their way deeper into the movie industry, drawing work as producers, directors, and agents. Stars and singers, tapes and records, movie theatres and nightclubs all fell under control of the gang (Kaplan, 1992: 372).

Los productores de cine a menudo eran víctimas de extorsiones y contrataban a otros mafiosos alquilando los servicios de sus bandas como protectores. A su vez, también se contrataba a los gangsters para que actuasen como extras en las películas. Además, gracias a éstos, las negociaciones con los estudios resultaban más efectivas y así se aseguraban de que los actores se presentaban a tiempo, lo que hizo que algunas grandes estrellas también se asociasen con bandas mafiosas a cambio de protección (Chin, 2003: 66-67; Hou, 2005a: 19'13").

Según Chu Yen-ping, guionista de *The First Error Step* (1979), una de las primeras películas de *Realismo Social*, era imposible terminar una película sin la cooperación del mundo del crimen, por lo que si uno quería que una estrella apareciese en su película, necesitaba ponerse de acuerdo con los gangsters para poder disponer de los actores, o de otro modo no podrían ni aunque estuviesen previamente contratados (Hou, 2005a: 18'33"). Además, el poder de las mafias en el *star-system* no se limitaba a la producción nacional, sino que los lazos del crimen organizado traspasaban las fronteras, y el mismo Jackie Chan desde Hong Kong tuvo que recurrir en 1980 a contactos con

5 El hijo de Chiang Kai-shek y presidente de Taiwan entre 1978 y 1988.

6 En chino se utiliza 小姐 [xiaojie] (señorita) para referirse a las prostitutas de forma educada.

Taiwan para que se hiciesen cargo de las negociaciones que le permitiesen abandonar la productora con la que estaba trabajando (Faber, 2004: 52-53).

A su vez, según Chen Po-wen, montador de la época de las *Taiwan Black Movies*, si estaba trabajando en una película y se presentaban los gangsters en la sala de edición con sus rollos para montar, tenía que dejar de inmediato el proyecto con el que estuviese y editar el de ellos (Hou, 2005a: 17'48").

> Companies owned by crime bosses have no problem signing contracts with popular directors and performers. Not only do directors and performers dare no reject a contract, they also have to accept whatever deal the company offers to them. In the past, when a film company went out to shoot outdoor scenes, the company was extorted by *jiaotou*[7] groups for permission to work on the latter's turf. Over the years, many film companies hired criminal elements to participate in film-making; these criminals not only played the role of the producer, but also took on the responsibility for settling disputes, signing contracts with performers, and negotiating deals with directors and performers. At the moment, it is hard to imagine how a film company could produce a movie without the help of staff members who are also members of a crime group (Chin, 2003: 67).

3. *Taiwan Black Movies*. El cine de *Realismo Social*

Antes de analizar las características de las *Taiwan Black Movies*, explicaremos el porqué del "negro" en su nombre, así como los géneros cinematográficos que las precedieron.

3.1. Negro como denominación de origen

Aunque su apelativo se pueda relacionar con el género del *film noir*[8] norteamericano, no es ésta la razón por la cual reciben ese nombre, sino que se trata de una parodia al nombre en chino del *Nuevo Cine Taiwanés*[9] (Hou, 2005b: 2). No obstante, la elección del color negro tampoco es casual, sino que la formación de nuevos términos en chino a partir de la combinación de "negro" junto a otras palabras, dota a éstos de una connotación específica, la cual va muy ligada a la naturaleza de estas producciones:

> Chinese people often use the word *hei* (black) to denote things that are bad [...]. For example, *heishehui* (black society) means organized crime groups, *heixinkan* (black heart) means evil intention, *heitou* (black head) means bandits, *heitu* (black earth) means opium, *heihuo* (black commodity) means stolen items, and *heiguan* (black officials) means corrupt officials. Thus, if a person is considered to be *hei*, he or she is thought to possess negative traits (Chin, 2003: 11).

3.2. Precedentes cinematográficos

El crecimiento económico trajo consigo que los taiwaneses gastasen cada vez más en ocio y, según estadísticas oficiales, el total del porcentaje per cápita que cada ciudadano destinaba al

7 El término *jiaotou* (角頭) hace referencia a las mafias locales en Taiwan.

8 El *cine negro* ya contaba con su propia traducción al chino, 黑色電影 [heise dianying] (lit. películas de color negro).

9 Si a 台灣新電影 se le cambia el carácter 新 [xin] (nuevo) por 黑 [hei] (negro) da como resultado 台灣黑電影. Así, la parodia viene dada por la similitud entre ambos nombres junto a la carga semántica que aportaba el color negro al nombre.

entretenimiento en 1980 era más del doble que en 1974 (Chu, 1994: 82). Sin embargo, el interés por el cine nacional comenzó a decaer, ya que éste se limitaba a películas propagandísticas y a films de entretenimiento en los que se evitaba cualquier tipo de crítica social o política contraria al KMT (Yip, 2004: 52).

Entre las propagandísticas, aparte de films antijaponeses y anticomunistas, también había otro género que se denominó *Realismo Sano* 健康寫實主義 [jiankang xieshi zhuyi]. A través de éste, trataban de inculcar los valores de una cultura nacional a partir de patrones de buen comportamiento, como en tiempos del Movimiento de la Nueva Vida[10], mostrando solamente aquello que se correspondía con el modelo promovido por el Estado.

> The screenwriter for many important Healthy Realist films, Zhang Yong-Xiang maintained that, "Healthy Realism derived its meaning from the times we lived in, full of hopes and stories under the sunshine [...]." Lee Hsing was the first to concur by saying that "under the constricting political circumstances at that time, we decided to produce films that could be made under the sunlight [...]." The political milieu [...] became more than a context or limitation within which filmmakers created; rather, it positioned itself as an idealistic filter through which only selected elements could pass. The much- repeated metaphor of "sunlight" attests to the guarded nature of Healthy Realism (Hong, 2011: 74).

En cuanto a los films de entretenimiento, por un lado estaban las producciones *Wu Xia*, y por el otro los melodramas e historias de romances juveniles basadas en novelas populares. Aunque estos dos fueron los pilares que sustentaron la taquilla durante la década de 1970, la poca variedad en la oferta cinematográfica local provocó que los ingresos comenzasen a decaer (Yip, 2004: 52-53; Chen, 1998: 55).

> Economic success had the effect of changing the tastes of the audiences, who no longer wanted to be taken into a world of fantasy where lovers spent all their time talking about their feelings without doing anything else, or where a swordsman would sacrifice everything simply to kill and adversary (Chen, 1998: 55).

A su vez, la modernización del país coincidió con la llegada del reproductor de vídeo a los hogares taiwaneses, y la creciente disponibilidad de cintas provenientes de Hong Kong, Japón, Europa y los EEUU a finales de la misma década, a través del pirateo o el contrabando, significó un problema para la industria cinematográfica local, ya que no podía competir con las películas procedentes del exterior, dado que éstas no sólo ofrecían nuevos temas, sino que además estaban libres de censura (Hong, 2011: 112; Yip, 2004: 53-54; Chen, 1998: 55).

Puesto que el mundo del cine era un sector que generaba muchos beneficios, abandonarlo hubiese supuesto la pérdida de una gran fuente de ingresos, y a la industria cinematográfica taiwanesa la única opción que le quedaba para no decaer era renovarse, con lo que pasaron de la "claridad" del *Realismo Sano* a la "oscuridad" del *Realismo Social*.

10 El Movimiento de la Nueva Vida fue un movimiento ideológico iniciado por Chiang Kai- shek en 1934, cuyo objetivo era cambiar los valores y el comportamiento de la población por unos más acordes con la modernización que necesitaba la ROC.

3.3. Características de las *Taiwan Black Movies*

Dada la necesidad de un cambio en los contenidos de las películas para poder competir con los productos llegados del extranjero, las producciones taiwanesas fueron incluyendo progresivamente escenas de desnudos y violencia cada vez más extrema, así como una gran cantidad de escenas de juegos y apuestas, en las que los protagonistas eran los mismos mafiosos que controlaban la industria, o mujeres iracundas en busca de venganza, muy distantes del modelo femenino promovido por el KMT.

> Movie screens became filled with nude bodies, gun battles, gambling scenes and the gangster Big Boss. These works were ironically labelled "social realism" films by their producers, who showed little regard for their deleterious influence on society as a whole (Chen, 1998: 55).

De este modo, la irrupción de las películas de *Realismo Social*, mostrando la cara más oscura de la sociedad mediante escenas de peleas entre bandas, asesinatos y violaciones a mujeres, torturas en prisión, etc. supuso una ruptura con el cine que se venía produciendo hasta entonces, ya que se alejaba de todos los patrones establecidos por el Estado, y dio como resultado que los exhibidores consiguieran volver a atraer a un gran número de público a las salas cine.

Además de su temática, otra característica de las *Taiwan Black Movies* era el poco tiempo que se tardaba en producirlas. Desde que se empezaban a filmar hasta la finalización del montaje pasaba menos de un mes. Es más, muchas veces se rodaba sin guión, escribiéndolo a medida que avanzaba el rodaje (Hou, 2005a: 14'05"). Sumado al poco tiempo que requería el lanzamiento de un nuevo título, gracias a que eran películas que contaban con un presupuesto muy bajo, se rentabilizaban en seguida y la exhibición de éstas se convirtió en una forma rápida de obtener dinero fácilmente, dando lugar a una producción masiva de las mismas. El director Tsai Yang-ming describe la época de la siguiente manera: "Back then, [...] I was shooting three movies at the same time, with less than three hours of sleep each day" (NYAFF, 2013c). Por su parte, Chen Po- wen asegura que durante aquellos años podía llegar a encontrarse montando más de 14 películas al mismo tiempo (Hou, 2005a: 18'13").

3.3.1. Principales influencias

Se puede decir que las películas de *Realismo Social* fueron a Taiwan lo que las producciones *exploitation*[11] a los EEUU, pues ambas partían con los mismos objetivos de ganar dinero rápido, trataban temas similares para atraer al público, se producían de forma masiva y contaban con un presupuesto muy ajustado. Además, la influencia norteamericana en las *Taiwan Black Movies* es más que evidente. Por ejemplo, al ver la secuencia de *Girl with a Gun* (1982), en la que la protagonista se encuentra con una pandilla en los pasadizos del metro y la pelea con el parque de atracciones de fondo, uno en seguida se da cuenta de que se trata de un calco, incluso de la propia vestimenta de los pandilleros, de la película *The Warriors* (1979), un film de culto sobre bandas juveniles en Nueva York. De hecho, según López, experto en cine asiático y *exploitation*:

11 El cine *exploitation* (también conocido como *trash cinema* o *grindhouse*) era un cine de bajo presupuesto y de producción masiva durante la década de 1970 cuya finalidad era la obtención de dinero rápido. Los guiones giraban en torno a temas tabú, y "con la coartada de denunciar taras de la sociedad, justificaban su erotismo y violencia entonces inusuales" (Comas, 2005: 39). Hoy en día, muchas de éstas se han convertido en obras de culto. A su vez, surgieron varios subgéneros de temática más concreta. Por ejemplo, las *blaxploitation* en las que se reivindicaba la "raza negra", como en *Coffy* (1973) o *Foxy Brown* (1974), o las *girl-in-prison films* como *La Cárcel Caliente* (1974), que también ocuparían su lugar en las *Taiwan Black Movies* con obras como *Training Camp* (1983).

> El cine taiwanés de *serie B* robaba escena tras escena de películas americanas y europeas. Todas las de Chu Yen-ping de la época eran así. No eran homenajes, sino robos. Igual que las bandas sonoras, que también eran robadas sin pagar derechos de autor (López, 2014).

Un ejemplo de la utilización de la banda sonora de otra película lo podemos encontrar en *Golden Queen's Comandos* (1982), en la que aparece una pieza compuesta por Ennio Morricone, que en realidad se trata de la canción principal del *western* italiano *Mi nombre es Ninguno* (1972). Es más, según Pérez-Molina, experto en cine asiático e italiano, el *poliziotteschi*[12] también fue una gran influencia para el *Realismo Social*, ya que "la venganza era el *leitmotiv* de todas las *Taiwan Black Movies*. Exactamente igual que en los policíacos italianos, que no eran más que actualizaciones del *spaguetti western*, cambiando el oeste por la ciudad" (2015).

Por otro lado, si hablamos de las influencias de este tipo de producciones, no se pueden obviar otras cinematografías asiáticas como la hongkonesa y la japonesa.

> [T]he late 1970s had seen the rise of New Wave cinema in Hong Kong, and about sixty new directors […] made their debuts during 1975-9. Their refreshingly realistic and socially conscious works held up a mirror to aspects of Hong Kong society that had been long ignored by Hong Kong cinema. They exposed the myth of urban prosperity, the dissatisfaction of youth, the uncertainty about Hong Kong's future and identity, and the myriad problems and societal changes […]. Taiwanese audiences welcomed these films, which not only entertained but also touched upon certain social, cultural and political issues encountered in Taiwan (Chen, 1998: 56).

Así, en Hong Kong se comenzó a desarrollar la intención de mostrar en pantalla problemas sociales y políticos que hasta el momento habían sido ignorados, del mismo modo que harían posteriormente los directores de *Realismo Social*. Algunos directores destacados de la nueva ola fueron Ann Hui, debutando con *The Secret* (1979), y Tsui Hark con *The Butterfly Murders* (1979) (Dannen y Long, 2007).

En cuanto al cine nipón, una de las influencias más claras se encuentra en una variante de las *pinku eiga*[13], las llamadas *pinky violence*[14], películas sobre bandas callejeras femeninas en las que se combinaba violencia y sexo, e incluían violaciones con frecuencia (Schilling, 2007: 80; Cueto, 2007: 122). Algunos títulos claves de este género son *Female Prisoner #701 Scorpion* (1972) o *Terrifying Girls' High School: Lynch Law Classroom* (1973).

> Pueden ser violadas, humilladas y traicionadas por los machos, pero no hay duda de que al final del metraje éstos encontrarán su merecido castigo. Una idea de reivindicación-revanchismo contra la tradicional sociedad patriarcal que no está muy lejos de la [que] proponían en esos años géneros como el *blaxploitation* o el cine gore y *trash* en Estados Unidos (Cueto, 2007: 123).

12 Nombre por el que se conocen las películas de género policíaco producidas en Italia entre los años setenta y ochenta.

13 En japonés ピンク映画 (lit. películas rosas). Se trata de un género que "incluía todo tipo de tramas melodramáticas que eran solo [una] excusa para la exhibición de carne femenina" (Cueto, 2007: 122).

14 En japonés 好色路線 [koshoku rosen] (lit. línea lasciva).

Además, también se constatan influencias de subgéneros del cine *yakuza*, como el *jitsuroku eiga*[15] con personajes basados en gangsters reales. Por ejemplo, *Street Mobster* (1972) o *Batallas sin honor ni humanidad* (1973), cuyo protagonista es un ex convicto recién salido de la cárcel (Schilling, 2007: 80-81) que, como se explicará más adelante, también era un tipo de personaje habitual en algunas *Taiwan Black Movies*.

3.3.2. ¿Realidad o ficción?

Ya hemos visto los temas tratados por el cine de *Realismo Social*, sin embargo ¿hasta qué punto eran realistas estas películas y la representación que se hacía de la sociedad del momento? El director Hou Hsiao-hsien[16] la describe de la siguiente forma:

> There were really no opportunities. Besides me, there was only one other guy my age who went on to college after high school. The rest of them […] had no choice but to follow the reality of their environment—in the end, so many of them fell victims to drug overdose, or ended up being killed. Gradually their condition worsened as Taiwan's reality changed. So this interest in so-called gangster culture is really nothing more than a crystallization of my own personal experience (Berry, 2003: 702).

Aunque tampoco se puede generalizar a partir del caso particular de Hou, dando por hecho que toda la sociedad vivía en esas mismas condiciones, podemos comprobar que también se daban esas situaciones. Es más, la propia Karen Yang, directora de títulos como *The Lady Avenger* (1981) o *Women Warriors of Kinmen* (1983), reconoce que se basaba en las páginas de sucesos a la hora de escribir sus guiones, aunque haciendo la historia más provocativa y sensacionalista con tal de crear un mayor escándalo (Hou, 2005a: 06'27"). De hecho, el asesinato de la familia de Lin Yi-shiung, uno de los imputados por el Incidente de Formosa, poseía todos los elementos clave para convertirse en el guión de una estas películas.

Un ejemplo de adaptación de un suceso real se encuentra en *Woman Revenger* (1981), cuyo director explica lo siguiente:

> [T]hese things were real events that happened during the 70s. Many young girls went to Japan to find jobs and they were killed, or murdered, or they were captured by the yakuza there and they forced them to become prostitutes. If they didn't do it, they were killed (Diva, 2013).

Por otro lado, según el crítico Edmond Wong, a través de estas películas se compartían las emociones comunes a toda la sociedad taiwanesa, la cual experimentaba una sensación de abandono, de sueños incumplidos y de autocompasión al no ser reconocidos por la comunidad internacional (Hou, 2005a: 40'01"). Un ejemplo de esa sensación de abandono lo vemos en *Girl with a Gun*, en la que la protagonista termina enloqueciendo tras la muerte de sus padres, los cuales habían estado mimándola y sobreprotegiéndola. Más tarde, tras hacerse con la pistola de un ladrón que entra a su casa e intenta violarla, ella se dedica a ir matando a todo hombre con el que se encuentra, y tras cada asesinato suena una canción cuya la letra dice:

15 En japonés 実録映画 (lit. películas de acontecimientos pasados).

16 Considerado por muchos como "el padre del *Nuevo Cine Taiwanés*". Aunque su estilo es muy distinto a las *Taiwan Black Movies*, también aparecen gangsters en algunas de sus obras.

> *Where is my happiness? Where is my youth? Why have they gone, without sound? Moon and stars, for me, send no joy or light. Leaving me to drift with the tide. That rushes in strongly, but leaves with a sigh. My life's like a rainbow in the sky. It glows for a moment, then quietly dies* (*Girl with a Gun*, 1982: 58'49").

Aunque en ningún momento del film se dice explícitamente, la sensación de abandono por la que pasa la protagonista, así como sus altibajos, pueden relacionarse directamente con la situación en la que se encontraba Taiwan respecto a los EEUU, con todos sus vaivenes durante la Guerra Fría y el reconocimiento diplomático de la RPC. Además, la película recuerda constantemente la presencia estadounidense en el pasado de la isla, ya que son frecuentes los planos con publicidad de Coca-Cola y Pepsi. Es más, cuando la policía encuentra las balas con las que se han cometido los crímenes, asegura la procedencia americana de las mismas, con lo que los males de la situación acaban siendo atribuidos a los EEUU, mientras ella termina siendo exculpada bajo la alegación de que no es totalmente culpable de sus actos, ya que éstos se deben al shock producido por quedarse sola en el mundo. No obstante, la psicóloga termina reconociendo que ha de pasar por un tratamiento para que no vuelva a ocurrir. Así pues, ésta podría ser otra referencia más al aislamiento que supuso el fin de su relación con Washington, y a la necesidad de cambios en la política del país.

Así pues, a pesar de lo exagerado de las *Taiwan Black Movies* con tal de causar el mayor impacto posible, podemos comprobar que sí mostraban cierto grado de realismo, ya fuese a partir de adaptaciones de casos reales de las páginas de sucesos o mediante metáforas inspiradas en el contexto sociopolítico taiwanés.

3.3.3. Combatiendo la censura

Pese a las buenas conexiones entre las mafias de la industria y el KMT, la censura cinematográfica continuaba siendo un obstáculo para el *Realismo Social*, con lo que, con tal de evitarla, se intentaba disimular la relación entre Taiwan y lo que se mostraba en pantalla (Hou, 2005a: 28'02"). Así pues, muchas de las historias se ubicaban directamente en Hong Kong, tal y como se puede comprobar en los arranques de *Girl with a Gun* y *Woman Revenger*. Según el director de la segunda:

> At that time, there was a lot of news coverage about those events and I was reading about them and I decided that I had to make them into films to bring back some kind of justice to the society, but I could not set the events in Taiwan because it was controversial, so I set it in Hong Kong (Diva, 2013).

El crítico Robert Chen explica que se trataba de "des-taiwanizar" las películas, disimulando la conciencia taiwanesa al mismo tiempo que se simplificaban las causas de los problemas, sin tener en cuenta si éstos se debían a la educación, la política o la sociedad. Así, todo lo relacionado con la nación quedaba fuera y lo que el espectador veía era que una mujer había sido violada y buscaba venganza, sin importar el problema inherente que le había llevado a esa situación. No obstante, aunque no presentasen explícitamente el trasfondo del problema, Chen afirma que el público se sentía identificado con éstas al ponerlas en relación con su propio estado de malestar, rabia e impotencia (Hou, 2005a: 28'02").

De todos modos, el recurso de no decir las cosas directamente tampoco se trataba de algo nuevo en la sociedad taiwanesa, sino que a lo largo de toda la historia china muchas protestas ya se habían llevado a cabo de manera indirecta, criticando al presente mediante la exaltación del pasado por su

contraste favorable con la actualidad, o criticando episodios del pasado similares al presente (Golden, 2012: 57). De hecho, esto mismo se había intentado a través de algunos *Wu Xia*. Ahora bien, si las *Taiwan Black Movies* querían distanciarse de ese tipo de producciones, utilizar el recurso de una época pasada podría acabar siendo contraproducente, siendo más efectiva la "des-taiwanización" de la que habla Chen.

A su vez, había producciones que no sólo se ubicaban en otro lugar, sino que además utilizaban elementos que pudiesen ser del agrado del KMT. Así pues, el hecho de que los crímenes de *Woman Revenger* tuviesen lugar en Japón, no sólo ayudaba a la deslocalización del problema, sino que además contribuía en alimentar el sentimiento antijaponés que promovía el partido. Otro ejemplo lo vemos en *On the Society File of Shanghai* (1981), basada en una novela prohibida en la China continental, perteneciente a la Literatura de las Cicatrices[17], a la que añadieron escenas de sexo y violencia para conseguir un producto más atractivo para el espectador. De este modo, podría tener éxito en taquilla al mismo tiempo que se ganaban la aprobación, incluso la simpatía, del KMT, el cual veía en ella una intención política como si se tratase de un film patriótico y anticomunista. En cambio, al público lo único que le importaba era ver el pecho desnudo de la actriz protagonista mostrando sus heridas (Hou, 2005a: 08'55"; Chiang, 2011: 61-62).

No obstante, a pesar de la utilización de elementos favorables a la ideología del partido, el Comité de Censura también podía ordenar cortar el rollo de película en aquellas escenas que considerase no aptas para su visionado. Ahora bien, esto tampoco supuso un gran problema para los exhibidores, ya que los trozos de metraje que se cortaban eran cuidadosamente guardados, y posteriormente volvían a ser empalmados justo antes de su proyección (Hou, 2005a: 21'55").

3.3.4. La figura del gángster

Según Boretz (2004), en el imaginario colectivo de la cultura popular taiwanesa existen por lo menos dos tipos de gangsters. Por un lado está aquel leal a sus superiores, cuya máxima aspiración es entablar buenas relaciones y escalar posiciones en la jerarquía de su banda hasta llegar a convertirse en un "hermano mayor" o en el padrino de la organización, mientras juega un rol específico basado en el honor. Por el otro, está el gángster independiente, al que define como "caballero errante", el cual actúa sin ningún tipo de limitaciones morales, aunque "displaying the proper balance of social dominance, sexual desire and emocional control in his relations with women" (Boretz, 2004: 174).

