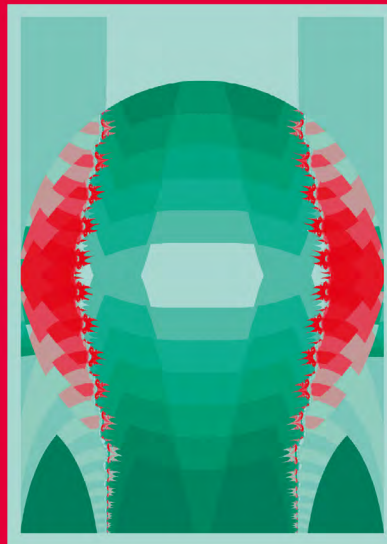


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

### Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón

PRIMER ACERCAMIENTO. Miradas sobre las intersecciones culturales

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集  
第1巻『文化交差へのまなざし』



**CITRU** Centro Nacional  
de Investigación  
Documentación e  
Información Teatral  
Rodolfo Usigli

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

**Cómo citar este documento:** Ross, Amadís, y Miki Yokoigawa, coordinadores. *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón: Primer acercamiento. Miradas sobre las intersecciones culturales*. Coordinación editorial de Araceli Rebollo Hernández, traducción al japonés de Midori Kato *et al.*, México, Secretaría de Cultura, INBAL / Cenidiap / CITRU, 2022. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

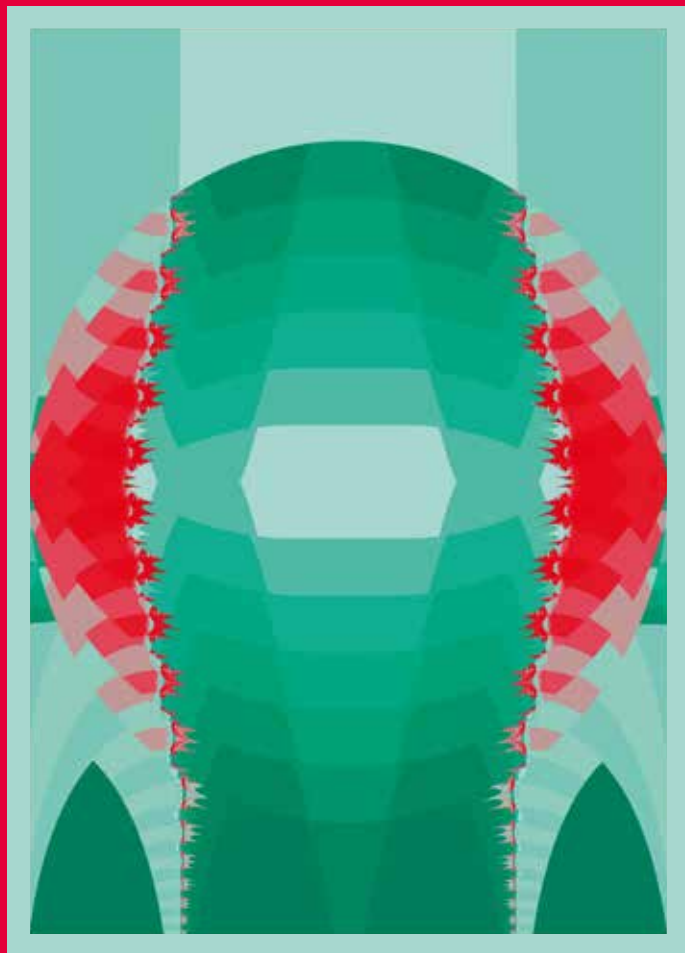
**Descriptorios temáticos (palabras clave):** México - Japón - Relaciones culturales y artísticas. México - Japón - Paralelismo cultural y artístico. México - Japón - Intercambio cultural y artístico.

# Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón

PRIMER ACERCAMIENTO. Miradas sobre las intersecciones culturales

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集

第1巻『文化交差へのまなざし』





Ensayos del Seminario Permanente de Investigación  
de Arte y Cultura México-Japón

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

研究・調査



Ensayos del Seminario Permanente  
de Investigación de Arte y Cultura México-Japón

PRIMER ACERCAMIENTO. MIRADAS SOBRE LAS INTERSECCIONES CULTURALES

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集

第1巻『文化交差へのまなざし』

**Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón.  
Primer acercamiento. Miradas sobre las intersecciones culturales**

**Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero

**Secretaría**

Marina Núñez Bernal

**Subsecretaría de Desarrollo Cultural**

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez López

**Directora general**

Mónica Hernández Riquelme

**Subdirectora general de Educación e Investigación**

**Artísticas**

Carlos Guevara Meza

**Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de Artes Plásticas**

Arturo Díaz Sandoval

**Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli**

Lilia Torrentera Gómez

**Directora de Difusión y Relaciones Públicas**

© Laura González Matute, María Teresa Favela Fierro, Luis Alberto López Matus Villegas, Miki Yokoigawa, Rie Arimura, Amadís Ross, Araceli Rebollo Hernández, Kazumi Siqueiros Shimada.

© D. R. Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón. Volumen I. Miradas sobre las intersecciones culturales

**Primera edición: 2023**

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli".

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

ISBN: 978-607-605-745-2

Hecho en México

Este libro recibió recursos del Programa de Apoyo a Estudios Japoneses de Fundación Japón.