De éstos, aunque ambos aparecen representados en las *Taiwan Black Movies*, el que más destaca, con papeles más dignos de recordar y con el que el público se siente más identificado, es del segundo tipo, ya que es el que mejor encaja con lo que pretenden evocar las películas de *Realismo Social*. De hecho, según Boretz, en Taiwan la resistencia a la coerción externa es intrínseca a la identidad histórica de la isla, con lo que necesariamente la representación más popular del gángster ha de ser la del hombre solitario, ajeno a la sociedad que le envuelve e impulsado a actuar fuera de la ley, bajo la obsesión de la venganza y la justicia. De este modo, el papel del gángster como anti-héroe, a partir de esa representación de resistencia y rebeldía, acaba formando parte del imaginario masculino taiwanés (Boretz, 2004: 174-175).

Ahora bien, además del papel heroico de éste, también se intenta que aporte realismo a las historias, como en *6:00 am Sound of Gunfire* (1979) o en *The First Error Step*, cuya credibilidad fue una de las

17 "El tema principal de las obras de la Literatura de las Cicatrices es la descripción de las injusticias sufridas por artistas, intelectuales, funcionarios o, simplemente, gente corriente durante la Revolución Cultural" (Prado-Fonts, 2008: 183).

claves de su éxito (Hou, 2005a: 31'59"). Es más, el guión de esta última está basado en el libro que escribió el propio Ma Sha[18], el actor protagonista de la película, en el que explica su historia personal relatando cómo fueron los 15 años que pasó en prisión tras el asesinato de un cliente en el burdel donde creció (NYAFF, 2013a). En la siguiente cita, extraída de una escena en la que Ma Sha se dirige al público, se puede apreciar claramente la intención de mostrar el máximo grado de realismo a la película:

> *I am neither a movie star, nor an actor, I am but a common man just as you are. The difference is that my life is rugged. Now I'd like to tell you my experience with the hope to awaken those persons who are wandering along the border of guilt* (*The First Error Step*, 1979. En Hou, 2005a: 01'17")

Según Edmond Wong, esta película fue la que marcó el inicio del género. Él la describe como una película de gangsters en la que el malo se convierte en bueno, pero ser bueno será todavía más difícil que ser malo, dándole un cierto sentido educativo (Hou, 2005a: 02'44"), al mismo tiempo que los mafiosos de la industria podían transmitir una mejor imagen de ellos mismos. Tramas similares, en las que el gángster sale de la cárcel e intenta rehacer una vida nueva, las encontramos en otras obras como *La Ciudad de la Venganza* (1981), *Underground Wife* (1982), también protagonizada por Ma Sha, o *Vestida de Fuego* (1983). De hecho, la propia historia de Chen Chi-li se puede relacionar con éstas. "Released in 1976, Chen appears to have made an honest attempt at going straight, even turning away thousands of dollars his pals saved for him to start a gambling house" (Kaplan,1992: 368), lo que nos da una muestra más del tipo de visión que se trataba de dar de los gangsters, así como de la aproximación que hacían a la realidad del momento.

A pesar de ello, movidos por la demanda del mercado y en vista del buen resultado que aportaba incluir elementos más provocativos y sensacionalistas, las películas de *Realismo Social* se fueron haciendo cada vez más extremas e inverosímiles. Además, se fue recuperando parte de la fantasía de los *Wu Xia*, aunque adaptada a un contexto urbano, gangsteril y contemporáneo. Así, se rodaron numerosas escenas de juegos de azar en la que alguno de los participantes poseía un gran dominio técnico y conseguía derrotar a todos sus oponentes en partidas de dados o cartas. Aunque esta clase de escenas podía aparecer en cualquiera de las *Taiwan Black Movies*, también se produjo un gran número de películas de jugadores, entre ellas *The King of Gambler* (1981) o *The Stunning Gambling* (1982).

No obstante, además de los modelos planteados por Boretz, en las películas de *Realismo Social* también se daba una tercera representación del gángster, en la que se presentaba como un depravado sexual y borracho, sin ningún tipo de clase, distanciándose completamente de los dos anteriores. De hecho, gran parte de los personajes masculinos que aparecen en las *Taiwan Black Movies* son de este tipo, siendo frecuentes las escenas en las que aparecen varios mafiosos emborrachándose o teniendo actitudes obscenas con mujeres, dejando la representación del anti-héroe tan sólo a los protagonistas principales. Ahora bien, la inclusión de éstos también dotaba a las películas de más veracidad, ya que según explica un veterano de la Banda del Bambú, los films americanos en los que aparecen mafiosos sofisticados como en *El Padrino* (1972) eran para ellos como cuentos de hadas (Kaplan, 1992: 367-368). Además, gracias a ese tipo de personajes, se podía mostrar el lado más

18 Gángster real convertido a estrella cinematográfica de las *Taiwan Black Movies* tras su aparición en *The First Error Step*. Entre 1979 y 1983 actuó en más de 50 películas.

repulsivo del hombre, al que la mujer había de hacer frente en ese momento en el que estaba en auge el reclamo de la conciencia femenina dentro de la sociedad taiwanesa.

3.3.5. La representación de la mujer

La imagen que se daba de la mujer en las películas de *Realismo Social* era más controvertida y polémica que la de los hombres, dando lugar a desacuerdos con visiones claramente opuestas.

Por un lado, tenemos la visión de la directora Karen Yang, quien declara que en sus películas se reivindicaban los derechos de la mujer, la cual dejaba de lado su parte más conservadora y se revelaba contra el patriarcado impidiendo ser controlada por la sociedad masculina (Hou, 2005a: 37'42"). Por lo tanto, según este planteamiento, la violencia con la que actuaban actrices como Lu Hsiao-fen[19] o Lu I-chan[20] no sólo conseguía deleitar a los espectadores, sino que además servía como apoyo al feminismo engrandeciendo su figura al mostrar su superioridad respecto a la de los hombres.

> Kick-ass women are both glamorized and contextualized; their strength and power key to their liberation from the forces of patriarchal darkness that keep them submissive. Patriarchal wrongdoing, indeed, often provides the motivation for the violence in the first place, so that female violence is seen as morally justified (as well as sexy) (Walters, 2001: 106-107).

Así, la violencia con la que actuaban no sólo resultaba atractiva, sino que además, para algunas, quedaba legitimada como respuesta a la opresión masculina. No obstante, el crítico de cine Liang Liang lo ve de otro modo:

> Películas como *Queen Bee*, *The Lady Avenger* o *Woman Revenger* no deberían poder llamarse películas de *Realismo Social* ya que a través de ellas no se mostraba la sociedad, ni mucho menos de forma realista, sino que lo que vemos es a una tigresa feroz enloquecida, mientras emplea técnicas brutales para vengarse de los apestosos hombres que la han violado (Chang, 2012: 145-146)[21].

Por otro lado, Robert Chen considera que la representación que se hacía de la mujer no tenía tanto que ver con el despertar de la conciencia femenina, sino más bien con el estado mental del hombre, el cual veía peligrar su status a causa de la creciente incorporación de la mujer al mundo laboral (Hou, 2005a: 34'14"). Además, él mismo considera que sea cual fuera el papel que interpretasen las actrices en las películas de *Realismo Social*, indistintamente si se trataba de la amante de un gran jefe o la víctima de una violación en busca de venganza, al final siempre acababa siendo un "objeto de explotación", donde lo más importante era que mostrase su cuerpo (Chen, 1993: 196).

Este planteamiento del uso del cuerpo de la mujer como reclamo, sería la base de la principal oposición con la que se encontraron las *Taiwan Black Movies* por parte de algunos sectores del movimiento por la igualdad de la mujer, los cuales también rechazaban esa representación de la

19 Protagonista de *The Lady Avenger* y *Women Warriors of Kinmen* entre muchas otras.

20 Protagonista de *Queen Bee* (1981) y *Queen Bee's Revenge* (1981) entre muchas otras.

21 Traducción propia del original en chino.

violencia como símbolo de liberación, al considerar que ésta no era más que otro elemento para la propia recreación masculina.

> [W]omen want to see women portrayed in a more realistic way, that's all. That doesn't mean you can't have bad guys as women, but I kind of resent that the big breakthrough was, "Hey, let's make the really bad guys women." That fulfils another male fantasy: Woman as Monster (King y McCaughey, 2001: 13-14).

Es decir, mientras le restan importancia al hecho del poco realismo criticado por Liang Liang, ya que consideran que la mujer también puede llegar a jugar un papel de "chica dura" sin dejar de ser realista, sostienen que lo que conseguían estas películas, más que enaltecer la figura femenina, era alimentar las fantasías de los hombres. Así pues, consideran que la única finalidad de la violencia de las mujeres en las películas de *exploitation* era crear una imagen fetichista de éstas como objetos sexuales, al mismo tiempo que reproducían la dominación del hombre haciendo uso de un "lenguaje masculino" (King y McCaughey, 2001: 2; Cook, 1976: 126). Incluso hay quienes sostienen que lo único que conseguían las escenas de violaciones era satisfacer las fantasías más sádicas y el fomento de los abusos sexuales (Cook, 2005: 55).

Por lo tanto, si tenemos en cuenta los distintos puntos de vista sobre la representación de la mujer en las *Taiwan Black Movies*, se llega a la misma conclusión de Cueto cuando analiza las obras de *pinky violence*:

> En realidad estamos más cerca de la fantasía onanista para espectadores masculinos que de una verdadera reivindicación de la mujer, aunque también es cierto que la rebeldía y capacidad de estas chicas para enfrentarse al hombre en igualdad de condiciones subvierten de forma virulenta la tradicional pasividad de la mujer en el cine (Cueto, 2007: 122).

4. El futuro de las *Taiwan Black Movies*

A pesar del gran éxito que tuvieron las películas de *Realismo Social* a principios de los ochenta, a mediados de esa década ya dejaron de producirse para dar paso a otro tipo de producciones. Ahora bien, a través de Hong Kong, encontraron una salida más allá de sus fronteras, donde tuvieron una buena acogida durante cierto tiempo. Sin embargo, el interés por las *Taiwan Black Movies* en el mercado internacional también fue disminuyendo progresivamente hasta desaparecer por completo. No obstante, en el año 2005 se volvió a recuperar a partir de un documental que las dio a conocer mediante su proyección en varios festivales de cine. A continuación lo analizamos con más detalle.

4.1. La desaparición

Aunque son varios los motivos por los cuales se interrumpió la producción de las películas de *Realismo Social*, una de las razones que explican el cese de éstas es la misma que las impulsó, es decir, un cambio en los gustos de los espectadores. La sobreexplotación del género fue tal que el público terminó perdiendo el interés por estas películas y de nuevo buscaba otro tipo de producciones que le aportasen algo diferente.

> Yet sensational new topics could only capture the audiences for a short time. Movie audiences soon turned their backs on such films, as they had on the martial art films and romantic melodramas before. College and university students prided themselves on not going to such domestic productions. The film industry came to an impasse when almost all Taiwan film companies began to lose money (Chen, 1998: 55).

Por otro lado, el *Nuevo Cine Taiwanés* tenía un estilo más cuidado que las *Taiwan Black Movies*, y hacía una aproximación mucho más fiel a la realidad según la teoría baziniana del realismo en el cine (Chen, 2014), de modo que el espectador podía sentirse aún más identificado con éstas. Así pues, el *Nuevo Cine Taiwanés* significó el principio del fin de las películas de *Realismo Social*, volviendo a revitalizar la industria cinematográfica taiwanesa como habían hecho las *Taiwan Black Movies* anteriormente. Ahora bien, es importante recordar que éstas, según Edmond Wong, son las que precisamente hicieron posible la aparición de las otras, ya que no sólo aceleraron el declive del cine anterior, sino que además fueron las que comenzaron a aportar nuevos puntos de vista, una actitud más realista y una perspectiva no teatral (Hou, 2005a: 48'20").

Por otro lado, a pesar de que Taiwan pasaba a ser uno de los protagonistas principales en las películas del *Nuevo Cine Taiwanés*, y además también ponían de manifiesto algunos problemas sociales, fue el propio gobierno quien impulsó su producción, al considerar que a través de éstas podría recuperarse la conciencia nacional que se había perdido con la crisis política que arrastraba desde la década de 1970. Además, las autoridades comenzaron a aceptar ciertas críticas y a reconocer algunos de sus errores, con tal de mejorar su imagen de cara al exterior en su camino hacia la democracia. Así pues, si lo que se pretendía era proyectar una sociedad próspera, cambiante pero pacífica y acorde con los nuevos tiempos, la que se transmitía a través de las *Taiwan Black Movies* tenía las horas contadas, dando lugar a que el gobierno "destroyed all the prints they could find, although they saved some copies to show to filmmakers as an example of what NOT to do. […] 35mm prints of these movies do not exist. They were purged" (NYAFF: 2013a).

No obstante, el Estado tampoco fue él único responsable de la desaparición de las copias en 35mm de las *Taiwan Black Movies*, sino que destruirlas tras su proyección en las salas de cine también era una práctica habitual:

> Eso es muy antiguo y común en casi toda Asia, especialmente en Hong Kong, Taiwan y Tailandia. Terminada la exhibición, las películas no les eran útiles, no daban dinero, y las quemaban. Por eso hay miles que ni han salido ni saldrán en DVD. Sólo sobrevivían las de las grandes productoras. Con el resto, al ser de inversores dudosos, se aseguraban de que nadie iba a hacer dinero con ellas (López, 2014).

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en 1984, tras el asesinato de Henry Liu[22] y el revuelo internacional que éste supuso, se llevaron a cabo varias actuaciones policiales, entre ellas la llamada Operación Limpieza[23] "to wipe-out *jiaotou* and gang members in the entire nation[,] […] the most ambitious operation in the history of Taiwanese law enforcement" (Chin, 2003, 168). A pesar de ello, ésta tampoco supuso la desaparición por completo de las mafias en la industria, ya que "[o]ne of

22 Ex miembro del KMT convertido a espía estadounidense. Fue asesinado en California por miembros de la Banda del Bambú, y en las investigaciones posteriores salió implicada la familia de Chiang Ching-Kuo.

23 Traducción propia de la Operation Cleansweep.

the major figures in the Taiwan movie industry is Yang Teng-kwei[,] […] a former gang member from Kaohsiung […]. Some of the movies he produced received international recognition, including *City of Sadness*[24]" (Chin, 2003: 67-68). Sin embargo, con las nuevas medidas del gobierno en su lucha contra el crimen organizado tras la Operación Limpieza, y otras que la precedieron, los gangsters ya no contaban con la misma libertad que habían tenido hasta entonces.

4.2. La IFD y la Filmark

Del mismo modo que ocurría con otras películas producidas en el resto de la región, bajo el peligro de desaparecer tras su exhibición en las salas, algunas *Taiwan Black Movies* encontraron su salvación a través de la difusión al mercado americano y europeo por parte de dos productoras hongkonesas, la IFD y la Filmark.

> Como hacía habitualmente con el cine coreano, el tailandés o el filipino ya fuera de circulación, Joseph Lai[25] adquirió un ingente stock de las llamadas *Taiwan Black Movies*. [...] Películas como *Mata Mariposa, Mata*, *Código Mortal*, o *Vestida de Fuego*, pudieron verse en occidente tras haberse doblado al inglés en Hong Kong (López, 2014).

A su vez, para lograr conectar con el mercado español, en una época en la que el público no estaba acostumbrado a ver películas en versión original, sino que encontrar cintas en idiomas extranjeros en los videoclubes de España era algo poco corriente, llegaron a doblarse al castellano. Por otro lado, a través de ambas productoras, el metraje de algunas de éstas era modificado a partir de la inserción de escenas con *ninjas* que no tenían nada que ver con la historia original, dando lugar a nuevas películas.

> Algunas de ellas eran adaptadas para los mercados occidentales a través de una operación habitual de la productora que consistía en eliminar de 15 a 20 minutos de la película original y sustituirlos por nuevas escenas filmadas en Hong Kong con actores occidentales. Así se les daba un aspecto más internacional y podían aprovecharse de modas como el cine de *ninjas* o de *kickboxers* (López, 2014).

De este modo, algunas fueron distribuidas en ambas versiones como ocurrió con *Queen Bee* y su versión hongkonesa conocida como *Ninja 8: Warriors of Fire* (1987), o con *The Lady Avenger* renombrada *Deadly Darling* (1985).

Aunque hoy en día es muy difícil encontrar copias de estas películas, todavía pueden conseguirse algunas en el mercado de coleccionistas. Sin embargo, una restauración de las mismas ya no es posible, ya que "los negativos de muchas de ellas se perdieron en el incendio que acabó con las oficinas de la IFD y la Filmark" (López, 2014). No obstante, actualmente también es posible ver algunas de ellas por Internet a través de portales de vídeo como Tudou 土豆, 56我乐 o Youtube.

4.3. El redescubrimiento

Pese al trabajo realizado por estas productoras, mientras otras películas de gangsters de directores hongkoneses consagrados hoy en día, como John Woo o Ringo Lam, se fueron distribuyendo con

24 Ganadora del premio a Mejor Película Extranjera en el Festival de Cine de Venecia en 1989.

25 Fundador de la IFD.

gran éxito en el mercado internacional, las películas de *Realismo Social* poco a poco fueron siendo olvidadas.

Sin embargo, tras el descubrimiento de algunas copias en el archivo fílmico de Taipei por parte del director taiwanés Hou Chi-jan, las *Taiwan Black Movies* volvieron a darse a conocer a través de varios festivales de cine mediante el pase del documental que él mismo realizó.

> While working at the Chinese Taipei Film Archive had found a stack of Taiwanese exploitation movies on VHS and become fascinated. Spending over 18 months on research alone, he tracked prints from private collectors to drive-in theater operators, and the result was the documentary Taiwan Black Movies which has screened all over the world and was nominated for a Golden Horse award (NYAFF, 2013b).

Dos años después, los directores Quentin Tarantino y Robert Rodríguez, con su doble obra *Grindhouse: Planet Terror + Death Proof* (2007), reavivaron el género de *exploitation* despertando el interés de muchos que hasta entonces desconocían ese tipo de películas, dando lugar a la moda de recuperar las sesiones dobles de antaño a partir de proyecciones de ese tipo de producciones, entre las cuales también podían encontrarse algunas de *Realismo Social*. A su vez, durante el verano de 2013, el documental volvió a proyectarse en el *New York Asian Film Festival* dentro del ciclo *Taiwan Pulp!*, que además incluía el pase de algunas *Taiwan Black Movies*, así como en el *Festival Nits de Cinema Oriental* de Vic, con Taiwan como país invitado.

5. Conclusiones

El surgimiento del cine de *Realismo Social* estuvo íntimamente ligado al contexto sociopolítico de la época. Por una parte, el crecimiento económico de la isla provocó un aumento del gasto en ocio, y ante la escasa oferta de la producción cinematográfica local, renovar la industria se convirtió en una necesidad. Así, fueron incluyéndose nuevos elementos que ofrecían otras producciones extranjeras (japonesas, estadounidenses, italianas, etc), especialmente el sexo y la violencia de forma explícita, además de sus bandas sonoras o incluso el plagio de escenas. Por la otra, del mismo modo que ocurría en Hong Kong, la cada vez mayor concienciación política, en pleno auge de los movimientos sociales, provocó que los films se realizasen con una intención de denuncia mediante la adaptación de sucesos reales y evocando sentimientos comunes entre la población. Por lo tanto, aunque lo hiciesen de forma encubierta, deslocalizando las historias o mediante el uso de elementos favorables a la ideología del KMT, el público podía sentirse identificado con las problemáticas planteadas y narradas en las películas. De este modo, el personaje del gangster anti-héroe podía asociarse y representar a los independientes del *dangwai* o incluso al propio Taiwan en el escenario político internacional. A su vez, más allá del debate sobre si la mujer violenta de estas producciones promovía el feminismo o se trataba de un objeto sexual para satisfacer las fantasías masculinas, ésta representaba a la clase oprimida rebelándose ante la clase opresora, indistintamente de su sexo.

Por otro lado, fue clave el papel que jugaron las mafias en la industria cinematográfica, ya que sus contactos con el gobierno les proporcionaban cierta permisividad, y mediante su poder podían contar con las estrellas del momento, con lo que sus películas resultaban muy atractivas a nivel comercial. Así mismo, gracias al bajo presupuesto que requerían y al poco tiempo que se invertía en ellas, se convirtieron en un producto altamente rentable, dando lugar a una producción masiva de las mismas. Sin embargo, una vez la política taiwanesa comenzó a tomar una nueva orientación

a mediados de la década de 1980, del mismo modo que se llevaron a cabo varias operaciones para acabar con las bandas del crimen organizado, las *Taiwan Black Movies* también sufrieron una persecución, entre otros motivos porque a través de éstas los mafiosos ensalzaban su propia imagen mediante personajes de gangsters carismáticos.

A su vez, también hay que tener en cuenta que su explotación fue tal que, lo que en un primer momento resultaba novedoso para la audiencia, terminó convirtiéndose en un producto monótono. Así, el público pasó a interesarse por otras producciones coetáneas como las del *Nuevo Cine Taiwanés*, las cuales además contaban con el apoyo del gobierno, ya que a través de éstas se potenciaba la identidad nacional, al mismo tiempo que servían para fomentar la imagen del país con tal de acabar con el abandono diplomático y comercial por el que pasaba, provocando que las películas de *Realismo Social* terminasen pasando al olvido.

Ahora bien, no está claro hasta qué punto las *Taiwan Black Movies* podían llegar a perjudicar a la "marca Taiwan" por aquel entonces, ya que aunque guardasen relación con la realidad sociopolítica de la isla, tampoco lo hacían de forma directa y en muchas ocasiones no eran más que un calco de otras producciones extranjeras. De hecho, incluso se vendían al exterior como si fuesen obras hongkonesas, tal y como hacía la productora de Joseph Lai.

Por último, durante la investigación no se ha encontrado ninguna fuente anterior a 2005 que se refiera a éstas como *Taiwan Black Movies*, sino que en todas ellas aparecen referenciadas como cine de *Realismo Social*. Así, todo apunta a que este otro nombre fue acuñado a partir de entonces por Hou Chi-jan, el director del documental. No obstante, también existen algunas referencias al *Nuevo Cine Taiwanés* bajo el mismo apelativo de cine de *Realismo Social*, ya que éste también pretendía mostrar la sociedad de un modo realista, lo que puede dar lugar a equívoco. Por lo tanto, con la denominación de *Taiwan Black Movies* no sólo se parodia el nombre de las otras como apuntaba el propio Hou, sino que además se consigue hacer una clara distinción entre ambas, al mismo tiempo que son bautizadas bajo un nombre más llamativo con el que revitalizar el interés por las mismas.

Bibliografía

Berry, Michael (2003) "Words and images: A conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T'ien-wen", *Positions*, 11(3): 675-716.

Boretz, Avron (2004) "Carousing and masculinity: The cultural production of gender in Taiwan" en Farris, Catherine, et al.(eds.) *Women in the new Taiwan: Gender roles and gender consciousness in a changing society*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 171-198.

Chang, I-chung 張藝鐘 (2012) "Repulsion of violent desires: Resistant consciousness in mafia films in Japan and Taiwan 暴力的慾望反撥：日本與台灣的黑幫電影中的抵抗意識", *Cross-cultural Studies* 文化越界, 1(8): 133-153.

Chen, Ru-Shou Robert (1993) *Dispersion, ambivalence and hybridity: A cultural-historical investigation of film experience in Taiwan in the 1980s* [Tesis Doctoral]. Los Angeles: Faculty of the Graduate University of Southern California.