Este libro recibió recursos del Fideicomiso "Fondo de la Amistad México-Japón".

Agradecemos el apoyo del Liceo Mexicano Japonés A. C.

**Coordinación**

Amadís Ross y Miki Yokoigawa

**Coordinación editorial**

Araceli Rebollo Hernández

**Traducción al japonés**

Midori Kato, Mitsuko Tsuchida, Juan Crisóstomo Pacheco Kato, Kaori Takami, Miki Yokoigawa y Rie Arimura

**Corrección de estilo**

Andrea Garza Garza, Rie Arimura, Miki Yokoigawa y Amadís Ross

**Diseño editorial y maquetación**

Araceli Basilio Tapia

**Imagen de portada**

Frida Castañeda Bulos, *Aire*, 2021, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CITRU**



Ministerio de Educación Pública

**JAPAN FOUNDATION**  
MÉXICO



メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集  
第1巻『文化交差へのまなざし』

文化省  
Alejandra Frausto Guerrero  
文化長官

Marina Núñez Bernal  
文化副長官 文化開発

国立芸術文学院  
Lucina Jiménez  
院長

Mónica Hernández Riquelme  
芸術教育研究 総合事務次官

Carlos Guevara Meza  
国立造形芸術研究資料情報センター長

Arturo Díaz Sandoval  
ロドルフォ・ウングリ演劇研究資料情報センター長

Lilia Torrentera Gómez  
広報局長

ロ、ルイス・アルベルト・ロペス・マトゥス・ヴィジェガス、  
横井川美貴、有村理恵、アマデイス・ロッセ、アラセリ・レボジョ・エルナンデス、カズミ・シケイロス・シマダ

© D. R. メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集 第1巻『文化交差へのまなざし』

2023年 初版

発行所: 国立芸術文学院

国立造形芸術研究資料情報センター

国立ロドルフォ・ウングリ演劇研究資料情報センター

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

この版のグラフィック及びタイポグラフィー著作権は文化省国立芸術文学院に属します。

ISBN: 978-607-605-744-5

メキシコにて発行。

この出版に際しジャパンファンデーション「日本研究支援プログラム」のご支援を賜りました。

同様にFideicomiso “Fondo de la Amistad México-Japón”のご支援を賜りました。

また社団法人日本メキシコ学院のご支援に感謝いたします。

調整・監修:  
横井川美貴、アマデイス・ロッセ

編集:  
アラセリ・レボジョ・エルナンデス

翻訳:  
加藤みどり、土田光子、松石美花、加藤フアン、高見芳織、横井川美貴、有村理恵

校正:  
アンドレア・ガルサ・ガルサ、横井川美貴、有村理恵、アマデイス・ロッセ

ブックデザイン:  
アラセリ・バシリオ・タビア

表紙イメージ:  
フリーダ・カスタニエダ・ブロス「Aire」2021 イダルゴ州立大学自治大学芸術研究所

© ラウラ・ゴンザレス・マトゥテ、マリア・テレサ・ファベラ・フィエ

## Índice: 目次

### Presentación 11

CARLOS GUEVARA MEZA/CENIDIAP-INBAL  
ERIKA LILIANA VILLANUEVA CONCHA/IA-UAEH  
ARTURO DÍAZ SANDOVAL/CITRU-INBAL  
MARIO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ/ENES MORELIA-UNAM

### Introducción 19

AMADÍS ROSS Y MIKI YOKOIGAWA

### PRIMERA PARTE:

### INTERCAMBIO CULTURAL MÉXICO-JAPÓN

Tamiji Kitagawa. Un pincel trasciende fronteras.  
México y Japón en el imaginario artístico del arte 29

LAURA GONZÁLEZ MATUTE

La interpretación de “lo mexicano” bajo la mirada  
de los pintores japoneses: Kishio Murata y Shinzaburo Takeda 65

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO

Vestigios de *mono-ha* en México:  
un diálogo con la última vanguardia japonesa 85

LUIS ALBERTO LÓPEZ MATUS VILLEGAS



Entre el habla y el silencio: la memoria de los migrantes  
japoneses en México. Dos piezas de arte audiovisual contemporáneo 113  
MIKI YOKOIGAWA

SEGUNDA PARTE :  
ESTUDIOS CULTURALES COMPARADOS

El rosario y el *juzu*: experiencias interreligiosas del periodo *kirishitan* 149  
RIE ARIMURA

*Roma* y *Shin-Gojira*: el Otro somos nosotros 187  
AMADÍS ROSS

*Sacbé Rojo*: una propuesta de dramaturgia desde el mestizaje 221  
ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ

TERCERA PARTE :  
EDUCACIÓN CULTURAL

La enseñanza de la cultura japonesa en un contexto mexicano 259  
KAZUMI SIQUEIROS SHIMADA

GALERÍA 489

## ごあいさつ 281

カルロス・ゲバラ・メサ / 国立造形芸術研究資料情報センター

## 本書に寄せて 283

エリカ・リリアナ・ビジャヌエバ・コンチャ / イダルゴ州立自治大学芸術研究所  
アルトゥーロ・ディアス・サンドバル / ロドルフォ・ウシグリ劇場資料情報センター  
マリオ・ロドリゲス・マルティネス / メキシコ国立自治大学付属高校モレリア校