Chen, Ru-shou Robert (1998) "Taiwan cinema" en Zhang, Yingjin, y Zhiwei Xiao (eds.) *Encyclopaedia of Chinese Film*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 47-62.

Chen, Ru-shou Robert (2014) "Bazin at work: the concept of realism in Chinese language films", Journal of Chinese Cinemas, 4(1): 57-64.

Chin, Ko-lin (2003) *Heijin: Organized crime, business, and politics in Taiwan*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe.

Chou, Bi-ehr (1994) "Changing patterns of women's employment in Taiwan, 1966-1986" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 330-354.

Chu, Hai-yuan (1994) "Taiwanese society in transition: Reconciling confucianism and pluralism" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 81-95.

Chuang, Yi-wen 莊宜文 (2011) "Reinvestigation of the anti-communist films, the adaptations of the Scar Literature: With the attack-defense confrontation and the historical interlock in the 80th cross-strait literature film 重探改編自傷痕文學的反共電影—兼論八〇年代兩岸文學電影的歷史交錯與攻防對應", *Journal of Taiwan Literary Studies* 台灣文學研究學報, 12: 51-87.

Comas, Ángel (2005) *De Hitchcock a Tarantino: Enciclopedia del 'neo noir' norteamericano*. Madrid: T & B Editores.

Cook, Pam (1976) "'Exploitation' films and feminism", *Screen*, 17 (2): 122-127.

Cook, Pam (2005) *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.

Cueto, Roberto (2007) "El lado oscuro del sol naciente. El otro cine policíaco japonés" en Cueto, Roberto, y Jesús Palacios (eds.) *Asia noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores, pp. 107-127.

Dannen, Fredric y Barry Long (1997) *Hong Kong Babylon: An insider's guide to Hollywood of the East*. Nueva York: Hyperion.

Diva, The Lady Miz (2013) "NYAFF13 Tsai Yang-Ming Exclusive Interview" [en línea] Disponible en: *The Diva Review*, http://www.thedivareview.com/NYAFF13_Tsai_Yang-Ming_Exclusive_Interview.htm [Consultado el 03 de Enero de 2015].

Faber, Éric (2004) *Jackie Chan : À la force des poings*. Chatou: Carnot.

Golden, Seán (2012) *China en perspectiva: Análisis e interpretaciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Hong, Guo-Jin (2011) *Taiwan Cinema: A contested nation on screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Hou, Chi-jan 侯季然 (2005a) *Taiwan Black Movies* 台灣黑電影 [Documental]. Taipei: Shih Kuang Creative Office 時光創作.

Hou, Chi-jan 侯季然 (2005b) '*Taiwan Black Movies'--The making and meaning of a documentary* 『台灣黑電影』紀錄片之創作與意義 [Tesis Doctoral]. Taipei: National Chengchi University 國立政治大學.

Kaplan, David E. (1992) *Fires of the dragon: Politics, murder, and the Kuomintang*. Nueva York: Atheneum.

King, Neal, y Martha McCaughey (2001) "What's a mean woman like you doing in a movie like this?" en King, Neal, y Martha McCaughey (eds.) *Reel knockouts: Violent women in the movies*. Austin: University of Texas Press, pp 1-24.

López, Domingo (2014) Entrevista personal realizada en Barcelona el 23 de Diciembre de 2014.

Lu, Hsu-Lien Annette (1994) "Women's liberation: The Taiwanese experience" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 289-304.

Lu, Yu-Ting (2010) *Taiwan: Historia, política e identidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

NYAFF (2013a) "Taiwan pulp! – Tales of gangsters, female avengers, and ninjas!", *Special Focus*. [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* http://subwaycinema.com/nyaff13/special-focus/taiwan-pulp/ [Consultado el 27 de Diciembre de 2014].

NYAFF (2013b) "Hou Chi-Jan", *Guests* [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* http://subwaycinema.com/nyaff13/guests/hou-chi-jan/ [Consultado el 31 de Diciembre de 2014].

NYAFF (2013c) "Tsai Yang-ming", *Guests* [en línea] Disponible en: *New York Asian Film Festival 2013* http://subwaycinema.com/nyaff13/guests/tsai-yang-ming/ [Consultado el 04 de Enero de 2015].

Pérez-Molina, Jesús M. (2015) Entrevista personal realizada por Internet el 17 de Febrero de 2015.

Prado-Fonts, Carles (2011) "Narrativa china y narrativa sinófona" en Prado-Fonts, Carles, y David Martínez-Robles (eds.) *Narrativas chinas: Ficciones y otras formas de no-literatura*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 169-220.

Ríos, Xulio (2005) *Taiwan, el problema de China*. Madrid: Catarata.

Roy, Denny (2003) *Taiwan: A political history*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.

Rubinstein, Murray A. (1994) "The Taiwan miracle" en Rubinstein, Murray A. (ed.) *The other Taiwan: 1945 to the present*. Armonk y Londres: M.E. Sharpe, pp. 3-14.

Schilling, Mark (2007) "Breve historia de las películas yakuza" en Cueto, Roberto, y Jesús Palacios (eds.) *Asia noir: Serie negra al estilo oriental*. Madrid: T&B Editores, pp. 69-87.

Walters, Suzanna Danuta (2001) "Caged Heat: The (r)evolution of women-in-prison films" en King, Neal, y Martha McCaughey (eds.) *Reel knockouts: Violent women in the movies*. Austin: University of Texas Press, pp 106-123.

Yip, June (2004) *Envisioning Taiwan: Fiction, cinema, and the nation in the cultural imaginary*. Durham y Londres: Duke University Press.


#06

Asiadémica
revista universitaria de estudios sobre asia oriental
#06
julio 2015

L'ús dels dialectes al Japó: el Kansai-*ben*

Tutorizado por la profesora Makiko Fukuda

Sílvia Hornos Nolla

Graduada en Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona.

Interesada en la sociolingüística japonesa y el multilingüismo en las sociedades de Asia Oriental, así como en el análisis de productos culturales japoneses.

1. Introducció

Avui en dia, al Japó els dialectes apareixen constantment en mostres de cultura popular com anuncis de televisió, programes, sèries o concursos. Alguns autors asseguren que s'està vivint una moda dels dialectes en la que tothom vol mostrar als altres el dialecte del seu lloc d'origen. En altres paraules, que el dialecte d'un ocupa una part important de la seva identitat personal i per això algunes persones el llueixen amb orgull.

Si ens fixem però en la situació dels dialectes a l'era Meiji i fins als anys 70 aproximadament, trobem pràcticament el cas contrari. Mitjançant la promoció d'un japonès estàndard que funcionés com l'oficial a les administracions, escoles, etcètera, els dialectes eren relegats a un ús íntim, i els que gosaven emprar-lo fora d'això s'exposaven a ser criticats i humiliats. Ara bé, aquest estigma dels dialectes encara no s'ha esborrat totalment, segueixen havent-hi persones que en tenen una opinió negativa, i la imatge que sovint es rep del Japó a l'estranger és una homogènia com si hi hagués una única i invariable llengua japonesa que es parla arreu del país. Per exemple si ens proposem estudiar japonès a Europa o als Estats Units, la llengua que s'ensenya és el japonès estàndard i als dialectes amb prou feines s'hi fa referència. La situació arriba fins al punt que a dia d'avui aprendre un dialecte japonès pot resultar difícil si no es visita el lloc concret on aquest es parla.

Amb aquest treball ens proposem esbrinar quin ús es fa a l'actualitat dels dialectes i analitzar la seva evolució. Partim de la hipòtesi que s'està produint un canvi en el seu estatus que l'està impulsant a d'altres àmbits fora del privat o familiar i que la visió que se'n té és més positiva i socialment acceptada que d'antuvi. Al llarg del treball s'intentarà cercar la confirmació o la negació d'aquesta hipòtesi. Degut a l'extensió limitada de la que partim, el focus d'estudi es posarà sobre un dialecte concret, el Kansai-*ben*.

En el moment d'escollir el tema sobre el qual realitzar aquest treball, tenia força clar que volia analitzar alguna cosa relacionada amb la llengua japonesa, ja que des de que vaig començar-ne l'aprenentatge ha estat un tema que m'ha interessat molt. La idea de centrar-me en els dialectes em va sorgir mentre veia un vídeo de recopilació d'anuncis de la televisió japonesa. En concret vaig veure un anunci on un grup famós d'ídols patrocinaven una marca de cafè fent servir cadascuna el dialecte del seu lloc de naixement.

Pel que jo sabia aleshores a molts japonesos els feia vergonya emprar el seu dialecte en públic i al parlar davant de desconeguts o en situacions més formals intentaven fer servir l'estàndard, així que em va sobtar l'ús de dialectes en un anunci de televisió que s'emetia arreu del Japó. A més, quan vaig començar a buscar informació sobre el tema vaig observar que la majoria d'anàlisis se centraven en classificar els dialectes, però no anaven més enllà. Així que finalment, amb l'objectiu en part de satisfer la meva curiositat i en part d'aportar quelcom nou a l'estudi dels dialectes, vaig decidir tirar endavant aquest tema.

El treball està compost de dues parts implícites, la primera de contextualització i on s'introduirà al lector en el marc teòric de l'estudi i del Kansai-*ben*, i la segona més enfocada a l'anàlisi. Per tal de garantir el reflex de la societat japonesa actual a les conclusions, els exemples que s'empraran en l'anàlisi han estat extrets dels mitjans, de programes de televisió, publicitat i de sèries d'animació japoneses actuals. Amb aquesta finalitat també, s'ha dut a terme una enquesta amb qüestions directament relacionades amb els dialectes, que s'ha fet arribar a una petita mostra de persones japoneses.

Finalment, a la darrera part trobem una reflexió final acompanyada de les conclusions extretes al llarg de l'anàlisi, i les referències bibliogràfiques de tots els materials emprats en la realització d'aquest treball.

2. Marc teòric

El primer que necessitem per començar és construir un marc teòric i establir unes bases fermes sobre les quals estructurar l'anàlisi. Començarem amb un panorama general de les llengües presents al Japó i a continuació ens aturarem en la qüestió dels dialectes.

2.1. La diversitat lingüística del Japó

Seguint la concepció homogènia que es té del Japó, i de la que ja vam fer esment a la introducció, algú podria dir que la llengua que es parla al Japó és el japonès. No obstant, si observem atentament el paisatge lingüístic, tant escrit com oral, del país nipó, és evident la presència d'altres llengües. A continuació farem esment de les que considerem més rellevants.

En primer lloc, trobem per exemple la llengua ainu, parlada per la minoria ètnica del mateix nom que es situa principalment a l'illa de Hokkaidō, a Sakhalin i a les Kurils (DeChicchis, 1995: 107). La seva presència és força menor degut al reduït nombre de parlants. Cal esmentar, que l'ainu es troba dins la llista de llengües en perill d'extinció de la UNESCO[1].

Tenim també les llengües que es parlen a les illes Ryūkyū, sobre les quals s'ha discutit llargament si havien de ser considerades llengües o dialectes. Segons el criteri d'intel·ligibilitat, "A language is a collection of mutually intelligible dialects" (Chambers & Trudgill, 1980: 3), són considerades llengües diferents, ja que no són intel·ligibles entre sí, però el debat al respecte encara no està tancat i el cert és que els japonesos comunament les consideren dialectes.

1 Atles de llengües en perill d'extinció segons la UNESCO: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/endangered-languages/>

Una altra llengua present al Japó és el coreà, això es deu a la important part de població d'origen coreà que hi resideix de manera permanent. Els residents coreans suposaven gairebé el 27% de les persones d'origen estranger vivint al Japó a l'any 2011 (veure figura 1).

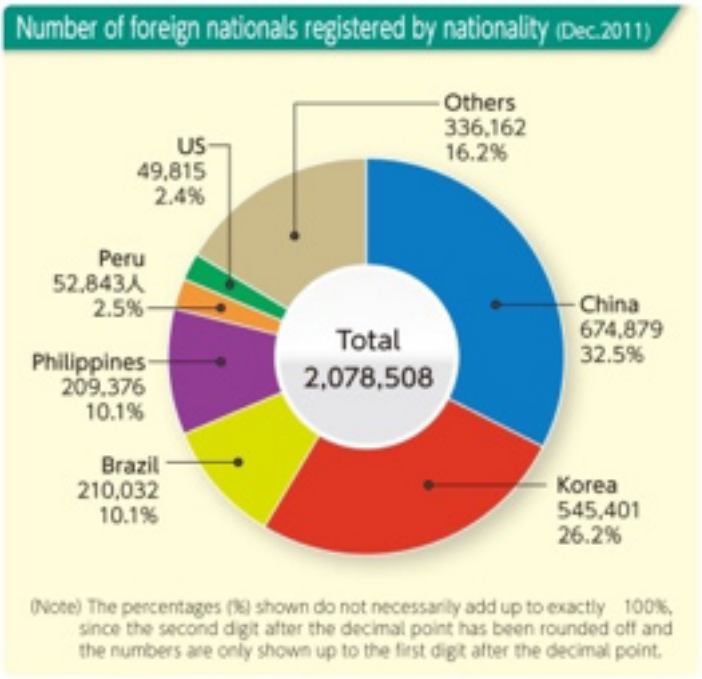


Fig. 1: Percentatge de residents estrangers al Japó segons la seva nacionalitat.
Font: Japanese Immigration Bureau <http://www.moj.go.jp/ENGLISH/IB/ib-01.html>

El mateix passa amb el xinès, que té una presència important degut al gran volum de xinesos que viuen al Japó. Segons el Ministeri de Justícia japonès a l'any 2008 eren 656,000 persones[2].

Per acabar amb aquest repàs del quadre lingüístic, fer referència al *Japanese Sign Language* –sovint referit com JSL–, que és el llenguatge de signes per a sords d'ús predominant al Japó i incidir en el fet que, com veiem, lluny de la imatge homogènia que sovint ens n'arriba, la diversitat lingüística al Japó és un fet molt real.

2.2. Els dialectes

Avançant una mica el que tractarem en el següent subapartat, abans de poder reflexionar sobre els dialectes en sí o el seu ús, és necessari aclarir a què ens referim quan parlem de dialectes. Així doncs, en primer lloc establirem una definició que serà l'emprada al llarg del treball; a continuació farem un repàs dels canvis en l'estatus dels dialectes i acabarem fixant-nos en la classificació que se'n fa al país nipó.

2.2.1. La definició

Quan sentim a parlar de dialectes, el que sovint acostuma a venir-nos al cap és la variant geogràfica d'una llengua, però els dialectes no només es limiten a això, també s'ho consideren les variants

2 *Chinese Residents in Japan*. Pàgina d'estadístiques i gràfics realitzats segons les dades del Ministeri de Justícia japonès. <http://stats-japan.com/t/kiji/11582>

històriques o socials d'una llengua. És degut a aquestes múltiples definicions del terme "dialecte" que abans de centrar-nos en tractar la divisió dialectal japonesa, trobem necessari d'aclarir quina definició emprarem en el present treball.

En aquest cas, ja que l'estudi s'emmarca en un context d'actualitat, les varietats dialectals japoneses d'altres moments històrics no es tindran en compte. El que ens interessa especialment, és la qüestió geogràfica i per això hem triat la següent, ja que s'adapta al que ens interessa analitzar i és prou clara com per a que tothom l'entengui: "A particular form of a language which is peculiar to a specific region or social group"[3]. Pel que fa a l'aspecte social, hi farem referència més endavant quan veiem, per exemple, quins sectors de la població són més donats a l'ús dels dialectes i en quins àmbits ho fan.

Seguint amb aquesta definició, existeixen variacions de la llengua japonesa que són les que s'anomenen *hōgen* 方言 (dialectes), i aquestes van estretament lligades a la procedència dels parlants. En general, cada dialecte té les seves característiques gramaticals, així com una fonologia i un lèxic propis. Per aquest motiu, les persones de diferents punts del Japó no acostumen a parlar en dialecte entre sí.

2.2.2. La classificació

Atenent-nos a la qüestió geogràfica de la que ja es feia esment en la definició de dialecte, el Japó és un país relativament muntanyós i compost per nombroses illes, la qual cosa el converteix en un escenari perfecte per a la diversificació de la llengua (Shibatani, 1990: 185). Concretament, el Japó està dividit en 47 prefectures agrupades en 8 regions diferents (veure figura 2 a la pàgina següent). Ara bé, no totes les prefectures tenen el seu propi dialecte i la ubicació d'aquests no sempre és gaire clara. Són molts els estudis que s'han realitzat per tal de situar el dialectes i classificar-los, donant lloc a la branca d'estudi de la dialectologia. Tot i això no s'ha arribat a cap decisió concloent, per la qual cosa trobem múltiples maneres de categoritzar els dialectes.

Una de les classificacions més conegudes és la realitzada al 1908 pel *Kokugo chōsa iinkai* – el Comitè d'Investigació de la Llengua– que, després de realitzar varies enquestes a la població, va proposar un línia divisòria que separava els dialectes en dos grans grups: els dialectes del Japó oriental i els del Japó occidental (Grootaers, 1982 i Onishi, 2010). Segons aquest estudi, que va analitzar des de qüestions de vocabulari i expressions fins a la pronunciació, les majors diferències en la parla apareixien en creuar la línia de punts que es pot observar en el mapa.

Una altra teoria a considerar és la de l'acadèmic Kunio Yanagita (1875 – 1962), que proposava la divisió dialectal en base a un criteri radial. Yanagita defensava que el llenguatge s'estenia pel territori a mode de cercles concèntrics (Onishi, 2010: 124). Posava l'exemple de la paraula *katatsumuri* (cargol) que, en aparèixer una nova manera de dir-la, s'estenia a les zones més properes per influència, com l'acte de tirar una pedra a la superfície d'un llac (Shibatani, 1990: 201) (veure figura 3 a la pàgina següent).

Ara bé, la classificació que es pren com a base d'aquest treball és la realitzada a l'any 1953 per l'acadèmic Misao Tōjō (1884 – 1966). Tōjō, a l'igual que s'havia fet en la investigació del 1908 realitzada pel Comitè de la Llengua, va marcar dos grans grups de dialectes, els occidentals i els orientals, però va anar més enllà i va afegir dos grups més (veure figura 4 a les properes pàgines). El dels dialectes de Kyūshū i el dels dialectes de les illes Ryūkyū. A més, va posar especial atenció a



Fig. 2: Mapa de regions i prefectures japoneses.
Font: <http://en.wikipedia.org/wiki/Japan#Administrative_divisions>

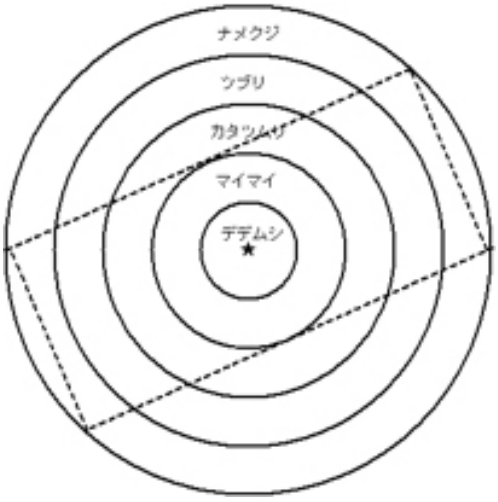


Fig. 3: Teoria dels cercles concèntrics de Yanagita.
Font: <http://c-faculty.chuo-u.ac.jp/~rhotta/course/2009a/hellog/cat_dialect-3.html>



Fig. 4: Mapa dels grups i subgrups de dialectes japonesos de Tōjō.
Font: <http://www.shibusute.com/topics/topics_details/id=679> Traduït.

les particularitats dels dialectes segons paràmetres com ara l'altitud o la proximitat a la costa de la zona d'ús, i va elaborar diversos subgrups dins de cadascun dels quatre gran grups. Per clarificar l'explicació, posem per exemple els dialectes de Hokkaidō i Tōhoku. Si mirem el mapa, tots dos formen part del grup Dialectes del Japó Oriental, però no es poden considerar un únic dialecte, ja que tenen els seus trets característics. Segons Tōjō, la classificació dels dialectes quedaria de la següent manera:

(1) Dialectes del Japó Oriental: Es troben al nord-est del Japó (Tòquio) i compten de quatre subgrups de dialectes	**(2) Els dialectes del Japó Occidental**: Ubicats a la part oest del país (Kyōto) inclouen fins a cinc subgrups
- Dialectes de Hokkaidō - Dialectes de Tōhoku - Dialectes de Kantō - Dialectes de Tōkai o Tōyama	- Dialectes de Kinki/Kansai - Dialectes de Chūgoku - Dialectes d'Unpaku - Dialectes de Hokuriku - Dialectes de Shikoku
(3) Els dialectes de Kyūshū: Es situen al sud-oest i inclouen tres subgrups de dialectes	**(4) Els dialectes de les Illes Ryūkyū**: Es troben a l'arxipèlag més meridional i inclouen tres subgrups dialectals
- Dialectes de Hōjitsu - Dialectes de Hichiku - Dialectes de Satsugū	- Dialectes d'Okinawa - Dialectes d'Amami - Dialectes de Sakishima

2.2.3. L'estatus dels dialectes

Si bé l'origen dels dialectes no és del tot clar, els primers indicis de l'existència de variacions dialectals del japonès els trobem en el *Man'yōshū*, l'antologia de poesia japonesa més antiga que es conserva, la qual data del Període Nara (710 – 794 A.C). Tanmateix amb la Restauració Meiji al 1868, aquesta riquesa de variacions dialectals va considerar-se un problema, ja que moltes eren inintel·ligibles entre sí i, per tant, els parlants de diferents dialectes tenien greus problemes per comunicar-se. Tenir un llenguatge unificat va convertir-se en un dels objectius del nou govern japonès, que volia modernitzar-se ràpidament per equiparar-se a la civilització occidental. En aquest context, en el que es buscava una forta cohesió social, l'eslògan «Un país, una sola llengua» va tenir una gran influència (Shibata, 1999: 194).

Hem de tenir en compte també, que fins a la Restauració Meiji la capital del Japó havia estat Kyōto i per tant la llengua considerada estàndard era la que es parlava a Kyōto i els voltants. Va ser però amb el trasllat de la capital a Tòquio, que Kyōto va perdre aquest estatus.

Seguint amb la voluntat del govern japonès d'unificar la llengua per unificar el país, va haver-hi un projecte per a la creació d'un nou llenguatge, però finalment no es va dur a terme. En comptes d'això, el dialecte de la capital, Tòquio, va passar a anomenar- se *hyōjungo* 標準語 (llengua estàndard) i va imposar-se com a llengua que tothom havia d'entendre i parlar. Al 1907 el Comitè d'Investigació de la Llengua va atorgar-li l'estatus de *kokugo* (llengua del país) i per tal d'assegurar-se que la població la feia servir, el govern va dur a terme una campanya que la promogués. A partir d'aquest moment, els llibres de text que feien servir els nens de tots els punts del país van passar a escriure's en llengua estàndard (Sugimoto, 1997: 8). En canvi, durant aquests mateixos anys, els dialectes van ser etiquetats com una "malaltia social" (Shibata, 1999: 191) i va produir- se un moviment per a la eradicació dels dialectes, que els titllava de llenguatge groller i incidia en la necessitat d'abandonar-los per a que el país pogués avançar cap a la modernitat (Sugimoto, 1997: 8). Per reforçar l'ús de la llengua estàndard, a les escoles es castigava, i en alguns casos humiliava, als alumnes que parlaven en dialecte. Un cas molt conegut al Japó és el de la "placa de dialecte". Era un càstig que consistia en penjar una mena de cartell amb una corda al coll dels nens que deien alguna paraula en dialecte a l'escola (Shibata, 1999: 191 i Sugimoto, 1997: 8-9). Era una manera d'avergonyir-los públicament per tal que abandonessin l'ús del dialecte. Ara bé, aquest tipus d'educació no va donar els resultats que s'esperaven. No només els nens no podien parlar correctament la llengua estàndard, sinó que els va crear un sentiment de derrota i d'inferioritat del seu dialecte. Shibata expressa molt bé els sentiments d'aquests nens a la següent cita:

> The words which they had used from birth, the language they learned from their mothers and grown up thinking in, the words which they used in everyday life, these they were prohibited from using at school. These words were banned as being "bad things" (Shibata, 1999: 191).