## はじめに 289

アマデイス・ロッス、横井川美貴

## 第一部：

### 日墨美術交流

#### 北川民次：国境を越えた絵筆芸術的想像力にみるメキシコと日本 297

ラウラ・ゴンサレス・マトゥテ

#### 日本人画家：村田篤史雄と竹田鎮三郎の視線からみた〈メキシコ性〉の解釈 323

マリア・テレサ・ファヴェラ・フィエロ

#### メキシコにおける「もの派」の形跡：日本最後の前衛美術運動との対話 339

ルイス・ロペス・マトゥス

#### 語りと沈黙の間に：メキシコにおける日本移民の記憶現代映像アート2作品 361

横井川美貴

## 第二部：

### 比較文化研究

#### ロザリオと数珠—キリシタン時代の宗教間体験— 389

有村理恵

『ローマ』と『シン・ゴジラ』他者とは私たちのことだ 415

アマデイス・ロッシ

赤いサクベ：メスティサへからの劇作の提案 443

アラセリ・レボジョ・エルナンデス

第三部：  
教育

メキシコにおける日本文化教育 475

カズミ・シケイロス・シマダ

図版 489

## Carlos Guevara Meza

Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de Artes Plásticas

Fundado en 2019 (qué lejana parece ahora esa fecha en medio de la pandemia que nos confina), el Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), es un excelente ejemplo de grupo de investigación conformado por destacados académicos de múltiples instituciones, reunidos para debatir y compartir conocimientos sobre un tema general que, siendo en apariencia tan específico, moviliza en realidad una gran cantidad de problemáticas que no se agotan de un plumazo y más bien parecen multiplicarse. Este libro es un buen ejemplo de la necesidad de discutir una amplia variedad de contactos y aprendizajes mutuos de dos culturas que en lo profundo se comunican de modos insospechados.

La fascinación mutua que ha traído o llevado a buen número de artistas, escritores e intelectuales de una cultura a otra, de un país a otro, es algo muy digno de historiar y reflexionar, por la importancia de las obras producidas (imágenes, poemas, teatro, pensamiento) y su impacto en cada país. También por la significación de las relaciones económicas y sociales entre ambas naciones que se remontan a cientos de años y que no han hecho sino acrecentarse en las últimas décadas. O las influencias recíprocas en el imaginario social y en las producciones culturales populares e industriales de ambas naciones (cine, música, todo tipo de narrativas gráficas y un largo etcétera).

No se trata, por supuesto, sólo de historiar (en el sentido del recuento de un pasado remoto y ya cerrado, aunque desde luego “historiar” no es sólo eso), porque esas influencias, atracciones, contactos y seducciones siguen vivas y en crecimiento. Y un mayor conocimiento mutuo sin duda nos permitirá proyectarnos hacia un futuro con nuevas enseñanzas y construcciones compartidas.

Nuestro agradecimiento a todas y todos los miembros del Seminario que nos enorgullece llamar nuestro. Para el Cenidiap es un gran honor formar parte de este esfuerzo.

## Erika Liliana Villanueva Concha

Directora del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

*Las ruinas son símbolos de nuevos comienzos, son constructos de nuevas ideas.*

Anselm Kiefer

Nuestros países, aunque distintos en lengua, economía y tradición, convergen en varios sentidos. El Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón es ejemplo de ello. Para la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo es un placer compartir intereses con instituciones hermanas y colegas, con los que disertamos y profundizamos en temas enmarcados por la sinapsis artística y cultural generada por estas dos naciones. Más allá de las multidisciplinas que profesan nuestros integrantes, las manifestaciones culturales, intelectuales, históricas, artísticas y académicas de ambas periferias son nuestro punto de encuentro. Esto nos provoca a demarcar divergencias y, a la par, proponer nuevas formas de reconocernos epistémica y estéticamente; a observarnos no como ciudadanos de universos paralelos, sino como entes cocreadores que confluyen para ser, estar y aportar particularidades desde nuestras miradas a este mundo.

Sea este el medio para reconocer a los integrantes de este organismo académico permanente: Teresa Favela, Laura González Matute, Rie Arimura, Andrés Cacho, Andrés Camacho, Luis López Matus, Araceli Rebollo, Kazumi Siqueiros, a todos los pares académicos que nos han apoyado así como a los artistas e investigadores que aún faltan por anexarse. Felicitamos a quienes coordinan este proyecto pionero, Amadís Ross y Miki Yokoigawa. Es importante reconocer a las instituciones hermanas del INBAL, que cola-

borativamente fungen como claustro del seminario: el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. De la misma manera hacemos una mención especial a la Fundación Japón, ya que gracias a ella este libro podrá divulgarse en español y japonés.

A quienes tendrán el goce de leer este primer volumen *Miradas sobre las intersecciones culturales*, les invitamos a degustar de estos ocho artículos que han sido arbitrados por pares especializados. Los autores ampliarán el espectro de análisis sumergiéndose en la memoria de los migrantes japoneses en México, y de cómo el arte trasciende fronteras mediante el intercambio y la interpretación del otro. Igualmente, se hablará de dramaturgia, mestizaje, educación transcultural, de la perspectiva histórica de ambos países y de nuestras culturas transitadas desde contextos ajenos. En búsqueda de cooperación y entendimiento mutuo, este ambicioso seminario a través de este libro aporta dimensión metodológica a un viaje colegiado que hoy se formaliza reescribiendo la historia de ambos lares.

Por medio de este puente llamado Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón deseamos que todos nos reflejemos y a la vez nos encontremos en el otro. Que, con los escombros de nuestras historias como símbolos de comienzo, construyamos mutuamente nuevos discursos para debatir y analizar. Así también, que lo que no se hizo hasta el día de hoy sirva de simiente para lograr lo que visionamos, y como iniciativa, este proyecto. Instituciones, colegas, artistas, lectores, ciudadanos del mundo: el terreno es fértil, el tema extenso y profundo; la ambición suficiente, los recursos y gestiones ilimitadas, no obstante, hay mucho por hacer; por ello sigamos las propuestas de los autores mediante la lectura de este volumen, persigamos las futuras actividades académicas de esta índole y observemos expectantes lo que hoy nos manifiestan, pues dispuestos estamos a expandir nuestros territorios allende las fronteras.

Apreciemos con interés y reconocimiento a todos los que hicieron posible que *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón. Volumen I. Miradas sobre las intersecciones culturales* fuese realidad, y estuviese a la altura de las patrias que representan.



## Arturo Díaz Sandoval

Director del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

El Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón, coordinado por Amadís Ross y organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) y en el que colabora el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), ambos pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), se ha consolidado con un equipo constituido por investigadoras e investigadores de un amplio y diverso espectro de miradas y perspectivas artísticas y culturales, tales como el muralismo, el teatro, el cine, la pintura, la escultura, la gráfica, el arte audiovisual contemporáneo, las religiones, los ritos y la educación.

En pocos años, la constancia de este seminario ha propiciado debates y reflexiones, además de motivar la investigación de algunos aspectos distintivos entre las culturas mexicana y japonesa, así como de las influencias recíprocas que han dado lugar a la consolidación de prácticas artísticas y estrategias didácticas allende los mares, fruto del contacto y admiración por cada una de sus ricas manifestaciones.

Como lo menciona López Matus en su artículo que aparece en el presente volumen, son abundantes los trabajos escritos referidos a la relación bilateral México-Japón en cuanto a aquello que se trata de temas económicos y tecnológicos, sin embargo escasea la bibliografía en torno a la rica colaboración, así como a las y los innumerables artistas japoneses y mexicanos

que han vehiculado las influencias recíprocas entrambos territorios del arte durante décadas, pero de manera más decidida en la historia reciente.

Quizá, como lo establece el propio Amadís en su ensayo sobre la resistencia de estas culturas, ante la constante embestida de la tradición occidental y su insistencia por la aniquilación del Otro como vía modernizadora, el objetivo primordial del trabajo de este seminario ha sido el encuentro de dos civilizaciones cuyo común denominador se sitúa en el centro de la insistente pervivencia de sus diversidades simbólicas y estéticas.

No es de extrañar, como señala Enrique Dussel, que al llevar a cabo un intento por observar y entender nuestra cultura desde un pensamiento decolonial, el giro en la lectura del mapamundi necesariamente encuentra correlatos con el oriente cercano. Es decir que si vemos, en un intento por reconocer lo propio, a América frente a Asia en lugar de a Europa, es posible hallar empatía con aquel mundo como si las influencias y los flujos de saberes provinieran del lugar donde se oculta el sol y estuvieran arraigados por milenios.

Subyace, además en la cultura oriental, la representación del espacio en el cual se coloca la idea de lo exótico como fascinación por lo que pareciera extraño, así como por los modos de pensamiento y de concepciones del mundo, complementarias a nuestra propia imagen de pueblo originario, capaz de colocarse frente a las influencias extranjeras y recibirlas en un intercambio benéfico al descubrimiento de un correlato peregrino semejante.

Es así como este seminario se constituye en lugar donde la cimentación de epistemologías se torna en capacidad de dirigir el encuentro con el arte y la cultura en territorio compartido.

## Mario Rodríguez Martínez

Director de la Escuela Nacional de Estudios Superiores  
Unidad Morelia  
Universidad Nacional Autónoma de México

Actualmente con la apertura político-económica y los intercambios tecnológicos y culturales, el interés por Japón ha aumentado notablemente a escala global, tal y como se muestra la popularidad de su gastronomía, artes marciales, *haiku*, *bonsai*, *karaoke*, películas, animaciones y cómics japoneses. No obstante, la apropiación de lo “japonés” en México tuvo su origen hace más de 400 años a finales del siglo XVI. Los términos castellanos “biombo” y “quimón”, que derivan de *byobu* y *kimono*, son una muestra de la influencia lingüística y cultural japonesa. A lo largo del tiempo, México se ha enriquecido de diversas tradiciones japonesas. Lo “japonés” es aparentemente lejano y distinto a lo “mexicano” pero a su vez cercano a lo nuestro.

En este libro, la aplicación de los marcos teóricos multidisciplinares y la aproximación comparativa entre ambos países permitirán evidenciar problemas de lo mexicano y lo japonés desde un nuevo horizonte. Los fenómenos culturales de México y Japón serán estudiados no sólo como relaciones bilaterales o paralelismos culturales, sino también desde un enfoque global, no alineado con la narrativa eurocéntrica tradicional.

Es importante mencionar que como proyecto educativo, la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia tiene por objetivo fijar la atención en la resolución de problemas actuales a través de los cuatro pilares del conocimiento y en consistencia con las labores sustantivas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), buscando siempre la atención

de temas relacionados con la sociedad, el medio ambiente, la cultura y la tecnología. Por lo que en este contexto, este libro permite consolidar redes de colaboración nacionales e internacionales como parte sustancial de las actividades de nuestra universidad, en la que se mueve el entendimiento mutuo entre ambas latitudes del mundo.