Això, junt al fet que fos el dialecte de Tòquio l'emprat com a model per l'estàndard, va crear un complex d'inferioritat a les persones que parlaven altres dialectes (Shibata, 1999: 192). Es va crear una binarietat entre parlar en estàndard com a símbol de prestigi, i parlar en dialecte com estigma social. Aquest estigma va ser punyent per exemple en el cas dels dialectes de Tōhoku, que van ser molt ridiculitzats i encara ara s'identifiquen amb un cert endarreriment (Miyake, 1995: 223 i Grootaers, 1982: 329). Més endavant quan ens centrem en el dialecte de Kansai veurem que el seu cas és força diferent. Moltes persones fan servir aquest dialecte amb un sentiment d'orgull, cosa que passa també per exemple amb el dialecte de Kyūshū.

No va ser fins un cop acabada la Segona Guerra Mundial que es pot dir que el llenguatge estàndard va trobar-se relativament estès arreu del país nipó. Un dels motius que va afavorir això va ser la popularitat de la radio als anys 1950s, que apropava el llenguatge estàndard als oients mentre feien vida quotidiana (Carroll, 2001: 10). També va ser en aquest moment, quan va aparèixer un nou concepte: el *kyōtsūgo* 共通語 (llengua comuna). Aquesta llengua, pren com a base l'estàndard però es diferencia d'aquest en el fet que incorpora alguns trets propis d'altres dialectes a banda del de Tòquio. En altres paraules, la llengua comuna manté una petita part del dialecte del parlant, com pot ser determinada pronunciació, vocabulari o certes estructures gramaticals; però és prou semblant al llenguatge estàndard com per a que qualsevol persona de qualsevol punt del Japó pugui entendre-la (Shibatani, 1990: 185-186).

A partir dels anys 1970s, va aparèixer una percepció social de que els dialectes s'estaven perdent al ser substituïts per la llengua comuna i les fortes mesures que s'havien pres per a la implantació de l'estàndard. En resposta al malestar social que originava el sentiment de pèrdua dels dialectes, les polítiques del govern van prendre un gir més tolerant i amable en vers les variants dialectals. Des d'aleshores i fins avui dia, el govern s'ha centrat més en transmetre la idea de la necessitat de canviar el registre. És a dir, fer servir la llengua estàndard o el dialecte depenent de la situació. Per exemple a les escoles, l'èmfasi es posava en aprendre les característiques tant de l'estàndard com el dialecte i saber com i quan utilitzar cadascun d'aquests d'acord al context (Carroll, 2001: 11-12).

Pel que fa als usos, com ja dèiem, l'ús de l'estàndard s'observa sobretot en situacions formals, als mitjans com la televisió, a les escoles o les administracions públiques. Mentre que els dialectes queden relegats a l'àmbit familiar o molt proper al parlant. Tot i això s'ha observat també que la llengua comuna té un predominança lleugerament superior a la llengua estàndard en situacions més o menys informals, però no prou íntimes com per fer servir el dialecte. Així doncs, podem concloure que tant la llengua estàndard, la llengua comuna, com els dialectes són presents simultàniament a la llengua japonesa, i l'ús d'un o altre depèn del context o de la situació. En certa manera, el llenguatge estàndard segueix mantenint un estatus més alt que la llengua comuna, per això acostuma a ser el llenguatge emprat per escriure i els parlants hi canvien quan es troben en situacions que exigeixen seriositat. Relacionat amb això, Inoue introdueix un aspecte important a considerar. En general els japonesos són molt conscients de quan parlen dialecte i quan no, però en el cas de la llengua comuna i l'estàndard no hi ha una línia tan clara. Especialment a l'àrea de Tòquio i els voltants, aquestes dues llengües sovint es barregen o els parlants canvien d'una a l'altra sense ser-ne plenament conscients (Inoue, 1991: 57).

3. El dialecte de Kansai

Com vèiem en la classificació dels dialectes de Tōjō, el dialecte de Kansai forma part del grup de dialectes del Japó Occidental. En aquest apartat veurem les seves característiques i particularitats des del punt de vista lingüístic, i els canvis en la seva concepció social. Per acabar, ens fixarem en la seva influència lèxica en el japonès de Tòquio.

3.1. Subdialectes i particularitats del dialecte de Kansai

Primer que res, cal que situem el dialecte de Kansai. Si mirem el mapa, veiem que es parla a la regió del mateix nom, la qual comprèn les prefectures de Wakayama, Nara, Mie, Shiga, Kyōto, Hyōgo i Ōsaka (veure figura 5 a la pàgina següent).

Ara bé, dins dels dialectes de Kansai, trobem també algunes variacions que són el que s'anomenen subdialectes. Els reconeguts per Tōjō en la seva classificació de 1953 són vint i són els següents: Awaji, Iga, Ise, Ōmi, Kishū, Kawachi, Shima, Settsu, Senshū, Takahama, Tango, Nara, Tsuruga, Banshū, Mie, Maizuru, Wakasa, Kōbe, Kyōto i Ōsaka (Shibatani, 1990: 188).

Tot i les diferències existents entre aquests subdialectes, la majoria d'ells tenen una gramàtica comuna i un lèxic molt similar. Quan es parla de dialecte de Kansai o Kansai-*ben* (関西弁) del que sovint s'està parlant és en realitat dels dialectes de les ciutats de Kyōto i Ōsaka (Adams, 2010: 2). Això es deu al fet que Kyōto i Ōsaka són les ciutats més grans dins la regió de Kansai, i com a centres culturals i econòmics tenen molta influència en els subdialectes dels voltants (Shibatani, 1990: 186). A continuació, veurem els trets més destacables i característics del Kansai-*ben* i que són comuns a la gran majoria de subdialectes.



Fig. 5: Mapa de la regió de Kansai i prefectures. Font: <http://www.global-kansai.or.jp/kansai100sen/map_kansai.htm>

3.1.1. Pronunciació

Quelcom que sens dubte crida l'atenció en sentir parlar una persona de Kansai és que, a diferència de la parla de Tòquio on les vocals acostumen a pronunciar-se més fluix i les consonants més fort, en el Kansai-ben les vocals es marquen més fort que les consonants fent la impressió que s'allarguen[3].

Per exemple el verb copulatiu *desu* (ser) en japonès de Tòquio es pronuncia com [des], mentre que en Kansai-*ben* es sol pronunciar com [desu] o fins i tot [desuu]. Això s'explica pel fet que en el japonès estàndard existeix un fenomen anomenat neutralització, que provoca la pèrdua de so en determinades condicions, però en el dialecte de Kansai no es produeix aquest fenomen. Pel contrari, les mores –nom que reben les síl·labes japoneses– tenen una tendència a allargar-se[4] com es veu a la taula següent:

Mot	En japonès estàndard	En Kansai-*ben*
歯 Dent	は (ha)	**は**ぁ (**ha**a)
木 Arbre	き (ki)	き**ぃ** (ki**i**)
目 Ull	め (me)	め**ぇ** (me**e**)

* A les lletres en negreta és on recau l'accentuació.

3 *Kansai Dialect*. Projecte per a l'estudi del dialecte de Kansai realitzat per professors japonesos i patrocinat per l'Organització Consorci per l'ensenyament i aprenentatge de la llengua. < http://www.kansaiben.com/>

4 Ibídem.

Des del punt de vista d'una persona parlant de català o castellà, la vocal u del Kansai-*ben* és més propera a la nostra [u], que no pas la del japonès estàndard que s'assembla més a la [ɯ] coreana o fins i tot a la [ʉ][5] anglesa.

L'altre aspecte fonètic del dialecte de Kansai força diferent respecte l'estàndard i que ens ajuda a reconèixer-lo, és l'accentuació dels mots. En japonès trobem dos tons diferents que s'utilitzen per pronunciar totes les paraules, un és l'alt o tònica i l'altre el baix o àtona. Pronunciar-los correctament és decisiu, ja que hi ha un gran volum de paraules que en intercanviar-ne els tons poden convertir-se en una altra paraula. A la següent taula ho veurem més clarament:

Mot	En japonès estàndard	En Kansai-*ben*
箸 Bastonets	**はし** (**ha**shi)	はし (ha**shi**)
橋 Pont	はし (ha**shi**)	**はし** (**ha**shi)

* La negreta indica la tònica.

3.1.2. Gramàtica

Primer que res, cal aclarir que en la llengua japonesa existeixen dos registres principals: l'informal i el formal. El primer és el que s'usa amb la família, els amics i en general amb les persones que es troben al mateix nivell que el parlant. En canvi, el formal s'utilitza quan es vol mostrar un respecte en vers el parlant, hi ha una distància social o psicològica o bé es vol mantenir un grau de formalitat. Degut a que, com hem vist anteriorment, l'ús dels dialectes es limita a aquest nivell col·loquial, els exemples que veurem tot seguit estaran tots en registre informal.

Fixant-nos en la gramàtica del Kansai-*ben*, veiem que els temps verbals es formen de la mateixa manera que en el japonès de Tòquio, si bé els sufixos són diferents. El cas més conegut és el de la forma negativa dels verbs en temps present:

Verb en present afirmatiu	Verb en present negatiu	
	En japonés estàndard	En Kansai-*ben*
食べる (taberu) Menjar	食べない (tabenai) No menjo	食べへん (tabehen) No menjo

Com podem veure a la taula, el sufix emprat en l'estàndard per expressar el temps negatiu és ない (nai). En canvi, en el dialecte de Kansai el sufix que s'utilitza és へん (hen), (Adams, 2010: 4). En general, les diferències més notables respecte l'estàndard es troben en les formes negatives dels verbs, a les quals s'observa una tendència de substituir la ん (n) per へ (he)[6].

També és destacable, que en el Kansai-ben gairebé no s'utilitzen les partícules de cas. A diferència del llenguatge estàndard, que arriba a utilitzar un gran nombre de partícules indicadores de les funcions dels mots dins la frase, en el dialecte de Kansai l'ús d'aquestes partícules és pràcticament

5 Pronunciada com a *ch**oo**se*.

6 Informació extreta de: *Kansai Dialect*. < http://www.kansaiben.com/> [Darrera consulta: 9 de maig de 2015].

nul. El que sí trobem són partícules utilitzades com interjeccions o emfatitzants. La partícula ね (ne) que s'empra en l'estàndard per buscar l'acord de l'interlocutor, passa a ser な (na) en Kansai-*ben*[7].

3.1.3. Lèxic

El lèxic propi del dialecte de Kansai és molt abundant i trobem múltiples variants de la mateixa paraula segons la ciutat, així que a continuació, intentarem presentar alguns exemples representatius de tota la regió. A la seva dreta, l'equivalent respectiu en japonès estàndard per tal d'observar les diferències entre tots dos.

Significat	En japonès estàndard	En Kansai-*ben*
No, no pot ser	いけない (ikenai)	あかん (akan)
Ximple	バカ (baka)	あほ (aho)
Primer, número u	一番 (ichiban)	いっちゃん (icchan)
Jo	私 (watashi)	うち (uchi)
Tu	お前 (omae)	おまはん (omahan)
Molt, gran quantitat	とても (totemo)	えらい (erai)
Bé	いい (ii)	ええ (ee)
Petit, menut	小さい (chiisai)	ちっこい (chikkoi)
Gràcies	ありがとう (arigatō)	おおきに (ookini)
El menjar era molt bo	ご馳走様 (goshisōsama)	ごっつぉうさん (gottsōsan)
És diferent, és incorrecte	違う (chigau)	ちゃう (chau)
De debò?	本当？ (hontō)	ほんま？ (honma)
Dir	言う (iu)	ゆう (yū)
Hola, bon dia	こんにちは (kon'nichiwa)	まいど (maido)[8]

El cas de *baka* i *aho* és interesant, ja que totes dues es fan servir tant en estàndard com en Kansai-*ben* però amb matisos diferents. També es curiós que aparentment no s'assemblen gaire, al contrari d'altres on salta a la vista que són una forma abreviada de la paraula en estàndard. Per exemple *ichiban* que passa a ser *icchan*, o *chigau* que passa a ser *chau*. Un altre fenomen que es repeteix en el Kansai-*ben* és que les paraules començades per *iu* en l'estàndard sovint canvien a *yuu*, com en el cas del verb dir. Això va molt lligat al que esmentàvem a l'apartat de la pronunciació, al posar l'èmfasi en la vocal (*i*) es converteix en consonant (*y*).

3.2. Influència en el japonès estàndard

La distància és un dels factors que propicia les variacions de la llengua i l'aparició de dialectes, i amb el desenvolupament dels mitjans de transport i de comunicació, les distàncies entre les regions s'han vist reduïdes considerablement. Si tenim en compte aquest apropament entre regions, podem pensar que les diferències dialectals també s'han reduït i si bé no és del tot cert, si que ho és que les influències entre dialectes han augmentat. En això, la llengua comuna ha tingut un paper important en tant que ha incorporat paraules i expressions procedents de diferents dialectes japonesos per ser

7 Informació extreta de: *Kansai Dialect*. [Darrera consulta: 7 de maig de 2015]. <http://www.kansaiben.com/>

8 Informació extreta de: *Nihongo resources: Kansaiben word list*. [Darrera consulta: 7 de maig de 2015]. <http://www.nihongoresources.com/language/dialects/kansaiben/wordlist.html>

emprades arreu del país. No obstant, aquesta incorporació no ha estat res artificial o fixat per normes, sinó que ha estat la societat mateixa la que ha decidit acceptar-les. En molts casos, aquestes noves paraules arriben a través dels drames televisius o d'altres produccions culturals. Criden l'atenció de la gent per ser pràctiques o tenir ganxo i la gent comença a reconèixer-les i emprar-les en el dia a dia (Shibata, 1999: 205).

És una realitat que, des de fa uns anys, paraules originaries de Kansai s'han anat incorporant de manera natural a la llengua comuna. Un exemple d'això és el del mot *shindoi* (cansat). Tot i ser originari de Kansai, la gent de Tòquio i d'altres llocs del Japó l'entenen i alguns la fan servir. Es pot considerar que ha arribat a formar part d'un argot comú als japonesos (Shibata, 1999: 205).

Un altre exemple de paraula provinent de Kansai introduïda a la llengua comuna és *konjō* (natura o caràcter d'una persona). Era una paraula existent ja en expressions negatives com *konjō ga warui* (tenir mal caràcter) o *konjō ga hinekurete iru* (tenir una natura perversa), però arrel dels Jocs Olímpics de Tòquio de l'any 1964 va difondre's en noves expressions. Per exemple *konjō ga aru* o *konjō ga nai* que volen dir tenir valor per fer alguna cosa o no tenir-ne (Shibata, 1999: 205-206).

3.3. Evolució en la percepció social del Kansai-*ben*

D'entre els diferents dialectes del japonès que hem vist que existeixen, el dialecte de Kansai té quelcom de particular. Com anteriorment ja hem referència, antigament Kyōto era la capital del Japó i per aquest motiu el Kansai-*ben* va funcionar com varietat estàndard del japonès des del final del període Nara (794) i fins l'inici de Meiji (1868), el que suposa més de mil anys. A més, fins i tot després del trasllat de la capital a Tòquio, Kyōto s'ha mantingut com un centre econòmic i cultural significatiu del Japó. Encara ara moltes persones hi fan referència com «l'antiga capital» i representa una identitat cultural reconeguda tant dins com fora del Japó. Tot això explica en bona part per què algunes persones nascudes a Kansai tenen una identitat regional molt forta i són reticents a abandonar l'ús del seu dialecte en cap situació (Jinnouchi, 2007: 46). Alguns autors com Sugimoto defineixen el dialecte de Kansai i els seus parlants com:

> The residents of the Kansai region, which includes Osaka, Kyōto, and Kobe, do not hesitate to speak openly and publicly in their own language, and Kansai is the only language region which challenges the monopoly of the Tokyo dialect in the electronic media. [...] Osaka remains the most vibrant counterpoint to the dominance of Tokyo (Sugimoto, 1997: 67).

Una altra particularitat del Kansai-*ben* és el fet que va ser el primer dialecte en posar- se de moda al Japó. Va ser a la dècada dels 90 quan es va començar a observar com gent jove arreu del país feia servir expressions típiques de l'àrea de Kansai. La seva popularitat es va disparar també degut als programes de televisió de gags còmics. Hi entrarem amb més profunditat a l'apartat del Kansai-*ben* a la cultura popular, però al Japó existeixen una gran varietat de programes d'humor en els quals s'empra dialecte de Kansai. L'ús del Kansai-*ben* en aquests programes ha comportat una associació entre el dialecte i la comèdia, fins al punt que moltes vegades sentir Kansai-*ben* ja és sinònim de programa d'humor.

Si provem d'analitzar a fons els motius de la popularitat del dialecte de Kansai, topem amb tres factors principals que expliquen, no només el seu estatus social a l'actualitat, sinó el de la resta de dialectes japonesos.

El primer factor, és un de caire lingüístic. A partir dels anys 1970 i 1980, quan la opressió dels dialectes i les campanyes d'eradicació d'aquests ja havien acabat, els dialectes en general van deixar de tenir una imatge tan negativa per a la població. Amb el temps es va anar assolint un equilibri entre l'estàndard i els dialectes, i al ser conscients del canvi de registre entre l'un i l'altre els japonesos van adquirir una sensació de bilingüisme. Els dialectes ja no eren quelcom que calia esborrar, sinó que també formaven part de la varietat lingüística del país (Jinnouchi, 2007: 48).

El segon factor, és un de socio-cultural. A l'igual que l'anterior, aquest factor també va lligat a un canvi de mentalitat dels japonesos. Arrel dels canvis socials a la dècada dels 70, el Japó va patir una transformació que el va dur des d'una societat orientada a la producció, fins a una societat principalment orientada al consum. Això alhora va comportar un canvi en la manera de viure dels japonesos. Coses com ara l'oci i l'entreteniment van ser revalorades, i les varietats de la llengua també van ser-ho per formar part de l'herència cultural (Jinnouchi, 2007: 49).

El tercer factor de la popularitat dels dialectes, està relacionat amb l'àmbit de l'educació. Es diu que els nens nascuts poc després de la fi de la Segona Guerra Mundial van viure sota un procés d'americanització a les escoles. El fet d'haver viscut sota aquesta influència des de menuts va comportar que valors com ara l'individualisme tinguessin més influx sobre ells i per això donin més importància a la identitat personal que no pas els seus pares o els seus avis (Jinnouchi, 2007: 49). Segons aquesta idea, utilitzar el dialecte és una manera de mostrar-se diferent i els parlants comencen a utilitzar-lo per construir i representar la seva identitat social. Podem interpretar això com un primer trencament de la homogeneïtat japonesa. Els individus utilitzen els seus dialectes i això els diferencia entre ells, la idea de «Un país, una sola llengua» ja no representa una realitat.

Com dèiem anteriorment, tots aquests canvis i factors no es limiten al Kansai-*ben*, sinó que és quelcom que està passant amb tots els dialectes en major o menor mesura. Ara bé, per les característiques que comentàvem abans, com el fet de pertànyer a un centre cultural, el dialecte de Kansai és troba en la situació idònia per ser el representant d'aquest canvi en l'ús dels dialectes. Segons Jinnouchi, s'està produint una renaixença dels dialectes i el Kansai-ben ha sabut col·locar-s'hi al capdavant a través de la seva popularitat (Jinnouchi, 2007: 49).

Com hem pogut veure, les connotacions adherides als dialectes no han estat sempre les mateixes. Avui en dia, encara hi ha molts estereotips sobre els parlants de determinats dialectes. Com a mostra podem fixar-nos en una enquesta sobre dialectes realitzada a estudiants universitaris de diferents punts del Japó. Veiem que es va arribar a una dicotomia molt clara en la visió que tenien aquests dels dialectes. Majoritàriament, els dialectes de la zona de Tòquio i també l'estàndard es veien com superiors en l'aspecte intel·lectual, però mancats en l'afectivitat. Ans al contrari, els dialectes del Japó Occidental – entre els quals s'inclou el dialecte de Kansai– es van percebre com superiors a l'hora d'expressar els sentiments o l'entusiasme del parlant (Inoue, 1988: 20). Evidentment es tracta d'una imatge estereotipada dels dialectes, però són estereotips que formen part de l'imaginari popular i que veurem amb més detall en el següent apartat.

4. El Kansai-*ben* a la cultura popular

Avançàvem ja a l'apartat anterior com els drames i programes de televisió tenien un rol decisiu a l'hora de fer arribar els dialectes a persones d'arreu del país. Tot seguit veurem alguns exemples de l'ús del

Kansai-*ben* en diferents tipus de productes culturals i analitzarem quina mena de representacions socials o imatges se li atribueixen.

Comencem pels programes de televisió de gags còmics que havíem mencionat prèviament. Es tracta de programes d'entreteniment on normalment apareixen dos còmics fent gags de manera successiva. Un acostuma a fer el paper de persona seriosa i poc inclinada a la broma (*tsukkomi*) i l'altre fa el paper de persona divertida i una mica ximple (*boke*)[9]. Aquest tipus de programes conformen tot un gènere televisiu anomenat *Manzai*, i degut al seu èxit solen retransmetre's uns quants cops per setmana. D'ençà uns anys, s'ha tornat molt habitual que els comediants parlin en dialecte d'Ōsaka o de Kyōto, fins i tot encara que no siguin procedents de l'àrea de Kinki. És un fet que el públic associa el dialecte de Kansai amb la comèdia i l'humor (Sugimoto, 1997: 67). Un dels duets còmics d'estil *boke-tsukkomi* més famosos al Japó és ダウンタウン (Downtown), que porta des del 1982 en actiu. Tots dos són nascuts a Kansai, un a Ōsaka i l'altre Hyōgo, i fan totes les actuacions en Kansai-*ben*. A més a més, els títols dels seus shows també estan dialecte, com per exemple: *Gaki no tsukai ya arahende* –que es traduiria com *No sóc un noi dels encàrrecs!*. En resum, han sabut aprofitar la imatge d'humor que al gent associa al seu dialecte i gaudeixen de bona popularitat. Actualment apareixen tres cops per setmana en programes còmics a Tokyo Broadcasting System, Nippon Tv i Yomiuri Tv[10].



Fig. 6: Duet còmic Downtown. Font: <http://www.oricon.co.jp/prof/101716/>

Seguim en l'àmbit de la televisió, però aquest ens apropem a un programa una mica diferent. S'anomena 方言彼女 (*Hōgen Kanojo*), que podria traduir-se com "el dialecte d'ella" o "ella que parla en dialecte" i es tracta d'una sèrie de tres capítols d'una durada de 15 minuts, que es van emetre entre 2010 i 2013 dins de programes d'humor. En aquests capítols apareixien noies d'arreu del Japó parlant en els seus respectius dialectes en situacions de tot tipus que sempre tendeixen a acabar amb un gir còmic.