# Introducción

AMADÍS ROSS Y MIKI YOKOIGAWA

La idea de fundar el Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón nació en 2017, producto de una serie de conversaciones entre los hoy coordinadores de este colectivo académico. Nos preguntábamos sobre los puntos de contacto entre el arte y la cultura mexicana y japonesa, las posibilidades de comparar expresiones culturales tan aparentemente disímolas y qué tipo de metodologías servirían para aproximarnos a su estudio. Era una tarea que claramente nos rebasaba, por lo que hablamos de formar un grupo multidisciplinario. Para ello acudimos a la figura de seminario permanente de investigación, ya que su organización horizontal, en la que todos los integrantes participan en el análisis y discusión de los objetos de estudio, nos pareció la más adecuada para aproximarnos a un fenómeno tan complejo y dinámico. Dentro de nuestras posibilidades pretendíamos, además, engrosar el escaso catálogo en lengua español sobre la historia del arte japonés y el estudio de sus productos culturales. Esta falta de recursos bibliográficos ha sido un freno en los estudios iberoamericanos sobre Japón.

El proyecto fue aprobado por las instituciones a las que pertenecemos: el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y el Instituto de Artes (IA) de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH). A finales de 2018 se viajó a Japón a presentar el futuro colectivo académico ante algunos miembros de la comunidad académica que estudian el arte o la cultura de México y América Latina; sus comentarios y recomendaciones fueron clave para terminar de configurar el Seminario y sus métodos de trabajo. A principios de 2019 se emitió la convocatoria para

reclutar especialistas y en junio del mismo año comenzó la labor de análisis y estudio.

Las sesiones del Seminario cubren dos aspectos. El primero es el de los trabajos individuales: cada integrante expone la investigación que está desarrollando y recibe retroalimentación del grupo. El segundo es la discusión colectiva de temas generales, como la historia del arte de cada país, las influencias mutuas y los posibles puntos de encuentro que podremos hallar más adelante. Hemos concluido la primera etapa de trabajo con esta metodología, contando con la colaboración del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBAL; la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y el Liceo Mexicano Japonés, A. C., que se sumaron al esfuerzo de las instituciones organizadoras Cenidiap del INBAL e IA de la UAEH. La actividad del Seminario ha continuado en una segunda etapa, en la que hemos sumando la participación de la Universidad Veracruzana (UV) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

El Seminario abreva de los cruces que se han dado en la historia entre México y Japón, como la misión Hasekura de 1614-1618, la comisión mexicana que viajó al archipiélago en 1874 para observar el tránsito de Venus, los pintores nipones que migraron al país norteamericano atraídos por el muralismo posrevolucionario y la fascinación de poetas como José Juan Tablada y Octavio Paz por la nación oriental. Estos entrelaces dan consistencia a nuestro objeto de estudio, mas no son su único sostén: estamos convencidos de que la historiografía y la teoría tienen la capacidad de construir puentes que apenas despuntaban o incluso no estaban ahí, canales de comunicación que pueden ser usados por otros estudiosos o servir como referencia para futuros intercambios. Buscamos evitar falsas analogías e idealizar coincidencias, aunque al mismo tiempo descubrimos el poder de los estudios comparados: para aprender sobre la cultura propia, pocas metodologías tan efectivas como el contrastarla con otra igual de vigorosa.

El quehacer grupal y multidisciplinario nos ha permitido trazar algunos entrecruces entre los campos artísticos y culturales de ambas naciones, un

esbozo que dista mucho de ser definitivo, pero va generando un marco de trabajo. Lo primero que encontramos, como resulta lógico, fueron los efectos de la modernidad en los dos países; *modernidad* entendida como expansión occidental. También saltaron a la vista las narrativas decimonónicas que pretendían crear identidad nacional en poblaciones acostumbradas a fuertes regionalismos, una búsqueda de pertenencia que se libraba en dos dimensiones: unir a quienes ahora compartían nombre y bandera, y a la vez aspirar al estatus de “nación moderna”. Esta operación, en cierta medida contradictoria, intentaba que ambas naciones fueran únicas y a la vez universales, y marcó para siempre su desarrollo cultural.

Entendemos la cultura visual de Japón y México como otro de sus puntos de contacto: desde los códices mesoamericanos y el *emaki*, el manga y el esplendor de la historieta mexicana del siglo XX hasta los emoticones de origen japonés y la avanzada tradición del meme mexicano.

La llamada cultura popular japonesa ha ingresado a México a través de muchas vías, la mayoría de ellas informales, ya fuera a través del contrabando, migrantes, grupos de aficionados, intercambio directo entre interesados o reproducciones ilegales.

El anime y el manga fueron conocidos primero a través de copias compradas principalmente en Estados Unidos o Francia, la adquisición de derechos de transmisión por parte de canales de televisión abierta y más recientemente por el uso de Internet, aunque vale la pena decir que hoy hay varias maneras establecidas y legales para consumir estos productos.

La cerámica, la laca, el trabajo en madera y demás manifestaciones han hecho su aparición a través de exposiciones, círculos internacionales, publicaciones especializadas y japoneses viajeros o inmigrantes. Debido a la informalidad de estas vías, hay una gran deficiencia de materiales y referencias para investigar o ampliar el conocimiento al respecto.