Un dels punts forts del programa és el fet que tots els dialectes, no només els de Kantō i els de Kansai que són els més populars, apareixen al mateix nivell i tenen el mateix temps en escena. Un tipus de gag recurrent en el programa és el 方言リレー (*hōgen relay*) que acostuma a començar quan la noia de Tòquio diu una expressió en estàndard i la resta de noies comencen a dir-ho en els seus dialectes. Al principi les expressions són força semblants a l'estàndard però, a mesura que van sortint dialectes més i més allunyats de Tòquio, l'expressió comença a canviar totalment fins no assemblar-se en absolut a com era la primera. El programa va resultar tot un èxit fins al punt que s'ha arribat a retransmetre vint-i-quatre vegades en diferents cadenes i més tard es van llençar els capítols en format DVD[11]. Podem observar que el tractament que es fa dels dialectes a *Hōgen*

9 Informació extreta de: *Tv tropes*. [Darrera consulta: 9 de maig de 2015]. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BokeAndTsukkomiRoutine>

10 Informació extreta de: *Downtown official site*. (Web en japonès). [Darrera consulta: 10 de maig de 2015]. <http://www.dt30thdvd.com/index.php>

11 Informació extreta de: *Hōgen Kanojo official site*. (Web en japonès). [Darrera consulta: 10 de maig de 2015]. <http://hougen-kanojo.jp/>



Fig. 7: Imatge inicial d'una de les emissions de *Hōgen Kanojo*.
Font: <http://blog.livedoor.jp/scats3104/archives/51967782.html>

Kanojo té també una vessant humorística, però es centra més en despertar la curiositat o interès dels espectadors en vers la varietat dialectal del seu país. També el fet que només hi surtin noies, sovint vestides amb uniforme escolar, apel·la al concepte del *kawaii* que fa referència a les coses bufones o dolces, i té molt de pes a la producció cultural japonesa (Yano, 2009: 681).

El següent exemple també té quelcom relacionat amb aquest fenomen del *kawaii*. Es tracta d'un anunci publicitari de cafè retransmès per televisió durant l'any 2014. En aquest anunci apareixen les integrants d'un dels grups d'ídols més populars al Japó, AKB48. L'anunci compta amb set versions diferents, una per regió, agrupades de la següent manera: la de Hokkaidō i Tōhoku, la de Kantō, la de Chūbu, la de Kansai, la de Chūgoku i Shikoku, la de Kyūshū i Okinawa, i una setena versió dirigida a 'totes les persones al Japó' [sic]. Les ídols apareixen d'una en una dient la frase 「おはよう、すごい応援してるよ!」(*ohayou, sugoi ouen shiteru yo!*) que podríem traduir com "Bon dia, t'animaré moltíssim!" cadascuna en el dialecte característic del seu lloc de naixement. De nou, aquesta publicitat reclama l'atenció del públic a través de la imatge de noies joves que encarnen el concepte de *kawaii*, i posa de manifest l'enorme diversitat dialectal de la llengua japonesa.



Fig. 8: Grup d'ídols AKB48 promocionant el cafè Wonda.
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=kICjI9fLf_8>

El darrer exemple que mostrarem, prové d'una sèrie d'animació també força popular tant al Japó com a l'exterior. Es tracta de l'anime 名探偵コナン (*Meitantei Conan*), conegut a Catalunya com "El

Detectiu Conan" per haver estat retransmès a la cadena de televisió catalana TV3[12]. Els personatges en els que volem fixar-nos, són en en Heiji Hattori i la Kazuha Tōyama (veure figura 9 a la pàgina següent). Tots dos són nascuts i viuen a la ciutat d'Ōsaka i encara que normalment parlen en dialecte de Kansai, quan intenten parlar en estàndard tenen un accent tant fort d'Ōsaka que no poden ocultar-ho als altres personatges[13]. El personatge d'en Heiji és especialment interessant perquè es tracta d'un jove detectiu molt popular a Kansai que rivalitza amb en Shinichi Kudo, el protagonista principal de l'*anime*, el qual és el detectiu més famós de Tòquio. Per tant es pot dir que la seva relació, tot i ser amics, està constantment definida per la mútua rivalitat i l'enfrontament entre Kansai i Kantō que ja havíem vist en els apartats anteriors. De fet, sovint a la sèrie es fa referència al personatge d'en Heiji amb l'àlies "el gran detectiu de l'oest"[14]. També és destacable la manera com estan caracteritzats, tots dos se'ns presenten amb un caràcter viu, alegre i força de la broma. Fins a cert punt, fins i tot es podria dir, que en els seus diàlegs semblen seguir els rols del *boke* i el *tsukkomi*.



Fig. 9: Captura de pantalla dels personatges de la Kazuha i en Heiji amb el Castell d'Ōsaka de fons.
Font: *Detectiu Conan, Cruïlla a l'antiga capital* (2003). Pel·lícula retransmesa per TV3 al 2010 (108 minuts).

Al llarg d'aquests exemples, hem vist que en moltes ocasions l'ús del Kansai-*ben* manté una relació amb un component o una vessant humorística, però no en totes. Al programa *Hōgen Kanojo*, hem vist que tot i incloure gags còmics aquests són més un mitjà que no pas la finalitat en sí. L'objectiu del programa es pot veure més com un desig d'eliminar la imatge negativa i pejorativa que encara algunes persones associen amb els dialectes. D'altra banda, als anuncis publicitaris per exemple, la intenció que es busca és més la d'atrapar l'atenció del públic o apel·lar a la pluralitat dialectal japonesa. Alguns autors van més enllà i ho defineixen com una estratègia de màrqueting (Carroll, 2001: 18- 19).

A mode de cloenda, el que podem extreure de l'anàlisi d'aquests exemples és que encara avui dia es mantenen en l'imaginari col·lectiu dels japonesos unes representacions socials dels dialectes. En el cas concret del dialecte de Kansai, no és estrany trobar-nos amb la imatge estereotipada de personatges alegres, xerraires, bromistes, etcètera. Però més que atribuir aquestes característiques als personatges de Kansai, sembla que el que es fa és atribuir el Kansai-*ben* a personatges amb aquestes característiques. Autors com Yukari Tanaka, han començat a parlar de 'l'Era del *cosplay*

12 Informació extreta de: *Super 3*. [Darrera consulta: 10 de maig de 2015].

13 Informació extreta de: Tv Tropes. [Darrera consulta: 10 de maig de 2015]. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Characters/DetectiveConanOsakanPersonalities>

14 Informació extreta de: *Myanimelist*. [Darrera consulta: 10 de maig de 2015]. <http://myanimelist.net/character/1745/Heiji_Hattori>

de dialecte' (2011). *Cosplay* és una paraula utilitzada en el context japonès per referir-se a l'acte de disfressar-se o interpretar un paper[15]. Al que es vol referir Tanaka amb aquesta expressió és al fet que, d'ençà un anys, algunes persones fan servir un dialecte que no és el seu per adquirir una certa identitat social o que se'ls atribueixin uns trets de personalitat determinats.

Caldrà que veiem com avança la funció i ús dels dialectes en el futur; i si d'altres, a banda del de Kansai, comencen a aparèixer amb una major freqüència i són utilitzats per personatges de produccions culturals. Per tal de tancar l'apartat i com a curiositat, fer esment a un fenomen viral que va tenir lloc a finals de l'any passat. Tot va començar amb la popular pel·lícula de Disney, Frozen. Sembla ser que un amateur va decidir fer una versió d'una de les cançons que apareixen al film i pujar-la a internet. Arrel d'això, usuaris de diferents punts del Japó van reescriure i enregistrar la cançó en els seus dialectes, fins al punt que només fent un cop d'ull a internet se'n poden trobar versions en pràcticament la majoria de dialectes japonesos[16]. Això ens indica, que internet és un mitjà important a través del qual els dialectes podrien expandir-se i el qual no hem de menystenir.

5. Enquesta

Com ja vam explicar a la introducció, vam decidir realitzar unes enquestes per conèixer l'opinió de persones japoneses sobre els dialectes. L'objectiu d'aquestes era aportar informació nova i actual al treball, ja que com hem pogut veure encara no hi ha molts estudis, almenys en llengua no japonesa, sobre el tema dels dialectes a l'actualitat. És una qüestió molt actual i sobre la qual hi ha molt que analitzar, però en l'àmbit acadèmic les fonts no són del tot actuals. Precisament per això en aquest apartat coneixerem l'opinió d'una petita mostra de persones japoneses. L'enquesta es va realitzar durant el mes de gener de 2015 a través de la pàgina web SurveyMonkey i consistia en deu preguntes, les quals es poden veure al segon punt de l'annex d'aquest treball. Es va accedir als participants a través d'internet i de persones conegudes de diferents llocs del Japó, sumant un total de 21. Tot seguit mostrarem la traducció al català de les preguntes que van haver de respondre els participants.

Les primeres quatre, anaven enfocades a conèixer el perfil dels enquestats i eren les següents:

1) Sexe. [Home o dona]

2) Edat. [Resposta oberta]

3) On vas néixer? [47 prefectures del Japó]

4) On vius? [47 prefectures del Japó]

Les quatre preguntes següents, se centraven ja en els dialectes i l'ús que en feia l'enquestat:

5) Quin és el teu dialecte? [Resposta oberta]

15 Informació extreta de: *Dictionary Reference*. [Darrera consulta: 11 de maig de 2015]. <http://dictionary.reference.com/browse/cosplay>

16 Portal de notícies on es fa referència a aquest fenomen: <http://en.rocketnews24.com/2014/06/25/frozens-songs-in-regional-japanese-dialects-somehow-work-amazingly-well%E3%80%90video%E3%80%91/>

6) Amb qui parles en dialecte? [Família, amics, escola, feina, altres]

7) Et fa il·lusió sentir el teu dialecte a la televisió? [Des de no gens fins a molt]

8) Per què?

En darrer lloc, les dues últimes eren preguntes concretes; una sobre un anunci[17] que es mostrava als enquestats i l'altra sobre una situació hipotètica:

9) Si us plau mira aquest anunci. Creus que s'hi fa burla del dialecte?
[Sí, no, ni una cosa ni l'altra].

10) Parlaries en dialecte a una persona que acabes de conèixer? [Sí, no]. Per què?

5.1. Resultats

Passem ara a analitzar els resultats de l'enquesta. En total hi ha hagut vint-i-un participants, dels quals vuit són homes i tretze són dones, i tots tenen entre 16 i 41 anys. Pel que fa al seu lloc d'origen, sis són nascuts a la regió de Kansai, un a Chūgoku, tres a Kyūshū o Okinawa, set a Chūbu, un a Tōhoku i dos a Kantō. És a dir, n'hi ha de totes les regions excepte de Shikoku. Pel que fa a la residència, onze es troben vivint a Kansai, vuit a Kantō, un a Chūgoku i un a Hokkaidō. Segons les respostes, nou consideren que el seu dialecte és de Kansai, un de Chūgoku, un de Hokkaidō, un de Tōhoku, cinc de Chūbu, dos de Kyūshū o Okinawa i els dos darrers diuen parlar el dialecte de Kantō o hyōjungo, no semblen fer distinció entre ambdós.

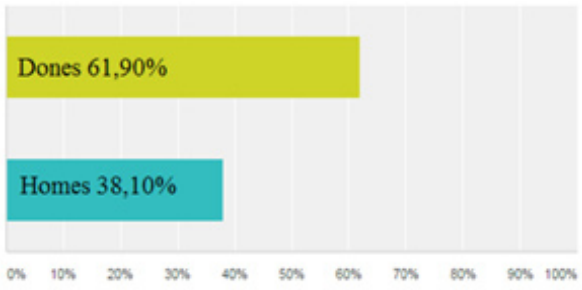


Fig. 10: Gràfic amb el volum d'homes i dones participants a l'enquesta.

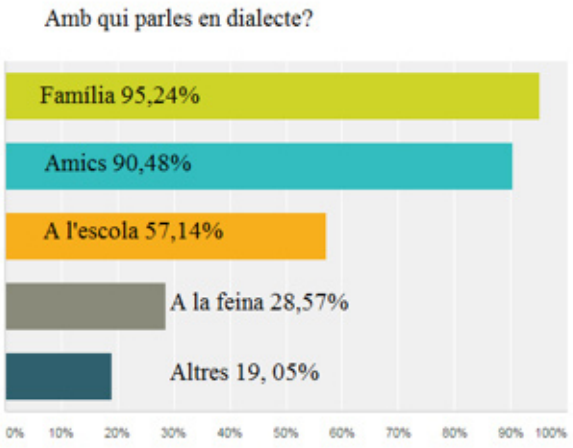


Fig. 11: Gràfic dels percentatges d'ús del dialecte en diferents àmbits.

Si ens fixem en quins àmbits fan servir el dialecte, el 95% diuen fer-lo servir amb la família. També són un nombre considerable, un 90%, els que el parlen amb els amics. Seguim i veiem que el 57%

17 L'anunci triat per l'enquesta és el d'un producte per prevenir les arnes a la roba. La dona que hi apareix, és Anna Tsuchiya, una cantant, model i actriu famosa al Japó. El que fa a l'anunci és interpretar el paper de senyor gran d'un supermercat qualsevol d'Ōsaka. El que diu és: "Ara faré d'un ancià que vaig veure en un supermercat d'Ōsaka. Què vols? Agafa qualsevol repel·lent d'arnes i torna-te'n cap a casa, ràpid". El vídeo de l'anunci es pot veure a través del següent enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=p7iaWrE-Ks4>. Informació sobre la protagonista extreta de: *Anna Tsuchiya oficial site*. [Darrera consulta: 11 de maig de 2015]. <http://anna-t.com/>

parla en el seu dialecte a l'escola i gairebé el 29% diuen utilitzar-lo a la feina. Per acabar un 19% afirma parlar-lo a altres llocs sense especificar. En resum, com ja havíem vist a la teoria, hi ha una major tendència a fer servir els dialectes en l'àmbit familiar i més proper al parlant. Tot i això, és una xifra notable la dels que utilitzen el dialecte a l'escola, de cara a futurs estudis seria interessant preguntar-los si ho fan amb els professors o amb els seus companys de classe.

A la pregunta de si els agrada sentir el seu dialecte per la televisió, un 43% va respondre que ni els agradava ni els desagradava, seguit del 33% que va dir que els agradava. En tercera posició, amb quasi un 10%, tenim un empat entre els que diuen que no els agrada i els que els agrada molt. Per últim, els que no els agrada gens sentir el seu dialecte per televisió són al voltant del 5%. Les raons que donen cadascuns són força variades, però dels que diuen que els és indiferent la majoria afirmen que es deu al fet que ja senten el seu dialecte sovint al seu entorn o els resulta natural. Dels que responen que sí que els agrada la majoria expliquen que en sentir el seu dialecte per la televisió recorden el seu lloc natal i els transmet un sentiment de familiaritat. D'altres expliquen que els agradaria que la gent d'arreu del país conegués el dialecte de la seva regió. Els que responen que no, apel·len al fet que els fa la impressió que el seu dialecte és 'de poble' [sic] o fins i tot vulgar. Finalment els Enquestats de l'àrea de Tòquio diuen que no o que els és igual ja que és el que senten sempre.

La següent pregunta és on se'ls demanava que miressin un anunci i responguessin si els sembla que s'hi ridiculitza el dialecte de Kansai. Un 85% va respondre que no i la resta es van mostrar indiferents, ningú va opinar que sí.

Finalment, a la pregunta de si parlarien en dialecte a algú que acaben de conèixer les respostes van ser molt variades. Dotze persones van respondre que sí i afegien coses com: "Sí perquè és una mostra de la meva identitat de Kansai", "Sí perquè és el que em sortiria natural", "Sí, però el barrejaria una mica amb l'estàndard". Per l'altra banda, nou persones van respondre que no i la majoria ho argumenten dient que és difícil utilitzar honorífics quan es parla en dialecte.

Les conclusions que podem extreure de l'enquesta són que, tal com preveiem, l'ús del dialecte ens els àmbits més propers, com són la família i els amics, és molt alt. També el percentatge dels que el parlen a l'àmbit acadèmic és notable, els que ens respon a una de les preguntes inicials del treball. Sens dubte s'ha produït i s'està produint un canvi en l'ús dels dialectes. Hem pogut veure també a les respostes dels Enquestats que són molt pocs els que realment tenen una visió negativa o pejorativa dels dialectes. La majoria associa amb el dialecte una familiaritat o proximitat que els recorda als seus llocs d'origen. Han estat varies persones les que han expressat la seva voluntat de fer conèixer el seu dialecte i la seva regió a les persones d'altres parts del país. Pel que fa a la decisió de parlar en dialecte a un desconegut, hem vist que el principal impediment és la dificultat de ser respectuós amb l'interlocutor, ja que incloure honorífics en dialecte és complicat. Podem concloure aleshores que els dialectes són socialment acceptats i més que uns prejudicis socials, és una dificultat pròpia del llenguatge la que els exclou d'àmbits més formals.

6. Conclusions

Recuperant la pregunta que ens plantejàvem en un principi i de la qual sorgia la nostra hipòtesi, podem concloure que sí s'està produint un canvi en l'ús dels dialectes. En el context dels moviments d'eradicació dels dialectes i d'implantació de l'estàndard hauria estat totalment impensable dotar

els dialectes de presència en anuncis o sèries de televisió. Avui dia l'aparició de dialectes ens els mitjans audiovisuals és força recurrent i molts dels enquestats deien que si sentissin el seu dialecte per la televisió no els semblaria estrany. Sembla doncs que ja és llunyà el temps en que es castigava i humiliava als alumnes per parlar-lo a l'escola. Sens dubte, s'ha produït una evolució social en respecte als dialectes. Precisament per a que hagi pogut donar-se un canvi dels dialectes, era necessari que la població mateixa experimentés aquest canvi de mentalitat. Tot i que els prejudicis no han desaparegut del tot, i seria ingenu creure que ho faran, la imatge que els japonesos associen als dialectes ja no és estrictament negativa i pejorativa. La majoria de les persones entrevistades han expressat aquest sentiment de calidesa i nostàlgia en escoltar els seus dialectes. Per molts el seu dialecte forma part de la seva pròpia identitat i, lluny de provar d'ocultar-lo o sentir-se'n avergonyits, se'n senten orgullosos i volen donar-lo a conèixer a d'altres persones

També trobem interesant apunt al fet que hem pogut comprovar gairebé des del principi, la realitat lingüística del Japó és d'una gran pluralitat. Hem vist que pel que fa als dialectes, no és estrany veure-la expressada com una dicotomia entre l'oest i l'est, entre Kansai i Kantō, Kyōto i Tòquio, però resumir-ho a tal nivell no deixa de ser una essencialització i una simplificació d'una qüestió plena de matisos i de gran complexitat. A més, com ja assenyalàvem en l'apartat de la realitat lingüística japonesa, el Japó – a l'igual que la majoria de societats modernes– es troba en un context de multiculturalitat, on les persones procedents d'altres països amb altres llengües tenen un pes a considerar dins de la societat.

Com ja havíem comentat anteriorment, tornem a incidir en el fet que internet és un gran mitjà que, promovent la lliure expressió i comunicació entre les persones, pot convertir-se en una via, si no ho és ja, per a l'expansió dels dialectes en el futur. Per mitjà de produccions amateurs o bé de fenòmens virals, els dialectes podran arribar a molta més gent si així ho desitgen els usuaris.

En resumides paraules, tot això ens assenyala a que l'estatus dels dialectes està canviant de nou. Concloem que els dialectes són cada cop més acceptats per la societat, i el fet que programes com *Hōgen Kanojo* resultin un èxit, vol dir que almenys una bona part de la societat sent interès per la diversitat dialectal del seu país. Així doncs, considerem a la fi que la hipòtesi de partida sobre el canvi d'ús i la imatge molt més positiva dels dialectes que d'antuvi, ha quedat confirmada.

Bibliografia

Adams, Zachary (2010) *Kansai-ben Survival Manual*. Wisconsin: Beloit College.

Carroll, Tessa (2001) "Changing Attitudes: Dialect versus the Standard Language in Japan". A McAuley, T. E. (Ed.) (2001) *Language Change in East Asia* (pàg. 7-24), London: Curzon.

Chamber, J. K.; Trudgill, Peter (1980) "Dialect and Language". A Chamber, J. K.; Trudgill, Peter (Eds.) (1980) *Dialectology* (pàg. 3-12), Cambridge: Cambridge University Press.

DeChicchis, Joseph (1995) "The Current State of the Ainu Language". A Maher, John C & Yashiro, Kyoko (Eds.) (1995) *Multilingual Matters* (pàg. 103-124), Clevedon: Philadelphia.

Grootaers, Willem A. (1982) "Dialectology and Sociolinguistics: A general survey", *Lingua*, Vol. 57, núm 2-4 (pàg. 327-355), North-Holland Publishing Company.

Inoue, Fumio (1988) "Dialect Image and New Dialect Forms", *Tokyo Gaikokugo Daigaku Ronshu*, núm. 38, (pàg. 13-23), Tokyo University of Foreign Studies.

Inoue, Fumio (1991) "New Dialect and Standard Language", *Area and Culture Studies*, Vol. 42, (pàg. 49-68), Tokyo University of Foreign Studies.

Jinnouchi, Masataka (2007) "Dialect Boom in Japan", *Dialectologia et Geolinguistica*, núm. 15 (pàg. 44-51).

Miyake, Yoshimi (1995) "A Dialect in the Face of the Standard: A Japanese Case Study", *The Annual Proceedings of the Berkeley Linguistics Society*, (pàg. 217-225), University of Michigan.

Onishi, Takuichiro (2010) "Analyzing dialectological distributions of Japanese", *Dialectologia*, Special Issue 1, (pàg. 123-135), National Institute for Japanese Language.

Shibata, Takeshi (1999) "Language Change: The rise and fall of dialects". A Kunihiro, Tetsuya; Inoue, Fumio & Long, Daniel (Ed.) (1999) *Sociolinguistics in Japanese Contexts* (pàg. 183-206). Berlin: Gruyter Mouton.

Shibatani, Masayoshi (1990) "Dialects". A Shibatani, Masayoshi (Ed.) (1990) *The Languages of Japan* (pàg. 185-214), Cambridge: Cambridge University Press.

Sugimoto, Yoshio (1997) "The Japan Phenomenon and the Social Sciences". A Sugimoto, Yoshio (Ed.) (2010) *An Introduction to Japanese Society* (pàg. 1-36). Cambridge: Cambridge University Press.

Yano, Christine (2009) "Wink on Pink: Interpreting Japanese Cute as It Grabs the Global Headlines", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 68, núm. 3, (pàg. 681-688).


#06

Asiadémica #06 julio 2015
revista universitaria de estudios sobre asia oriental

Xina i l'Àsia Central:

Perspectiva sobre els lligams, les divergències, i les identitats canviants

Tutorizado por el profesor Sean Golden

Borja Fernández Martínez

Graduado en Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona.

Interesado en las relaciones internacionales, la seguridad global, las políticas de desarrollo y cooperación internacional, y en el encaje de China en el mundo.

1. Introducció

La relació entre Xina i l'Àsia Central, que ha sigut molt estreta al llarg de la història, viu en l'actualitat un renaixement, i ho fa en un context complex i dinàmic que ha començat a ser analitzat en deteniment pels observadors. Una nova versió del *Great Game* (gran joc), terme que fa referència a l'emprat per Rudyard Kipling per designar la rivalitat Anglo-Russa del segle IX a l'Àsia Central. Des de la caiguda de la URSS aquest *nou gran joc* relaciona els esforços de diversos poders internacionals, que oscil·len entre la cooperació i el conflicte per tal d'omplir el buit estratègic de la regió (Rasizade 2003: 41). D'entre aquests grans poders implicats, Xina és un dels actors principals, en un procés que sembla evocar les relacions clàssiques de vassallatge entre la Xina i els seus veïns occidentals, que s'han convertit ja en una prioritat per l'agenda internacional de Beijing. L'extensió de la seva influència a la regió només sembla contrarestada per la encara present posició de Rússia, o pels intents dels EUA d'exercir la seva autoritat. Suposa aquesta recuperació dels vincles amb els veïns occidentals una recreació del "sistema tributari" xinès de relacions internacionals premodernes?

Sota la finalitat de garantir l'accés a fonts d'energia necessàries per mantenir el creixement xinès, Beijing proposa als països de l'Àsia Central un apropament en les relacions a través d'inversions, comerç, o cooperació militar. Resulta evident que un dels assumptes més decisius a tractar en relació amb aquest procés serà el de la seguretat i el desenvolupament pacífic (Swanström 2005: 570), tant a nivell intern dins les pròpies fronteres de Xina, i en especial a Xinjiang; com a nivell general pels estats de l'Àsia Central, que es troben en una fase crítica del seu progrés. Problemes que concorren a la regió com la falta d'infraestructures, la presència endèmica del tràfic de drogues, o els conflictes ètnics, també seran susceptibles a rebre una atenció conjunta per part dels estats. Així doncs, resulta adient preguntar-nos de quina forma s'estructura i es jerarquitza aquesta dinàmica en l'actualitat, quines perspectives de futur presenta, i quins son els objectius de les autoritats xineses. Donat que aquests processos són hereus d'una llarga i complexa tradició en quant a la relació de Xina i l'Àsia Central, aquest text proposa una perspectiva històrica per apropar-nos i analitzar el fenomen. Per tant, part de l'objectiu del treball també serà el d'obtenir una explicació resumida sobre l'evolució dels processos d'interacció de Xina amb l'Àsia Central al llarg de la història.

En parlar de la regió sota el terme d'Àsia Central, quedem lluny de designar una unitat territorial delimitada mitjançant alguna categoria homogènia. Per qüestió de conveniència, l'ONU la classifica com la sub-regió formada per les cinc repúbliques ex-soviètiques: Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tadjikistan, Turkmenistan i Uzbekistan. Per alliberar-nos del llast de les divisions nacionals i polítiques, podem atendre també a les zones ecològiques. L'enorme amplitud terrestre que s'estén cap el sud des de la taigà Siberiana en l'interior del continent eurasiàtic, està constituïda en la seva majoria, amb excepció de les ciutats estat dels oasis, pels pastos d'herba de l'estepa, que s'intercalen amb zones boscoses al nord, o amb grans deserts més al sud (Di Cosmo, *et al*, 2009: 1). La història d'aquesta regió s'ha centrat des de l'antiguitat fins la modernitat en la interacció que han dut a terme entre sí les societats dels diferents espais que la integren. En la relació entre les poblacions nòmades de l'estepa amb poblacions Uràliques dels boscos del nord amb les societats sedentàries Iranianes dels oasis, de la Xina sedentària, o dels imperis sinitzats de l'estepa. Els oasis han enllaçat en cadena la part occidental de Gansu amb les conques dels rius Amu Daria i Sir Daria, més enllà de la serralada del Pamir. Ciutats com Jiuquan, Anxi, Turfan, Dunhuang, Khotan, Kasgar, o Samarcanda, han estat al llarg dels anys indrets poblats per agricultors sedentaris i comerciants, que han servit com a punt de trobada per tots els pobles de l'Àsia: pobles indoeuropeus, turc-mongols (xiongnu, turcs kirguiz, uigurs, mongols,..), sinotibetans (xinesos, tibetans, tanguts). Manuscrits en una gran varietat de llengües (tibetanes, turc, sogdià, tangut, khotan, küchen, o sànscrit) que daten dels segles V al X trobats el 1900 a Dunhuang evidencien el caràcter cosmopolita d'aquests oasis, que van suposar una de les principals vies per a la introducció a la Xina, i a tota l'Àsia oriental, d'influències provinents de l'Índia, Iran, Orient mitjà o el mediterrani (Gernet 2007: 29). Va ser precisament aquest contacte entre cultures i economies diverses el que feu de l'Àsia Central una regió històricament molt avançada en quant a la seva cultura i tecnologia.

Només ha sigut en el període del segle XX, durant l'ocupació Russa i soviètica, en què la centralitat de l'Àsia Central en els afers internacionals es va veure reduïda considerablement, que Xina s'ha vist exclosa de la regió. Donat que per les seves característiques, tradicionalment els oasis no es van poder desenvolupar de forma independent a una escala suficientment plena, el control d'aquestes poblacions es va veure sempre en disputa per part dels nòmades de l'estepa, els imperis establerts més enllà del Pamir, els pobles muntanyencs del sistema de l'Himàlaia, i els xinesos. En analitzar els moments d'apropament i endinsament de Xina en l'Àsia Central, descobrim que aquesta ha reeixit a l'hora de fer prevaldre el seu domini. Ara bé, aquest domini no s'ha traduït mai en una completa integració de les àrees perifèriques amb el centre, a causa dels impediments que han imposat les pròpies característiques d'aquests territoris i societats. Tant és així que, encara avui dia sota comesa d'assimilació del govern xinès, zones perifèriques de les províncies de Gansu, Ningxia o Xinjiang encara conserven fortes característiques divergents a nivell regional, social o polític. Veiem doncs com la pròpia mancança d'una integració completa, ha atorgat contínuament a aquest flanc fronterer de la civilització xinesa una certa inestabilitat (Lattimore 1951: 169-170), que de fet és encara vigent en el context contemporani. Tradicionalment aquesta inestabilitat ha empès de forma intermitent els imperis xinesos a la recerca de nous pasturatges pels cavalls de guerra, i de noves posicions avançades per tal de garantir el suport de les anteriors, i de combatre els riscos continuats. Aprofundint en aquesta òptica històrica podrem potser interpretar més acuradament els mecanismes i les intencions que presenta avui dia la Xina com a estat nació en l'exercici d'aquest *nou gran joc*.

2. La Xina premoderna i l'Àsia central

2.1. Modes de vida

Intentar aportar una mirada sobre un fenomen d'interrelació entre pobles o entitats amb característiques diferenciades, ens obliga a destacar els trets i causes de la pròpia divergència. Els factors geogràfics, tot i que no de manera definitiva, conformen en un primer terme els límits i les condicions que afavoriran el desenvolupament d'un altre o mode de vida, i de diferents cultures. A mesura que des de la vall del riu Huang He ens dirigim cap a l'oest, descobrim una transició en la morfologia del paisatge. Ens trobem amb la geografia dels oasis, o àrees aïllades amb accés a aigua i vegetació, separades per desert, o per estepa en casos menys extrems. Els oasis de l'Àsia Central acostumen a disposar de fonts fàcilment accessibles d'aigua, nodrides pels rius provinents de terres altes com la serralada del Tian Shan, que penetren en zones desèrtiques i es fragmenten en canals, llacs i pantans (Lattimore 1951: 151-154). Aquest és un dels factors determinants que va permetre l'aparició als oasis de l'Àsia Central d'una agricultura intensiva basada en el regadiu. El sòl dels oasis permet ser treballat fàcilment, cosa que facilita el cultiu, i la creació de canals d'irrigació. Els assentaments en aquests oasis donarien lloc a ciutats fortificades, construïdes i poblades en una primera fase per tribus Iranianes, que es convertirien en enclavaments comercials importants de la ruta de la seda.

En la geografia estepària, a mig camí entre el paisatge desèrtic de l'Àsia Central i el de la vall del Huang He, també trobem oasis, on el desenvolupament de l'agricultura va precedir el pasturatge. Els trets de l'estepa varen facilitar la criança i domesticació de bestiar, en concret d'animals característics de la ramaderia extensiva en espai, com cavalls, ovelles o vaques; que també va ser possible en un primer moment gràcies al sedentarisme de les societats dels oasis (Lattimore 1951: 159). Va ser la domesticació la que en segon terme va fer possible la vida a l'estepa, i els desplaçaments ràpids a través de la mateixa. Les fluctuacions climàtiques amb conseqüents implicacions negatives sobre l'agricultura, podrien haver incentivat la mobilitat d'aquestes societats, en funció de les sequeres o les temporades de pluges.

Quan l'agricultura de l'àrea del curs mitjà i baix del riu Huang He va adquirir un impuls determinant, subordinant la caça i la ramaderia, l'homogeneïtat geogràfica va permetre una expansió de l'agricultura des d'aquells indrets on s'havia establert, que fins a llavors podien tenir una estructura similar a la dels oasis. Això va ser possible gràcies a la millora de les tècniques d'irrigació, que va facilitar l'aprofitament agrari de noves parts de territori. Apareixia doncs una àrea territorial àmplia on es podia practicar l'agricultura de forma contínua, i no ja en indrets aïllats. I a l'hora, es delimitava l'horitzó primerenc d'expansió de l'agricultura i la societat sedentària xinesa, i de la seva base estatal. Les formes més avançades d'agricultura varen donar lloc a creixements majors de població, que van forçar l'establiment d'una organització social complexa orientada a la defensa del territori i de les reserves d'aliments; mitjançant les construccions defensives i les armes de bronze, ferro, o en fases posteriors, d'acer (Gernet 2005: 25).

Per contra, les condicions dels oasis de l'Àsia central, o dels oasis d'estepa com els dels territoris que avui dia corresponen al Gansu occidental o a Ningxia, van impedir l'extensió d'aquells territoris amb condicions agràries favorables cap a la formació d'un terreny continu ocupat per l'agricultura intensiva. Com a resultat, aquests pobles van evolucionar de forma diferent dels xinesos, i davant l'evolució d'una cultura i civilització xinesa homogènia, van a passar irremediablement a ser categoritzats com a "bàrbars".

Donada la seva impossibilitat d'ampliar l'escala geogràfica de la seva activitat agrària, es van veure forçats a recórrer a l'explotació d'altres recursos, com la domesticació d'animals i el pasturatge en zones no cultivables. Cosa que al seu torn va empènyer , en concret als pobles esteparis que residien en oasis d'estepa, a deslligar-se dels mateixos, tot adoptant el nomadisme en recerca de bones zones de pasturatge, i a basar la seva economia en l'estepa. I en conseqüència, a desenvolupar tècniques o habilitats diferents de les dels pobles xinesos, com per exemple l'ús més extensiu del cavall com a eina de pasturatge (Lattimore 1951: 166-167). Aquests ramaders nòmades feien servir la *iurta*, un tipus d'habitatge fàcilment desmuntable. Tot i que els seus desplaçaments entre pastures d'estiu a les planures, i pastures d'hivern a les valls no acostumaven a superar els 150 km, eren capaços de realitzar viatges molt més llargs en cas d'haver de realitzar incursions o conquestes de zones agrícoles. La seva economia es basava en la producció pròpia de productes animals com llet, llana, cuirs, etc; i en l'obtenció de productes complementaris com armes, cereals, teixits o béns de luxe obtinguts mitjançant el comerç o el pillatge i les ràtzies cap a tribus veïnes o pobles sedentaris. Donada la importància d'aquestes incursions, el seu mode de vida consistia en un entrenament continuat pel combat, de manera que la doma de cavalls, la caça, o el tir amb arc a cavall eren pràctiques habituals. S'organitzaven en tribus que es dividien a grans trets en grups d'esclaus i en una aristocràcia propietària del bestiar. Les tribus més fortes tendien a subordinar aquelles més febles, i en ocasions es van caracteritzar per constituir grans federacions de tribus d'estepa, que en dur a terme ocupacions parcials o totals de territoris de societats sedentàries com la xinesa, com fou el cas en l'època mongola, van donar llocs a grans imperis esteparis. La seva estreta vinculació amb la civilització xinesa no va suposar només una amenaça, sinó que incorporà també un caràcter simbiòtic, aportant molts beneficis mutus. Els xinesos van poder absorbir de les societats nòmades millores tècniques, més concretament en el transport i en l'art de la guerra (Gernet 2005: 26-27).

2.2. Xina mira a l'oest

2.2.1. Ruta de la seda

El terme de *ruta de la seda* va ser encunyat per primer cop pel geògraf alemany Ferdinand von Richthofen per referir-se a l'antiga ruta comercial entre Roma i Xina. Tot i que quantitats considerables de seda o altres productes xinesos van poder arribar fins l'Imperi Romà, després d'haver sigut intercanviades per molts mercaders en el camí; el fet és que no existia una ruta única directa, i els itineraris més freqüentats en direcció a l'oest acostumaven a tenir India o Pèrsia com a destí. Troballes recents de restes de seda xinesa a Uzbekistan, o de restes humanes d'individus d'origen caucàsic a Xinjiang, indiquen que ja en el 1200 AEC. existien rutes de Xina cap a l'oest, amb presència de seda exportada. Algunes especulacions s'aventuren a assenyalar, basant-se en les condicions geogràfiques, que les primeres rutes es podrien haver obert ja en el 20.000 AEC.

Va ser en l'època dels estats combatents (475 AEC.-221 AEC.) que l'estat septentrional dels Zhao, alertat per la superioritat tècnica en combat de l'enemic de les estepes, optà per implementar en el seu exèrcit usos militars que emulaven precisament els mètodes dels guerrers esteparis, com fou l'ús de l'arc a cavall, i l'ús del pantaló. De seguida, altres regnes van seguir el seu exemple, i la necessitat de muntures aptes pel combat va créixer. Donat que en les societats agrícoles no disposaven de coneixement i habilitat per la cria de cavalls d'aquesta categoria, es va recórrer a l'estepa com a única alternativa que podria proveir d'aquest recurs. Per exemple, a través de tribus com les del Yuezhi, una confederació estepària que ocupava un espai pròxim al xinès, entre l'est de la serralada del Tianshan i la depressió de Turfan, i que tradicionalment havia tingut relacions amistoses amb els xinesos. Els governants d'aquests regnes, així com de les dinasties Qin i Han,

enviarien grans quantitats de seda als pobles esteparis per obtenir cavalls a canvi, i per apaivagar les seves hostilitats (Liu 2010: 3).

Cap el segle II AEC., els temps de l'explorador Zhang Qian, els xinesos mantenien encara el monopoli en quant a la producció de seda, donat que només ells sabien com processar cucs de seda. Però cap els segles IV i V DEC. la producció de seda mundial passà a tenir orígens alternatius, com Índia, Pèrsia, i L'Imperi Bizantí, que és va convertir en un àvid exportador de seda a Europa (Hansen 2000: 173). L'arribada de teixits xinesos a Europa no va ser, per tant, preponderant.

2.2.2. El cas dels Xiongnu

Els Xiongnu, provinents del nord, van suposar un enemic perillós pels emperadors xinesos. Poden haver estat la branca oriental de les tribus dels Huns, que envairien Europa segles més tard, com a conseqüència del fracàs davant l'imperi xinès. Els Xiongnu havien atacat l'estat de Qin, que amb èxit va aconseguir fer-los retrocedir cap a la regió de d'Ordos. Més endavant, però, van poder articular atacs reeixits cap a les tropes del propi emperador Han, que es va veure obligat al 198 AEC. a concedir un tractat de pau amb un seguit de clàusules molt beneficioses pels Xiongnu. A canvi de no envair Xina, els Xiongnu van rebre béns de luxe com a regal, la promesa en matrimoni d'una princesa xinesa, i la seva consideració per part de l'imperi com a estat igual (Hansen 2000: 115).

Els pagaments anuals cap els Xiongnu van continuar. Amb la pujada al tron de l'emperador Wu Di, al 140 AEC. es van buscar noves solucions al problema. Sota el regnat de l'emperador Wu, els xinesos van establir nous objectius expansionistes. Després de diverses expedicions fallides, un seguir de victòries decisives entre el 127 i el 119 AEC. van permetre els xinesos capturar la regió d'Ordos i les muntanyes Qilian a Gansu, forçant els Xiongnu a retrocedir. Les muralles construïdes per antics regnes fronterers xinesos van ser connectades, i les velles fortaleses reocupades. També és van elaborar plans de conquesta d'indrets clau de la ruta de la seda. Sota aquest objectiu, es van enviar expedicions cap a l'oest, moltes de les quals van aconseguir reportar informació geogràfica i històrica rellevant sobre els territoris de més enllà de la frontera occidental de l'imperi. (Beckwith 2009:86) D'entre la tasca d'aquestes expedicions hi destacà la de Zhang Qian.

Amb l'objectiu d'acordar una aliança contra els Xiongnu, l'emperador Wu va enviar el negociador Zhang Qian a la tribu dels Yuezhi. L'enviat, però, va ser capturat pels Xiongnu durant deu anys, abans de poder tornar a la capital i descriure les característiques d'allò que havia vist (Hansen 2000: 128). Conseqüents xocs militars hi van seguir, sense victòries decisives, fins que al l'any 81 aC. es va signar un nou acord de pau. Els exèrcits i la diplomàcia *Han* van tenir eventualment èxit en reduir el poder dels Xiongnu i en introduir la seva cultura en zones estepàries. Ara bé, mantenir el poder no va ser una tasca fàcil. L'historiogràfica tradicional xinesa acostuma a assenyalar les distàncies geogràfiques com a motiu principal d'aquesta dificultat en el manteniment del domini militar sobre els enclavaments urbans de l'Àsia Central oriental. És adient, però, assenyalar també la qüestió econòmica, que a l'hora també pot explicar l'estabilitat política de la que van gaudir els Xiongnu durant molts anys. L'economia dels assentaments de l'Àsia central es basava en un seguit de relacions comercials desenvolupades al llarg de molts anys entre les gents dels assentaments i els pobles de l'àmbit rural (Beckwith 2009: 87-89). Mentre els Xiongnu, de caràcter nòmada, eren partícips del desenvolupament d'aquestes relacions en les zones on s'estenia la seva influència; trobem que era majoritàriament població d'ètnia no *Han* la que ocupava aquells mercats xinesos situats en els territoris sota domini *Han* de zones més endinsades en l'Àsia Central. De manera que no hi havia una supervisió real per part dels *Han* sobre l'economia del comerç fronterer.

2.2.3. Un imperi cosmopolita

Els primers budistes a Xina, varen arribar entorn l'inici de l'era comuna provinents de l'Àsia Central i l'Índia. Les primeres traduccions de la doctrina budista van ser finançades de forma privada, i en molts casos encarregades a monjos no xinesos, que acostumaven a ser de l'Àsia Central. El cas més representatiu fou el del monjo Kumarajiva (344-413), que junt amb els seus col·laboradors va produir una gran multitud de textos. Kumarajiva va ser format a Kucha, un oasis de l'Àsia Central, en l'època independent, que avui en dia és part de la regió autònoma de Xinjiang. En l'època de Kumarajiva, Kucha era un indret de gran fervor budista, tal com testifiquen les coves de Kizil, el complex de coves budistes més antic que avui podem trobar a la Xina (Hansen, 2000: 163). En elles encara podem apreciar els pigments que recrearen fragments de les vides anteriors del Buda. També van tenir una gran importància en la difusió del budisme els monjos que fins el final del segle XX van peregrinar a l'Índia a través de les rutes dels oasis. El budisme a l'Àsia Central va tenir una importància social i política molt rellevant, en oferir un nexe d'unió que va permetre realçar la unitat econòmica i cultural, impossible d'expressar mitjançant un vincle polític uniforme (Lattimore, 1951: 177). I és que la titularitat monàstica suposà un dispositiu de connexió en quant a la seva propietat i riquesa, que traspassava les fronteres polítiques dels oasis independents. A l'hora, l'estatus i el prestigi dels monestirs no va suposar una amenaça per la posició política dels prínceps i governants, que més aviat van trobar en els alts càrrecs budistes una eina de connexió amb altres famílies.

Els emperadors Sui i Tang van patrocinar el budisme, i el van fer servir per legitimar la seva governança. A partir de finals del segle VI, el món xinès es va reforçar, i va intentar estendre la seva influència més enllà dels seus confins, estimulat pel propi poder intern, i per les amenaces externes. En concret, cap a l'oest, sobre els tuyuhun de Qinghai, els tangut de més enllà de Sichuan, o els turcs de Mongòlia i Dzungària. La situació de l'estepa havia estat marcada des de mitjans del segle VI per la formació d'una nova confederació de tribus nòmades liderades pels turcs tujue. La seva amenaça motivà la segona gran onada de construcció de grans muralles, després de la dels segles III i II AEC. Tot i dividir-se posteriorment en dues confederacions, la dels turcs orientals a la vall de l'Orkhon, i la dels turcs occidentals d'Altay; en l'any 528 els turcs van ser capaços de creuar en massa les grans muralles. Les autoritats Sui van haver de prolongar les fortificacions cap a l'oest, en un nou tram que s'estenia fins a Yinchuan. Un tractat de pau signat al 584, i la concessió en matrimoni d'una princesa xinesa, va permetre congelar les incursions, però només de forma temporal. No seria fins a mitjans del segle VII, amb les grans ofensives Tang liderades pels emperadors Taizu (626-649) i Gaozong (649-683), que s'estabilitzaria el control sobre l'Ordos i sobre la Mongòlia del sud-oest. La derrota turca obrí les rutes de l'Àsia Central als exercits i l'administració xinesa, arribant-se a crear circumscripcions més enllà del Pamir, com la prefectura de Kang a Samarcanda (Gernet, 2005: 226). Durant aquest període, les autoritats Tang arribaren fins i tot a intervenir en assumptes interns de territoris de més enllà de les seves fronteres, com per exemple en l'imperi iranià dels Sasànides. El domini sobre l'extensió territorial de l'imperi es va articular a partir de sis grans "governs generals", que funcionaven com a protectorats militars.

Tot i que aquesta gran expansió va ser signe d'una gran capacitat militar i administrativa, les llargues distàncies i les dificultats de comunicació entre la capital xinesa i els territoris de l'oest van dotar l'ocupació d'un caràcter precari. Així mateix, la solució del problema turc no va impedir l'aparició d'altra mena d'incursions nòmades cap els oasis de Kashgar i Transoxiana, com per exemple les protagonitzades per tibetans des de l'any 670, o per la posterior expansió àrab. Els contactes amb l'Àsia Central a través d'ambaixades, tributs, missions, comerciants i peregrins, es van fer molt estrets durant aquest període de gran expansió. La Xina Tang va ser un imperi cosmopolita, en el que les

classes altes apreciaven els elements exòtics provinents de cultures llunyanes. Molts matrimonis de la família imperial foren concertats amb famílies turques. Els ciutadans, a banda de comerciar amb estrangers, també hi establien matrimonis, i adoptaven els seus costums. A l'hora, no obstant això, els governants Tang van aconseguir establir una uniformitat administrativa que s'estenia a través de tot l'imperi (Hansen, 2000: 219). Troballes de documents a les tombes d'Astana, Turpan, revelen el gran nivell de consideració dels locals envers les estipulacions del codi Tang.