Sobre el estudio de Japón en México, antes que nada, debemos mencionar al Colegio de México (Colmex), institución que se dedica a la investigación y la formación de investigadores de primera línea, y al área que se encarga del estudio de Japón como especialidad en el Centro de Estudios de Asia y África. Realizan eventos académicos y cuentan con un programa



de maestría, e incluso por un tiempo ofrecieron un doctorado. Si se elige la especialidad de Japón, es obligatorio el curso de lengua japonesa. Hasta 2017 contaban con casi 70 maestros y un poco menos de diez doctores especializados en Japón. Fuertemente vinculada con el Colmex, tenemos a la Asociación Latinoamericana del Estudio de Asia y África (ALADAA), que tiene sede en varios países de Iberoamérica e incluye el estudio de Japón. La Asociación ha trabajado por más de 30 años, y sorprendentemente es y ha sido casi el único organismo que estudia sistemáticamente a Japón en México. Algunas de sus investigaciones versan sobre el arte y la cultura de México y Japón.

En el presente siglo encontramos nuevos espacios, como el Programa de Estudios México-Japón de la Universidad de Guadalajara (UdG) que arrancó en 2008, y el Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África (PUEAA), iniciado en 2015 en la UNAM, la máxima casa de estudios del país. El PUEAA ofrece un diplomado de estudios sobre Asia, ha realizado eventos internacionales de carácter académico sobre Japón y cuenta con varias publicaciones. Sus temas centrales son lengua, literatura y economía. Bajo el confinamiento por la pandemia del covid-19, en 2021 ofreció la cátedra de la Agencia de Cooperación Internacional del Japón (JICA). La UNAM tiene una larga trayectoria en la educación de lengua japonesa en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras y otras sedes; actualmente se encuentra el curso en el Departamento de Ruso, Lengua Asiática y Griego Moderno en la Escuela Nacional de Lengua, Lingüística y Traducción, del mismo modo, forma parte del Plan Global en el Departamento de Español para Extranjeros y Lenguas no Indoeuropeas en la Facultad de Estudios Superiores Aca-tlán, así como en otras sedes en la República Mexicana. En 2016 se inauguró el Centro de Estudios Japoneses en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la UdG. En los últimos años algunas universidades públicas han abierto cursos de japonés, como la UdG, la Universidad Politécnica de Monterrey, la Universidad Veracruzana, la Universidad Politécnica de Veracruz, la Universidad de Guanajuato y la Universidad Autónoma de Baja California, entre otras.

Hablando de la enseñanza de la cultura y la lengua japonesas en el sector privado, desde 1972 el Liceo Mexicano Japonés, A. C., cuenta con preescolar, primaria, secundaria y preparatoria, adscritos a la Secretaría de Educación

Pública de México, y también con una sección japonesa que sigue el programa del Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología de Japón. Una escuela similar es el Chuo Gakuen, A. C., fundada 1944 por migrantes japoneses que buscaban educar a sus hijos al estilo japonés, y que hoy es un centro que ofrece cursos de lengua y cultura. La Asociación México Japonesa, A. C., se instauró en 1956 como una organización de ayuda mutua entre migrantes tras la Segunda Guerra Mundial, y hoy cuenta con varios sectores culturales y una escuela del idioma nipón. El Instituto Cultural Mexicano Japonés, A. C., enseña esta lengua desde hace quince años; fue fundado en la década de 1970 con el objetivo de transmitirla a la segunda generación de la colonia japonesa en la Ciudad de México. En Guadalajara se encuentra el Instituto de Intercambio Cultural México-Japonés, que se originó para enseñar a los hijos de migrantes. Donde hay colonias japonesas, hay escuelas o centros culturales que ofrecen su lengua; últimamente también sucede esto en las ciudades donde se han establecido empresas del país oriental.

Aunque el círculo compuesto por la comunidad japonesa y los aficionados mexicanos es pequeño, hay varias opciones en lo que respecta a oferta cultural. Está, por ejemplo, Espacio Japón, anexo a la Embajada del Japón en México, donde se presentan selectas manifestaciones culturales venidas o influidas por la tierra del sol naciente. Se cuenta también con la Fundación Japón en México, que apoya proyectos artísticos y culturales que promueven o ejercen la presencia japonesa, y realiza actividades como exposiciones, conciertos y muestras de danza. Por su lado, la Asociación México Japonesa, A. C., ya mencionada arriba, ofrece un espacio para que la comunidad migrante y sus descendientes, llamada colonia japonesa, se reúna, además de servir como sede de eventos culturales, culinarios y deportes.

El colectivo académico Círculo de Estudios sobre Subcultura Japonesa en México aporta el necesario análisis sobre manifestaciones de la llamada cultura popular de Japón como anime, manga, grupos de aficionados, cosplay, fan art, bandas musicales, etcétera. Este grupo es respaldado por la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Desde 2011 se organiza la Cumbre de Rectores México-Japón; primero fue en la Universidad de Tokio, en 2014 en la Universidad de Guanajuato, en

2017 en la Universidad de Hiroshima, y en 2019 en la UNAM y el Colmex. Gracias a la Cumbre se han firmado convenios interuniversitarios y proyectos de investigación colaborativa en diversas áreas, aunque por ahora se carece de estudios sobre arte.