Les transformacions, i les crisis com la rebel·lió d'An Lushan[1] van acabar per fer enfonsar l'imperi Tang, i el seu sistema de protecció dels confins del territori. El control sobre el Pamir es va perdre des del moment en que els àrabs ocuparen la regió de Kashgar, alguns anys abans de la rebel·lió. Els Uigurs es van estendre per Gansu cap el 757, tot aconseguint dominar les regions entre Turfan i el centre de Gansu. Per la seva banda, els tibetans van irrompre en molts oasis de l'Àsia Central, arribant fins i tot a instal·lar-se a Ningxia, sobre el curs superior del riu Huang He. Les següents etapes es caracteritzarien per una fragmentació major del món xinès. Tribus nòmades com els kitan, els tangut, o els jürchen, per la seva proximitat i permeabilitat amb el món sedentari, van tendir a formar imperis sinitzats en els límits septentrionals i occidentals del món xinès cap el segle X. Pobles més allunyats dels estats xinesos com els mongols, en canvi, van aprofitar els avantatges del nomadisme de forma similar a com ho havien fet els xiognu segles enrere, i es van agrupar en grans confederacions que buscaven el benefici mutu.

2.3. El repte de l'estepa per la dinastia Ming

Cap a les primeries del segle XIII, va detonar el procés d'expansió i conquesta mongola a Euràsia, més enllà de les estepes d'on provenien. Gran part de l'Àsia i de l'Europa de l'est acabaria sota el domini dels exèrcits mongols. Molts d'aquests territoris aviat revertirien aquest control, adoptant governs no mongols. A Xina però, els mongols establiren la dinastia Yuan, que controlà el nord durant segle i mig, i el sud durant un segle (Hansen, 2000: 335). Zhu Yuanzhang (1328-1398) fundà al 1368 una dinastia nativa que unificaria el món xinès en un imperi per primer cop en 250 anys: la dinastia dels Ming. Les seves forces havien forçat els mongols a retrocedir a les estepes, però els xinesos mai van poder assestar una derrota definitiva. Després de 1368, els mongols es van dividir en diverses confederacions. Però els xinesos van viure en una por constant davant la possibilitat de que es tornaren a reagrupar sota un nou lideratge com el de Genghis Khan i reconquistessin Xina. Tot i que mai van aconseguir acomplir això, les diferents confederacions plantejaren una amenaça real i intermitent pels governants Ming. Tant és així que fins i tot el mateix emperador seria segrestat al 1449 per la tribu dels *Oirats*[2], només un segle abans de que les tropes d'Altan Khan, descendent de Genghis Khan, aconseguissin arribar fins les mateixes muralles de Beijing (Hansen, 2000: 369). Els governants Ming van heretar, com veiem, el mateix tipus de problema que les anteriors dinasties governades per Han van haver d'enfrontar respecte la defensa fronterera. Sota aquesta preocupació, la cort Ming construí una sèrie de fortificacions que unides entre si donarien lloc al que avui dia coneixem com a Gran Muralla. També es va intentar periòdicament, sense èxit, prohibir el comerç amb territoris externs. Veiem com la política exterior Ming adoptà un tarannà molt limitat, diferent al d'altres dinasties xineses, que no va servir per domesticar els mongols.

1 L'augment d'autonomia dels exèrcits, i del poder dels caps militars, va propiciar l'ascens de projectes que van afeblir el paper de l'estat, com el del general An Lushan. El general, de pare songdià i mare turca, va marxar l'any 755 com a cap del seus exèrcits sobre Luoyang i Chang'an, les ciutats més poblades del moment, que van caure sense oposar resistència.

2 Els *oirats* eren un grup genèric en el qual s'inclouen koshots, dzúngars, torguts, i torbets.

Durant la primera meitat del segle XV, els Ming lideraren campanyes agressives contra els mongols, en les que s'endinsaren fins a els rius Orkhon, Onon, o Kerulen. Paral·lelament a les campanyes militars, els Ming van desplegar esforços logístics per proveir de reserves de cavalls les guarnicions frontereres. És per això que des de l'estat es va promoure i supervisar un comerç basat en l'intercanvi de te per cavalls. A l'hora de gestionar el problema de les fronteres internes del nord i l'oest de l'imperi, els principals factors negatius incloïen la dificultat de subministrament en els territoris esteparis, la falta de fiabilitat dels aliats mongols, o la inestabilitat política a l'estepa. En el seu favor hi havia però un excés de dependència dels Mongols cap els productes xinesos, una pobresa generalitzada entre els pobles esteparis, així com una gran valoració per part dels caps de tribu mongols del reconeixement xinès. Els títols concedits pels xinesos suposaven una eina útil de legitimació davant les seves disputes de successió (Perdue, 2005: 51-52). L'estratègia Ming va virar de l'ofensiva militar cap a la defensa i el comerç fronterer com a mecanisme del manteniment de la pau. Les autoritats imperials eren conscients de que les relacions comercials suposaven un factor decisiu per la supervivència dels veïns nòmades. Ara bé, aquest comerç fronterer era igualment rellevant pels xinesos. Fins i tot per la guerra defensiva, els cavalls domèstics continuaven sense ser aptes per la lluita contra els mongols, de manera que el comerç amb els nòmades continuava sent l'única opció per obtenir aquest recurs (Perdue, 2005: 68-69).

El sistema d'intercanvis en territoris perifèrics provà la seva utilitat, però a l'hora va haver de fer front a molts obstacles. D'una banda, va ser possible mantenir els comerciants estrangers allunyats del centre de l'imperi, i organitzar la seva presència en nombres reduïts i sota estreta vigilància militar. A més, la proximitat amb l'estepa reduïa els costos de transport dels cavalls. Tanmateix, l'amplitud fronterera va permetre el desenvolupament d'activitats externes al control imperial. Oficials i militars poderosos desviaven els productes i recursos per utilitzar-los en propi benefici. Els sistemes de guarnició militar tenien grans mancances de finançament. Així mateix, les eines de comunicació i administració eren encara molt endarrerides en comparació amb l'efectivitat que adquiririen sota el mandat Qing. Per últim, els governants i funcionaris locals d'ètnia Han, que acostumaven a provenir de territoris llunyans, estaven aïllats de l'ambient de l'estepa, i no s'implicaren personalment en campanyes comercials o militars conjuntes amb els mongols, tal com sí farien els governants Qing amb posterioritat (Perdue, 2005: 73-75).

2.4. L'imperi continental dels Qing

La proclamació de la dinastia Qing assenyalà l'inici d'un nou període en la relació de Xina amb els territoris de l'Àsia Central. L'imperi dels Qing va ser establert per pobles Jurchen de Manxúria, que amb anterioritat havien instaurat la dinastia Jin al nord-est de la Xina[3]. Després de derrotar els Ming al 1644 i establir el seu domini sobre Xina, van avançar en direcció a Mongòlia, Sibèria, i l'Àsia Central musulmana. Tot i que els Jurchen no eren nòmades esteparis, havien estat influenciats per la tradició política de l'Àsia Central (Golden, 2011: 109). Els Qing estendrien el seu domini a les regions interiors de Mongolia, Tibet i Xinjiang gràcies a l'èxit de diversos projectes polítics i militars. Com per exemple, el triomf militar sobre els mongols Chakhar, liderats per Ligdan Khan, un noble Chinggiskhanid amb aspiracions imperials pròpies. Aquesta victòria va permetre reorganitzar els mongols com a component enquadrat dins l'àmbit i domini de la nova dinastia, i va suposar

3 L'estat Jin 金 (or, daurat, altament respectat), o Dajin 大金 va ser fundat el 1616 per Nuharci, que havia unificat les tribus Jürchen. L'estat seria reanomenat al 1636 com a Qing 清 (clar, pur) pel fill i successor de Nuharci, Hong Taiji. En contraposició al nom de Ming 明, amb els radicals de sol (日) i de lluna (月), associats a l'element del foc; el nom de Qing, amb els radicals d'aigua (氵) i blau/verd (青), s'associava a l'element de l'aigua. S'expressava clarament una ambició territorial projectada més enllà de Manxúria.

el començament del que fou la instauració d'un gran imperi Sino-centroasiàtic, que salvant les similituds amb les dinasties Han i Tang, no trobava precedents. Cap el 1760, les regions interiors de l'Àsia controlades per l'imperi Qing incloïen Manxúria, Mongòlia exterior i interior, Kokonor (actual província de Qinghai), Tibet, Dzungària, el Tianshan, i la Conca del Tarim (Di Cosmo, *et al*, 2009: 333-334).

Ara bé, la seva expansió a l'interior de l'Àsia no va estar exempta d'obstacles. La derrota sobre els Chakhar havia generat inquietuds en les tribus occidentals enquadrades dins el grup dels oirats. En els temps en que els Qing s'enfortien al nord, la regió estesa entre Ürümqi, actual capital de Xinjiang, i Kokonor, es trobava en la seva totalitat sota el domini dels koshots. A més, a partir de 1640, els koshots varen aconseguir també una posició dominant sobre el Tibet, que els hi atorgà una important rellevància política arreu dels territoris de l'estepa. Donat que la influència del lamaisme s'havia estès de forma accentuada entre les poblacions de pastors nòmades des de l'època de l'imperi Yuan, en exhibir-se com a protectors del Dalai Lama, els koshots es van assegurar un gran prestigi. A la dominació dels koshots, hi seguiria la dels dzúngars, que en 1670, liderats per Galdan (1644-1697), conquistaren el Xinjiang occidental, tot posant fi al domini dels principats islàmics dels oasis. Posteriorment van atacar Mongòlia Exterior, amenaçant directament l'estatus dels jalja, tribu de mongols orientals que s'havia situat sota la protecció dels Qing (Gernet, 2007: 427). Ara bé, l'expansionisme de Galdan també li va generar molts enemics. De la mateixa manera que els musulmans de Xinjiang, moltes de les tribus mongoles rivals de Galdan que encara no s'havien unit als Qing, ho van fer com a mesura per aturar el seu avenç. Al 1696, una gran ofensiva manxú ordenada per l'emperador Kangxi (regnant entre 1661-1722) portà a Galdan a una situació precària que el duria a la mort. Els dzúngars restants s'unirien entorn la figura de Tsewang Rabtan, nebot de Galdan, l'únic governant mongol independent en els territoris fronterers amb l'imperi Qing (Golden, 2011: 119). Els dzúngars sota Tsewang Rabtan van controlar un imperi que s'estenia de Sibèria meridional, Mongòlia occidental, i la vall del riu Ili fins les fronteres del Tibet. La seva força els hi va permetre neutralitzar la primera temptativa de conquesta del Tibet per part dels Qing al 1706, però les ofensives manxús de 1720 acabarien per expulsar els dzúngars de Lhasa, i establir el seu poder definitiu sobre el Tibet al 1751. L'èxit dels Qing sobre els dzúngars no va dependre exclusivament de les seves ofensives militars, sinó també de la diplomàcia envers els tibetans, els mongols, i l'imperi Rús. Des de 1652, moment en que el Dalai Lama va ser convidat a Beijing, la capital de l'imperi es convertiria en centre d'edició i traducció per a obres budistes tibetanes i mongoles. El propi emperador Yongzheng, fill de Kangxi, transformaria el seu palau en un temple lamaista. A més, un cop establerts al Lhasa, els Qing no manifestarien obertament el seu poder, i conservarien el Tibet com a protectorat amb una gran autonomia interna (Gernet, 2005: 428).

Si bé la conquesta Qing ha sigut instrumentalitzada pels interessos de legitimitat territorial de la RPX com a estat nació, no es va tractar d'una empresa genuïnament xinesa, atès que molts dels principals participants no van ser xinesos Han. Molts dels conquistadors i comerciants del s. XVIII no pensaven en termes de nació, sinó que perseguiren els seus propis interessos. Tanmateix, tampoc no es pot negar la continuïtat entre l'imperi Qing, i l'estat nació xinès del present. Els Qing, per tal d'assegurar el seu domini en els territoris perifèrics, evitaren els actes de repressió, invertiren fortament en el desenvolupament econòmic i administratiu, promogueren els moviments de migració camperola així com la creació de xarxes comercials, i varen conduir cerimònies adaptades a la diversitat de pobles que l'estat imperial englobava. Com en fases anteriors, els Qing es van fer servir de l'expansió territorial i de la incorporació de regions frontereres per alleugerir les pressions internes, que d'una altra manera haurien forçat la descentralització de l'estat. Veiem doncs com l'estat nació xinès modern hereta alguns dels assoliments i reptes dels Qing (Perdue, 2005).

3. Xina i l'Àsia Central en l'època moderna i contemporània

3.1. Introducció: El nou rol de Xina en la modernitat

En el segle que seguí les conquestes manxús-xineses a l'Àsia interior oriental, l'imperi Rús conquerí i colonitzà l'Àsia Central occidental. Simultàniament, els britànics substituïen els Mughals com a governants de la major part del subcontinent indi, i instauraven el Raj Britànic. Tots tres imperis van efectuar un control ferm sobre les fronteres dels seus territoris, que va suposar un tancament envers l'Àsia central. El propi factor colonial britànic fou un dels factors que va esperonar l'extensió territorial dels Qing i de l'imperi rus com a mesura de supervivència. Si l'economia comercial de la ruta de la seda eurasiàtica ja s'havia vist perjudicada per la caiguda dels dzúngars, els tractats de Nerchinsk al 1689, i de Kiakhta al 1727 signats entre Rússia i la Xina Qing van suposar un cop decisiu, en instaurar un control estricte sobre el comerç internacional (Beckwith, 2009: 241). El comerç intern de llarga distància era la base de l'economia del centre de l'Àsia, i tal pèrdua va comportar un sever empobriment de l'Àsia Central, que no només es manifestaria a nivell social, sinó també a nivell tecnològic o cultural.

Amb l'arribada de la modernitat, els pobles de l'Àsia Central, que basaven la seva força en la mobilitat, van perdre la possibilitat d'enfrontar-se militarment amb les estructures estatals sedentàries. En aquest període, el rol de Xina adquiriria un perfil molt poc rellevant. La configuració del tauler comença a canviar cap a finals de la segona guerra mundial, període de decadència i retirada de l'imperi britànic, en el que Europa Central atreia l'atenció de la URSS. Aquests factors permeten la incorporació del Xinjiang per part de la RPX al 1949. De nou, una absorció orientada a la contenció dels possibles enemics i amenaces (Rios, 2005: 205). La influència de la URSS en els assumptes de l'Àsia Central, marcada per l'empremta de la intervenció soviètica a l'Afganistan[4]; i l'exclusió de Xina en els mateixos, configuraria el període de guerra freda fins el col·lapse del bloc soviètic.

Convé analitzar algunes de les bases de la diplomàcia xinesa que es projecten en l'actualitat. La independència, la seguretat i el desenvolupament són tres objectius bàsics al voltant dels quals s'ha articulat la política exterior de la República Popular de la Xina (RPX) fins el moment. La idea de la coexistència pacífica és el principi fonamental que es proposa des de Beijing com a eix central per a la seva conducta internacional, que ha d'encaixar amb les necessitats i factors que marquen la Xina en l'actualitat: les necessitats materials originades pel procés de modernització, la cerca d'un encaix adequat per a Xina dins el sistema internacional, la conformació d'un discurs d'identitat nacional apte per consolidar la construcció de l'estat nació, i l'aposta per un ordre mundial no hegemònic en el que s'hi pugui veure reflectida la seva pròpia rellevància (Rios, 2005: 13). Paral·lelament, els principis de no agressió, no ingerència en els assumptes de l'altre, respecte per la sobirania territorial dels estats, igualtat i benefici mutu, continuen sent pilars bàsics de la diplomàcia xinesa. En consonància amb les declaracions de les autoritats xineses, enquadrades sota la idea de cercar un "món harmoniós" expressada de tal manera pel propi expresident Hu Jintao (en càrrec entre el 2002-2012), aquests principis es fixen com a norma diplomàtica hereva d'alguns dels principis més rellevants concebuts per alguns dels pensadors clàssics, que tanta utilitat varen aportar en la història premoderna xinesa.

4 La intervenció soviètica en la guerra d'Afganistan (1978-1992), emmarcada en el context de guerra freda, apuntà a apropar Afganistan a l'òrbita soviètica, després de que Jafizulá Amín, partidari de reclamar l'atenció dels EUA, s'apoderés al 1979 del poder absolut del país.

Resulta convenient parar esment al treball de Niklas Swanstrom, qui publicà al 2005 una de les aportacions acadèmiques més rellevants sobre l'assumpte que ens ocupa. L'autor situa la dinàmica de relacions sino-centreasiàtiques en un marc de vassallatge entre una Xina dominat i l'Àsia Central. Per Swanstrom (2005), els interessos xinesos a la regió suposen un intent per reconstruir aquest model clàssic, després d'un període de 100 anys en els que Xina havia quedat exclosa. Si el comerç havia estat tradicionalment un factor crucial i profitós per ambdues parts, en l'actualitat es restableix aquesta significació; tot substituint la seda, el te, i el jade per petroli, armes, o infraestructures. Recuperant per tant, segons l'autor, la visió xinesa tradicional de l'Àsia Central com a àrea de comerç personal, i com a regió altament influenciada per la pròpia cultura. Beijing hauria començat a utilitzar mètodes financers, i acords en cooperació militar, com a manera per forçar els estats de l'Àsia Central a adoptar una posició de dependència. I en segon terme, convertir així la regió en una base política i econòmica (Swanstrom, 2005: 13). L'article no oblida el paper d'altres actors o obstacles que, com els EUA a partir de la seva intervenció a Afganistan, poden contrarestar els interessos xinesos. Ara bé, la tesi de Swanstrom s'articula de forma gairebé exclusiva en torn els termes de prominència i dominància xinesa. Es centra doncs en la distribució de poder, i interdependència econòmica. Es a dir, aspectes que únicament prenen com a fonament factors materials. Trobem que es tracta d'una visió mancada d'un marc teòric apte per explicar alguns dels trets més importants de la dinàmica que analitzem. Per exemple, en quant al viratge de Xina cap el multilateralisme i el institucionalisme en la seva praxi internacional.

És adient per tant, trobar instruments teòrics que ens ajudin a comprendre amb més precisió l'activitat diplomàtica de Xina a l'Àsia Central. El constructivisme és un enfocament que pot funcionar com a pont entre perspectives diverses, en tant integra i reconeix la importància d'elements diversos com les normes, la cultura, o la identitat a l'hora d'analitzar els processos de regionalització. Els ordres regionals poden convergir envers diferents tipus d'idees: polítiques, econòmiques, socioculturals, o envers la seguretat. Aquestes idees condicionaran mútuament les relacions entre actors, tant governamentals com no, mitjançant processos d'interacció i transformació interns i externs. No serà per tant el poder material aquell únic factor que conformi la definició de l'ordre internacional (Acharya, 2012: 183-208). Observant aquestes idees, i coneixent les identitats diferenciades que se'ns presenten, podrem identificar de forma més acurada els interessos i objectius que entren en joc en aquesta dinàmica. D'entre aquestes identitats, en podem destacar l'econòmica, la militar, la política o l'ètnica. Totes elles definides per unes característiques concretes. Però també la identitat històrica que, marcada per una continuïtat i superioritat cultural, suposa en l'actualitat una expressió de poder (Rios, 2005: 196).

De fet la visió històrica xinesa sobre si mateixa inclou altres matisos que van més enllà de la perspectiva estrictament material. Per exemple, el terme alternatiu per designar Xina, *Zhonghua*[5], plasma l'èmfasi en la base cultural de la Xina com a imperi. A través dels segles, els xinesos han promogut un tracte social adequat i harmoniós cap a les altres societat, sobre la base del confucianisme. Algunes veus intel·lectuals xineses com Qin Yaqing, o Zhao Tinyang, han aprofundit en la idea del *tianxia* (literalment, "el que hi ha sota el cel"), i l'han traslladat al present. Segons la concepció premoderna d'aquest concepte, referit a tot allò que hi ha sota el cel, al món, per definició, no designable; Xina no s'entenia com a una part del món, sinó com un tot còsmic i moral,

5 Mot alternatiu a zhongguo 中国, país o estat del centre. El mot zhonghua 中华 està composat pels caràcters zhong 中(centre) i hua 华 (magnífic, esplèndid, il·lustre). Aquest últim caràcter, com podem intuir, acostuma a ser utilitzat en paraules que expressen una qualitat intangible, més que no pas material, en ocasions relacionada amb la cultura. Com per exemple caihua 才华 (capacitat literària o artística), o fanhua 繁华 (florent, pròsper).

com el propi món. El terme fou utilitzat per promoure un impuls universalista (Cheng 2002: 540) que funcionà com a base per a la construcció de la identitat xinesa. Un mecanisme gairebé oposat a les propostes de particularisme polític dels nacionalismes que es desenvoluparen a occident. El que se'n deriva d'això és la idea de que els xinesos van desenvolupar una concepció pròpia del concepte "d'hegemonia", i d'ordre mundial. Un ordre que requeria d'una justificació moral, de la que les autoritats se n'havien de fer responsables. Sota aquesta concepció, aquells pobles no xinesos que entraven dins l'esfera d'influència xinesa no havien de ser forçats a adoptar els valors socials xinesos, sinó que eren només encoratjats a fer-ho (Cranmer-Byng, 1973: 67-69). Si bé al llarg de la història, aquest principi de benevolència no va ser sempre aplicat de forma coherent, es tracta sens dubte d'uns termes que en el context contemporani encaixen molt bé amb les demandes xineses d'un ordre mundial multilateral més equitatiu, que incorpori de forma efectiva les perspectives dels poders emergents.

3.2. L'OCS, una aposta pel multilateralisme

Sota aquest marc, trobem que la diplomàcia internacional xinesa ha experimentat en els últims 15 anys un viratge cap a posicions més resolutives i responsables, mostrant una preferència per la cooperació, el multilateralisme, la integració, i el regionalisme; particularment amb els seus veïns més pròxims. Quelcom visible per exemple en la seva implicació activa en les converses a sis bandes sobre la qüestió de l'armament nuclear de Corea del Nord, o en els fòrums regionals de l'ASEAN. L'Àsia Central, des del col·lapse de la Unió Soviètica, ha sigut un dels primers escenaris on aquesta nova postura internacional s'ha desplegat de forma més efectiva, després d'un període en que la influència de la RPX a la regió havia sigut gairebé inexistent. Xina lidera des de 2001, junt amb Rússia, la iniciativa multilateral de l'Organització de Cooperació de Shanghai (OCS) (Sheives, 2006: 205), formada per Rússia, Xina, i per les repúbliques de Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tadjikistan, i Uzbekistan.

Els acords concretats al 1996 en una reunió a Shanghai, que integrà els estats anomenats com "els cinc de Shanghai" (Membres de la OCS excepte Uzbekistan), van permetre deixar enrere les qüestions sobre disputes frontereres, i centrar l'atenció en assumptes que podien despertar un interès compartit entre els membres. En concret, es va explorar la necessitat de crear mecanismes per promoure la confiança i la seguretat en l'esfera militar, i de seguida es van arribar als primers acords signats en diferents reunions anuals. Ja al 1998 es va fixar el compromís d'abordar les amenaces a la seguretat regional en forma de separatisme ètnic, fonamentalisme religiós, terrorisme internacional, contraban d'armes, o tràfic de drogues. Va ser a la reunió de l'any 2000 que el president xinès Jiang Zemin proposà la transformació de les reunions en un mecanisme regular i institucionalitzat per a la cooperació multilateral, que acabaria al 2001, amb la inclusió d'Uzbekistan, adoptant el nom de OCS (Chung, 2004: 989-991).