A pesar de que el estudio del arte japonés no está incluido en los programas educativos mexicanos, se han publicado ensayos, artículos y tesis. La mayoría de los investigadores y estudiosos trabajan aislados, con escasos apoyos institucionales. Los artistas japoneses que tienen estancias o radican en México, y los artistas mexicanos que visitan o viven en Japón, expresan su arte a partir de su experiencia transcultural, o de eso que podríamos llamar la experiencia global. Sin embargo, no hay un registro riguroso sobre su número ni ubicación. Algunos creadores japoneses en México se han dedicado a la docencia en las escuelas públicas y particulares, donde han impactado en el arte y la cultura; otros vuelven a Japón, donde consignan en su obra lo experimentado en México. Estudiar a todos estos artistas es una cuenta pendiente.

Hace falta analizar sistemáticamente el japonismo, fenómeno cíclico que impacta en el arte y la cultura occidental, que también se ha manifestado en México. Asimismo, el intercambio cultural tras la Segunda Guerra Mundial y el impacto de organizar y diseñar la sección cultural de los Juegos Olímpicos de Tokio (1964) y México (1968) requieren un estudio amplio y profundo. Del mismo modo, la expansión de la cultura popular japonesa y sus huellas en la cultura y el arte mexicanos esperan por investigaciones metódicas y formales.

Recordemos que Shuichi Kato abre el primer capítulo de su libro *Forma y espíritu de arte japonés* reflexionando sobre el arte neolítico, principalmente la cerámica Jōmon, y toma como referencia el arte precolombino de México. Cuando cierra el último capítulo que revisa el arte moderno en Japón, vuelve a mencionar el desarrollo plástico de México durante el proceso de modernización que llevó al movimiento muralista, y que provocó la renovación y la remarcación de la expresión pictórica tanto en su temática como en el medio, el soporte y la técnica. Este arte que combina lo moderno y la cultura popular es el que lleva a Kato a plantearse una pregunta: ¿por qué no ocurren tales cosas en el Japón moderno, pero en México sí?

Hay más preguntas sobre el arte y la cultura de México y Japón que esperan la investigación y reflexión. Como se dijo arriba, esto no quiere decir que no haya estudios, investigadores y especialistas; desde sus campos de conocimiento y a través de sus herramientas epistemológicas, intentan aproximarse al tema y plantean cuestiones que se deben debatir. Sin embargo, no hay una plataforma o una red de investigación para extender estas discusiones en el ámbito académico mexicano o hispanoparlante.

Como resultado de la primera etapa del Seminario, esta publicación es el humilde primer paso para cumplir nuestro propósito: generar un espacio de reflexión, crítica y debate alrededor del arte y la cultura de México y Japón. Algunos de los ensayos que el amable lector tiene frente a sí son la consecuencia del estudio durante décadas; otros, de reflexiones que pretenden provocar la discusión. Ninguno de ellos intenta listar o encuadrar términos específicos, que caigan en el peligro de reproducir estereotipos culturales. El libro fue dividido en tres secciones: “Intercambio cultural México-Japón”, “Estudios culturales comparados” y “Educación cultural”.

En la primera parte, “Intercambio cultural México-Japón”, Laura González y Matute analiza la trayectoria pictórica de Tamiji Kitagawa en el México posrevolucionario y su labor educativa en las escuelas de pintura al aire libre. Posteriormente, María Teresa Favela Fierro disecciona las obras de dos artistas que escogieron México como su segunda patria, Kishio Murata y Shinzaburo Takeda, y cómo ellos entienden la cultura visual del país huésped. Más adelante, Luis Alberto López Matus Villegas relata el impacto que tuvo el movimiento japonés de vanguardia *mono-ha* en México. Y, finalmente, Miki Yokoigawa se aproxima a la memoria de los migrantes japoneses a través de dos obras visuales contemporáneas: *Un país en las memorias* de Miho Hagino y Taro Zorrilla, y *Relato familiar* de Sumie García.

El segundo apartado del libro, “Estudios culturales comparados”, incluye un muy completo análisis de Rie Arimura sobre la relación entre el rosario cristiano y el *juzu* budista en las décadas de los primeros evangelizadores al sur de Japón. Por su parte, Amadís Ross encuentra señales de la homogeneización que trae consigo la modernidad en dos filmes recientes, *Roma* (Alfonso Cuarón) y *Shin-Gojira* (Hideaki Anno y Shinji Higuchi). Por último, Araceli

Rebollo Hernández analiza una pieza teatral escrita en clave *noh*, *Sacbé Rojo* de Alejandra Castro, para hablar sobre la hibridación intercultural.

En la tercera sección, “Educación cultural”, se publica un ensayo de Kazumi Siqueiros Shimada en el que trata el proceso de enseñanza de la cultura japonesa a niños mexicanos que estudian en el Liceo Mexicano Japonés, A. C.

Esperamos que el presente volumen sea el primero de muchos por venir, el trecho inicial de un sendero al que invitamos a las personas que estudian las artes, las expresiones culturales, la historia, la filosofía y la sociedad de Japón y México.

La ambición de ampliar la red académica sobre el estudio del arte y la cultura de México y Japón significa un duro y largo camino frente a nosotros, ya que se debe cruzar un inmenso campo del conocimiento. Como dice un proverbio africano, “si quieres ir rápido, camina solo; si quieres llegar lejos, ve acompañado”. Definitivamente queremos ir lo más lejos posible. Esperamos las críticas de los lectores para abrir el diálogo.