Les principals preocupacions de Xina entorn l'Àsia Central en l'etapa posterior a la caiguda de la URSS han estat la cerca d'una obertura econòmica que afavorís i abaratís l'intercanvi de béns de consum, i el manteniment de l'estabilitat política a la província nord occidental de Xinjiang. Des de que la província quedés consolidada dins la RPX al 1950, diferents moviments ètnics al Xinjiang han perseguit de forma activa i fins i tot violenta una major autonomia, o la independència en última instància. Les grans inversions públiques, la promoció de la migració Han a la Regió Autònoma, i la tolerància limitada cap a les pràctiques culturals i religioses de les minories ètniques van ser els elements centrals de l'estratègia per refermar la integració del Xinjiang. Ara bé, els resultats d'aquests plantejaments van ser desiguals, i fins a cert punt contraproduents (Clarke, 2011: 120). Trobem doncs que de fet els principals esdeveniments violents relatius als moviments de protesta

Uigur van ocórrer a partir de la dècada dels 90, esperonats per factors econòmics, polítics o socials; com les disparitats econòmiques, la migració Han a la província, el procés d'urbanització, o els problemes sorgits davant l'aplicació per part de les autoritats de polítiques envers les minories.

Així mateix, l'obertura econòmica en la frontera occidental pretesa per Xina suposà en una primera fase un important obstacle per l'objectiu de l'estabilitat al Xinjing. Factor molt vinculat a les condicions de derivades del context de col·lapse que mantenien en els anys 90 les antigues repúbliques soviètiques. En establir connexions de transport entre el Xinjiang i l'Àsia Central túrquica, Xina no només va obrir el pas a les mercaderies, sinó també a grups de refugiats que escapaven de la inestabilitat a l'Àsia Central. Una interacció que donà lloc a l'aparició d'un pannnacionalisme túrquic, que ha suposat el fonament bàsic de les agitacions. Així mateix, trobem que les comunitats de la diàspora Uigur a l'Àsia Central han assistit la causa Uigur a la Xina, tot instigant els governs de l'Àsia Central i les institucions internacionals a reclamar més autonomia per Xinjiang (Sheives, 2006: 207-209). És per això que el terreny internacional ha sigut una via ineludible per Xina a l'hora d'abordar la problemàtica al Xinjiang. Conseqüentment, Xina ha impulsat dins el marc de l'OCS la idea de la lluita contra "els tres mals" del separatisme, el fonamentalisme i el terrorisme. El factor del terrorisme islàmic internacional, i altres amenaces per la sobirania dels estats de l'Àsia Central, han despertat també les preocupacions de la resta de membres de l'OCS, que s'han vist impulsats a cooperar amb Xina i Rússia en aquesta esfera. Degut a això, tant Beijing com Moscou han guanyat suports per tal d'evitar l'assistència internacional cap a grups secessionistes ètnics i religiosos interns (Chung, 2004: 995).

L'ocupació americana d'Afganistan en la seva lluita contra el govern talibà, fou un altre factor que definí la dinàmica regional. Els estats centreasiàtics de l'OCS, accidentats durant anys per insurreccions religioses, van mostrar un clar suport a la causa dels EUA. Uzbekistan i Kyrgyzstan van permetre el desplegament de més de 3.000 tropes dels EUA i els seus aliats. Xina, però, que prioritza el principi de no interferència en la sobirania dels estats, també dins el marc de l'OCS, va manifestar la seva oposició. Beijing, preocupada pels seus interessos geopolítics i econòmics a la regió, considerà la presència dels EUA a l'Àsia Central com un intent per reforçar la seva influència, a expenses de Xina, Rússia i Iran (Chung, 2004: 996-998).

L'OCS també ha proveït Xina d'una oportunitat per contrarestar la dominació Russa sobre l'Àsia Central. A l'hora, ha proporcionat un recurs per mitigar les possibles pors dels països centreasiàtics davant l'ascens xinès, just en el període posterior a l'assoliment de les seves independències. Els líders de l'Àsia Central prefereixen interactuar amb Xina en un marc de multilateral, atès que d'aquesta manera les interaccions estaran condicionades pel desig Xinès de preservar l'OCS. Veiem per tant com Beijing, a través de l'OCS, ha reeixit a l'hora d'implicar Rússia i les repúbliques centreasiàtiques en la tasca de consecució dels seus propis interessos nacionals (Sheives, 2006: 213-214).

Entre aquests interessos, també trobem el de la seguretat energètica. Com a estat amb taxes elevades població i de creixement econòmic constant, Xina manté també alts nivells de creixement del seu consum energètic, que depèn en gran mesura de fonts energètiques externes. Aproximadament dos terços del seu petroli és importat de l'orient mitjà, i aquesta dependència creixent suposa un desavantatge. Això en un context en el que el consum energètic global també creix de forma accelerada. Donat el problema energètic, i les pors envers una possible interrupció del subministrament causada per possibles conflictes militars; la seguretat d'aquest subministrament i la volatilitat dels preus del petroli a l'orient mitjà s'han convertit en assumptes crucials per les autoritats xineses. A més, el flux d'importacions energètiques provinents de Rússia té una naturalesa molt inestable

i competitiva. Aquests factors han empès Xina a mirar cap a l'Àsia Central, que ofereix seguretat d'accés i oportunitats de transport eficients. En aquesta cruïlla, un dels inconvenients per Xina va ser el retràs en infraestructures de transport que hi havia en aquests estats, i que ha convertit la cooperació en temes d'inversió en infraestructures en un dels principals plànols d'actuació. En aquests sentit, els avenços més significatius es varen donar en el marc de les relacions bilaterals, especialment amb Kazakhstan i Uzbekistan, on s'han dut a terme operacions d'inversió energètica per part de companyies xineses, com per exemple la compra al 1997 del 60% del camp petrolífer kazakh d'Aktobe per part de la Corporació Nacional de Petroli de Xina (Chung, 2004: 1001). Ara bé, els objectius s'han fixat més aviat a llarg termini, trobant que la proporció d'energia que arriba a Xina provenint de l'Àsia central és encara molt baixa. Podem afirmar doncs que la motivació energètica és, a curt termini, secundària en comparació a les preocupacions envers el terrorisme, l'estabilitat regional, i les causes separatistes a Xinjiang (Sheives, 2006: 222).

L'aposta de Beijing per la cooperació i per la construcció d'organitzacions internacionals com l'OCS ratifica la idea d'una identitat xinesa múltiple (Rios, 2005: 210), que es construeix, no sense contradiccions. Qüestions com per exemple la obstinació pel determinisme econòmic, o l'abús sobre els drets humans, poden afeblir les demandes per la cerca d'un ordre mundial harmònic. Amb tot, deduïm que la dinàmica multilateral de l'OCS pot conduir a la transformació de les identitats existents, i a la creació de noves. La possibilitat d'una identitat regional comuna, que permeti els estats encarar reptes de gran magnitud i de naturalesa internacional, aparenta ser una opció atractiva per Beijing (Rios, 2005: 211).

3.3. Present i futur: El cinturó econòmic d'Euràsia

En els últims anys el volum de comerç entre Xina i l'Àsia Central, així com les inversions xineses a la regió, han viscut un gran creixement. Els avantatges comparatius de Xina i l'Àsia Central són complementaris, cosa que atorga un gran potencial per la integració econòmica en el futur. No obstant això, i tot i les declaracions oficials en conferències de la OCS que com les de 2004 a la cimera de Tashkent han apuntat a la cerca d'una cooperació total, els plans a llarg termini respecte la integració econòmica no han cristal·litzat encara de forma clara dins el marc del l'OCS (Wu i Chen, 2004: 1077). No s'han fixat, per exemple, objectius referents a qüestions clau com les barreres tarifàries. Sembla doncs necessària l'aplicació de nous estímuls per accelerar aquesta integració econòmica de forma més efectiva, i a aquesta és una de les funcions amb les que pot complir el pla del nou Cinturó Econòmic del continent eurasiàtic.

La proposta d'aquest projecte s'emmarca en el pla anomenat com a "un cinturo, un camí", que va ser presentat pel president Xi Jinping en la seva visita de 2013 als països de l'Àsia Central, i que contempla la creació d'aquest cinturó econòmic continental, junt amb l'establiment d'una "nova ruta de la seda marítima". En concret, el cinturó econòmic planteja una concepció estratègica consistent en la creació d'una gran xarxa d'infraestructures de transport ferroviari, terrestre, i energètic; que connectaria 18 països de forma directa, i 40 de forma indirecta, a través dels 11.000 kilòmetres del continent eurasiàtic. És a dir, una extensió de territori que suposa el 63% de la població mundial, i el 29% de la riquesa. Beijing espera que aquest gran corredor faciliti la liberalització comercial i la integració econòmica amb l'Àsia Central, portant en un segon terme el desenvolupament d'una nova forma de comunitat regional econòmica, en paraules del president Xi, amb un "sentit de destí comú" (Rolland, 2015).

Més específicament, el nou corredor es dividiria en tres vies. La via nord, que començaria des d'Altay i Tacheng, al Xinjiang, i travessaria Rússia i Kazakhstan fins arribar a Finlandia. Un corredor central, que a través del pas d'Altaw, conegut com la porta de Dzungària, s'estendria fins a Turquia, i enllaçaria també amb Europa occidental. I una tercera via que partint de Kashgar travessaria Iran per arribar al port de Gwadar, a Pakistan (Deng, 2014). Però tal com en la ruta de la seda clàssica, aquestes vies principals enllaçarien amb nombroses rutes secundàries.

Com a pas inicial, Xina anuncià un pla de creació d'un fons de 16.000 milions de dòlars per construir o expandir en províncies xineses carreteres, vies ferroviàries o oleoductes que formin part del projecte del cinturó eurasiàtic. A més, al 2014 entrà en funcionament al port de Lianyungang, a la província xinesa de Jiangsu, una terminal logística operada conjuntament per Xina i Kazakhstan. Una plataforma vista com un estímul pels productes centreasiàtics en el mercat d'ultramar, orientada també a esperonar la construcció del cinturó. Però el que potser ha estat l'anunci més ambiciós fins el moment ha estat el pla de creació d'un fons de 40.000 milions d'euros, que a través del Banc d'Inversions en Infraestructures de l'Àsia (AIIB)[6] es dirigirà a projectes englobats dins la nova Ruta de la Seda. Paral·lelament Xina està també encoratjant les empreses de propietat estatal i els bancs a donar suport a aquestes inversions.

Els líders xinesos intenten emmarcar el projecte del cinturó eurasiàtic dins una iniciativa de dimensió fins i tot més gran: la creació d'una Zona de Lliure Comerç a l'Àrea de l'Àsia Pacífic (FTAAP), que a l'hora integraria el pla estratègic paral·lel de la ruta de la seda marítima del segle XXI. En conjunt, el propòsit és acomodar una obertura econòmica sense obstacles que afecti tota la regió de l'Àsia Pacífic en el seu sentit més ample (tal com es cita a Rickleton, 2014). Es tracta d'una idea que desafia fins a cert punt l'Acord Estratègic Trans-Pacífic d'Associació Econòmica, liderat pels EUA, que proposa la creació d'una àrea de lliure comerç en el Pacífic en la qual Xina no quedaria inclosa. Detectem doncs elements de caire estratègic que també hem de prendre en consideració.

D'una banda el cinturó econòmic suposaria un estímul pel creixement econòmic xinès, que encaixaria amb el procés de reestructuració econòmica que experimenta en l'actualitat el gegant asiàtic. Davant la creixent competitivitat dels veïns asiàtics exportadors, Xina ha optat per orientar el creixement econòmic al consum intern. I el desenvolupament de les seves províncies interiors, impulsat a través de la inversió en infraestructures, és el principal mecanisme que les autoritats han fet servir per empènyer aquest creixement. A l'hora, el cinturó incrementaria les potencialitats de l'Àsia Central com a mercat extern.

Altrament, aquesta "diplomàcia de les infraestructures" també reflecteix la necessitat d'enfortir llaços amb aquells països de la perifèria continental, en un moment en que les disputes territorials han obstaculitzat la relació amb els veïns marítims (Rolland, 2015). Aquesta falta d'estabilitat en les relacions amb països del sud-est asiàtic com Vietnam o Filipines en relació als conflictes al mar de la Xina meridional, ha sigut un factor que ha forçat Xina a mirar cap a Euràsia, tot aprofitant la reducció de presència militar dels EUA a Afganistan. El sud-est asiàtic és també una zona marcada per la influència dels EUA, que es posiciona com a pes contrari en la balança per Xina, mitjançant el manteniment de les seves aliances tradicionals a la regió (amb Japó, Austràlia, Tailandia, Filipines, o Índia), i el seu apropament a nous aliats potencials com Vietnam o Myanmar. Per aquests factors,

6 El memoràndum fundacional de l'AIIB va ser signat a finals del 2014 per pels 21 països membres, i expressa la creixent voluntat per part dels estats emergents de trobar opcions alternatives al marc de domini de les institucions financeres dominants com el Banc Mundial i el Fons Monetari Internacional.

les autoritats xineses han cercat durant més d'una dècada solucionar el que es coneix com a "dilema de Malacca". El 80% dels subministres energètics xinesos arriben de l'Orient Mitjà mitjançant el transport marítim que travessa la ruta del sud-est d'Àsia. El cinturó continental suposa doncs una alternativa per trencar amb aquesta dependència. No obstant això, Xina no vol renunciar a mantenir i crear lligams amb el sud i el sud-est d'Àsia. Per això, Beijing manté també en l'agenda els objectius referents a la ruta de la seda marítima, com ja hem esmentat, que es concep com a sistema de ports connectats, projectes d'infraestructura, cooperació logística, i desenvolupament de noves cadenes de producció al llarg de la regió.

Euràsia, com a espai sota canvis polítics, riscos, i amenaces, i a l'hora amb grans potencialitats econòmiques, atreu l'atenció d'una gran diversitat d'actors. I des d'aquesta varietat de perspectives, és postulen també diferents conceptes sobre la forma d'abordar les dinàmiques relacionals. Els països caucàsics (Azerbaijan, Geòrgia, and Armènia) i els països de l'Europa de l'est (com Ucraïna, Moldàvia, o Bielorússia), per exemple, mantenen encara una política orientada a la integració amb la EU, mentre la cooperació amb l'Àsia Central i oriental manté una importància secundària (Wang i Wan, 2014). Xina ha impulsat ja discussions referents als projectes d'infraestructures amb països d'Europa central i de l'est, sota un format 16+1. Per la seva banda, Rússia, parcialment situada en la Ruta de la Seda tradicional, i com a centre regional amb una forta influència sobre l'Àsia Central, prioritza el projecte de la Unió Econòmica Euroasiàtica (EEU) que ella mateixa lidera, sobre la base d'una unió duanera i un espai econòmic comú compartit per Rússia, Bielorússia, Armènia, i Kazakhstan, que apunta també a la integració de les repúbliques ex-soviètiques. Tanmateix, tant des de Xina com des de Rússia sembla haver una voluntat de combinar aquestes dues lògiques. El deteriorament de les relacions econòmiques i polítiques de Rússia amb l'oest dels últims mesos, pot suposar un factor decisiu que empenyi Moscou a orientar-se cap a Beijing en busca de porcions de mercat (Rickleton, 2014).

Precisament de l'èxit de Xina a l'hora d'establir lligams amb Rússia, Àsia Central, Orient Mitjà, i Europa de l'est, dependrà la materialització del projecte del cinturó econòmic. En definitiva, el naixement d'un corredor transcontinental de tal magnitud podria canviar el panorama global, convertint la massa continental Eurasiàtica en el principal focus comercial i estratègic del globus (Rolland, 2015).

4. Conclusió

Hem identificat la persistència d'obstacles que al llarg de la història han impedit la integració completa dels territoris i societats propis de l'àmbit de l'estepa o dels oasis dins l'esfera del món xinès. Les particularitats d'un món de base pastoral basat en la mobilitat van mantenir la seva configuració davant l'expansió d'una potent maquinària estatal de base agrícola com foren els imperis dels Han, els Tang, els Ming o els Qing. Els nombrosos i estrets intercanvis culturals i econòmics practicats en sentit doble van suposar no només una font d'enriquiment mutu, sinó també un pont entre ambdós modes de vida. Això no obstant, l'existència d'aquest pont mai va comportar la desaparició completa d'un d'aquests dos estàndards (Lattimore, 1951: 549-552) o identitats diferenciades.

Ara bé, aquesta divergència ha suposat sempre un focus d'inestabilitat, que esclatant de forma cíclica ha incitat Xina a buscar posicions de defensa més avencades i allunyades del seu nucli, o a adoptar altra mena de mecanismes defensius. Veiem com en l'actualitat, les disputes secessionistes, o les amenaces relacionades amb moviments integristes ètnics o religiosos, suposen encara la principal

motivació que empeny les autoritats de la RPX a mirar cap els seus veïns occidentals un busca de l'establiment de nous lligams. Si en els temps premoderns, les divergències de l'economia primària suposaven un blocatge per a la integració, en els nostres dies, l'economia industrial i de serveis sembla tendir una nova mena de pont, amb un abast més efectiu que aquell que atorgà el comerç clàssic de la ruta de la seda, o les conquestes xineses. Com hem vist, Xina i l'Àsia Central mantenen identitats històriques diferenciades. Així mateix, les particularitats i divergències es mantenen també en altres plànols, per exemple en quant al nivell de desenvolupament o industrialització. Com a conseqüència, les transformacions que impulsin els nous vincles internacionals, tendits per projectes com l'OCS o el cinturó econòmic de la ruta de la seda, afectaran de forma diferent a cadascun dels actors, tot contribuint al manteniment d'identitats particulars.

Hem vist com el plànol multilateral interessa també als estats de l'Àsia Central, atès que suposa una eina efectiva a l'hora d'incorporar perspectives diverses, que a l'hora de definir l'ordre regional ponderin també factors no limitats als aspectes materials, a la riquesa, o al poder militar. Entenem doncs que l'estàndard regional que se'n pugui derivar d'aquest consens no marginarà o subordinarà aquelles identitats amb un pes polític, econòmic, o demogràfic més baix; sinó que despertarà la possibilitat d'establir un joc de suma positiva entre els actors. La presència d'aquests nous instruments de cooperació modelen un plànol de relacions entre Xina i l'Àsia Central molt diferenciat del de l'època premoderna. Podem dir per tant que aquesta dinàmica, que ha estat qualificada per observadors com Niklas Swanström com un renaixement del model tributari de relacions internacionals, no és pot adjectivar com tal. Més aviat atorgarà a Xina una oportunitat per posar en pràctica de forma coherent els principis d'harmonia i respecte que les autoritats xineses identifiquen en les seves declaracions com a propis. Algunes veus, com Garret Mitchell (2014: 13), afirmen que aquest èmfasi en la cerca de consens i en els aspectes morals podria, davant la posició més resolutiva de Rússia, incidir de forma negativa en l'efectivitat dels projectes de l'OCS o del cinturó econòmic. Tanmateix, el fet és que el manteniment d'un encara substancial rol de Rússia a la regió, no sembla desactivar les potencialitats de les iniciatives xineses, i més en un moment com el present, en el que Rússia, havent allunyat posicions amb Europa occidental, busca establir lligams alternatius. Per contra, aquells possibles escenaris on s'accentuï la complementarietat dels projectes de Moscou i de Beijing, tindran potser oportunitat de ser els que adoptin una configuració més reeixida i rellevant respecte l'ordre mundial. L'Àsia Central esdevé, com veiem, un escenari cabdal en relació a les discussions sobre la construcció de models nacionals i internacionals alternatius als hegemònics. Caldrà observar amb atenció la forma en que les dinàmiques que hem introduït contribueixen a repensar el sistema internacional.

Bibliografia

Acharya, Amitav (2012) "Ideas, Norms and Regional Orders." A Paul T.V. (ed.) *International Relations Theory and Regional Transformation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 183-209.

Beckwith, Christopher (2009) *Empires of the silk road. A history of Central Eurasia from the bronze age to the present*. New Jersey: Princeton University Press.

Cheng, Anne (2002) *Historia del pensamiento chino*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Chung, Chien-peng (2004) "The Shanghai co-operation organization: China's changing influence in Central Asia", *The China quarterly*, 180: 989-1009.

Clarke, Michael E (2011) *Xinjiang and China's rise in Central Asia – a history*. Oxon: Routledge.

Cranmer-Byng, John (1973) "The chinese view of their place in the world: An historical perspective", *The China quarterly*, 53: 67-79.

Deng, Yaqing (2014) "A Shared Path - While all concerned countries hope to benefit from the Silk Road Economic Belt, China needs to take on the role of coordinator", *Beijing review*. [en línea] Disponible a: *ProQuest Central* http://search.proquest.com [consultat el 9 de maig de 2015]

Di Cosmo, Nicola, *et al*. (2009) *Cambridge history of inner asia. The Chinggisid Age*. Cambridge: Cambridge University Press.

Garret Mitchell (2014) "China in Central Asia: the beginning of the end for Russia?", *Slovo*, 26 (1): 18-31.

Gernet, Jacques (2005) *El mundo chino*. Barcelona: Crítica.

Golden, Peter B. (2011) *Central Asia in World History*. New York: Oxford University Press.

Hansen, Valerie (2000) *The open empire. A history of China to 1600*. New York, London: W.W. Norton & Company.

Lattimore, Owen (1951) *Inner asian frontiers of China*. New York: American geographical society.

Liu, Xinru (2010) *Silk road world history*. New York: Oxofrd University Press.

Perdue, Peter C. (2005) *China marches west: the Qing conquest of Central Eurasia*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rasizade, Alec (2003) "Entering the old "great game" in Central Asia", *Orbis*, 47 (1): 41-58.

Rickleton, Chris (2014) "Central Asia: Can China's Silk Road Vision Coexist with a Eurasian Union?", *News Story*. Disponible a: *Eurasianet* http://www.eurasianet.org [consultat el 4 de Maig de 2015]

Rios, Xulio (2005) *Politica exterior de China. La diplomacia de una potencia emergente*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Rolland, Nadège (2015) "China's new silk road", *The national bureau of asian research*. [en línea] Disponible a: *Nbr* http://nbr.org [consultat el 9 de maig de 2015]

Sheives, Kevin (2006) "China turns west: Beijing's contemporary strategy towards Central Asia", *Pacific Affairs*, 79 (2): 205-224.

Spechler, Martin C (2003) "Crouching dragon, hungry tigers: China and Central Asia", *Contemporary Economic Policy*, 21 (2): 270-280.

Swanström, Niklas (2005) "China and Central Asia: a new grat game or traditional vassal relations?", *Journal of Contemporary China*, 14 (45): 569-584.

Wang Shuchun, Wan Qingsong (2014) "The silk road economic belt and the eeu. Rivals or partners?" *Centra Asia and the Caucasus press*, 15 (3).

Wu, Hsiu-Ling, i Chen Chien-Hsun (2004) "The Prospects for Regional Economic Integration Between China and the Five Central Asian Countries", *Europe-Asia studies*, 56 (7): 1059-1080.


#06

Asiadémica, Número 06, julio 2015

Editores:
Jordi Serrano, Jonathan López-Vera

Comité científico asesor:
Rafael Abad, Helena Casas, Montserrat Crespín, Dídac Cubeiro, Makiko Fukuda, Pilar González, Lluc López i Vidal, Artur Lozano, Dani Madrid, Laia Manonelles Moner, Jordi Mas, Manel Ollé, Xavier Ortells, Pau Pitarch, Carles Prado, Ainhoa Reyes, Xúlio Ríos, Ariel Stilerman

Diseño y maquetación:
Jonathan López-Vera

Editado por Asiadémica en Barcelona

ISSN 2341-233X

Contacto:
info@asiademica.com
www.asiademica.com
www.facebook.com/asiademica

Asiadémica se encuentra bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported



asiademica.com

#06