PRIMERA PARTE:

## Intercambio cultural México-Japón





# Tamiji Kitagawa. Un pincel trasciende fronteras. México y Japón en el imaginario artístico del arte

LAURA GONZÁLEZ MATUTE

## Resumen

El texto dará a conocer la importancia que representó la presencia del artista japonés Tamiji Kitagawa en México. Kitagawa llegó a este país en la década de 1920. Presenció el inicio del movimiento muralista mexicano (1920-1930), participó como alumno en la Academia de San Carlos (1923) y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco (1924). Fue maestro de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan (1925-1932) y director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, Guerrero (1932-1936). Su estancia como maestro y director en estas escuelas le otorgó el enriquecimiento de su paleta estética que compartió con sus alumnos. Al regresar a Japón en 1937 trasladó su experiencia artística tanto a su obra de caballete como a su incursión en la pintura mural que creó en su país años más tarde. Exponer la interrelación entre las estéticas de México y Japón, bajo la óptica de Tamiji Kitagawa, será fundamental para comprender su aportación en la esfera de la plástica mexicana y japonesa en el ámbito internacional.

## Palabras clave

Tamiji Kitagawa, Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan, Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, primer pintor japonés en México, ¡30-30! Movimiento de pintores

## Introducción. Tamiji Kitagawa: vida y obra

El estudio sobre la vida y obra del artista japonés Tamiji Kitagawa (1894-1989) ha sido abundante. Se han publicado artículos y tesis especializadas sobre su trayectoria artística, así como textos en diversos catálogos de las exposiciones que sobre su creación plástica montaron prestigiados museos y galerías de arte en Japón. No obstante, durante un largo periodo, su producción y labor cultural no fueron suficientemente valoradas, tanto en México como en su país natal.

Por lo anterior, y con el fin de contribuir a la revaloración y al conocimiento de su trascendente labor artística y pedagógica en México y Japón, este trabajo tiene como finalidad dar a conocer la misión cultural que Tamiji Kitagawa desarrolló cuando vivió en México durante los años 20 del siglo pasado (1921-1937), la cual reviste una eminente significación para el arte de México y Japón.

Además de desarrollarse como pintor, muralista y pedagogo, Kitagawa estableció significativos vínculos educativos, culturales y plásticos entre las dos naciones, mismos que perviven como un importante legado por medio de las fronteras.

Kitagawa emigró de su país en 1914, cuando contaba con 20 años, para radicar en Estados Unidos de América. Salir de Japón en aquel momento representaba un paso difícil, ya que en su país gozaba de privilegios económicos familiares con los que no contaría en su nuevo sitio de residencia. Los jóvenes, cuando viajaban sobre todo a Europa con la finalidad de realizar estudios, lo hacían en general apoyados por sus familias. Tamiji salió sin el apoyo familiar, con el fin de canalizar las inquietudes artísticas que se le habían despertado durante su estancia en Tokio, cuando estudiaba comercio en la Universidad de Waseda.

Trasladarse hacia Estados Unidos le implicaba una aventura desconocida, sobre todo porque enfrentaría condiciones complejas y discriminatorias dadas las relaciones un tanto tensas entre las dos naciones. Estos inconvenientes no afectaron la decisión del joven para embarcarse hacia el continente americano. Después de vivir dos años en Portland, Oregón, partió hacia la

ciudad de Nueva York, donde radicó alrededor de cinco años. En la metrópoli neoyorkina se desarrolló artística, educativa y psicológicamente al estudiar en un prestigioso instituto de arte e interesarse por los estudios de pedagogía y psicología referentes a la enseñanza artística para los niños. Esta preparación le otorgó una estructura sólida, manifestada en diversas áreas implementadas y puestas en práctica a su arribo a México en 1921 y, a partir de 1937, cuando regresó a Japón. En su país logró abrir una Escuela de Pintura al Aire Libre bajo los cánones de las escuelas mexicanas, y al mismo tiempo publicó diversos libros sobre la pedagogía que desarrollaban las escuelas de México.<sup>1</sup>

Durante su estancia en México, Tamiji Kitagawa cimentó sus conocimientos como pintor y maestro de los alumnos-niños asistentes a las escuelas de pintura al aire libre. Presenció el nacimiento y desarrollo del movimiento muralista mexicano, sin embargo en ese momento no realizó ningún mural. Esta práctica artística la llevaría a cabo en su país a partir de la década de 1960. De la misma manera, participó en 1928 con el grupo vanguardista antiacadémico de pintores ¡30-30!

Durante su estancia en México logró difundir su obra pictórica al formar parte de diversas exposiciones tanto colectivas como individuales, en las que mostró sus propuestas plásticas, basadas tanto en los cánones de la llamada Escuela Mexicana de Pintura como en conceptos formales antiacadémicos de tendencias orientalistas.

Su conocimiento sobre el arte posrevolucionario mexicano en relación con los postulados a favor de las clases marginadas, así como los cuestionamientos políticos y sociales que manifestaba este movimiento y los proyectos educativos promulgados por el nuevo gobierno de la posrevolución, propiciaron que a su regreso a Japón realizara una obra polifacética de tintes pedagógicos, sociales y de crítica política, e impulsara novedosos conceptos en la educación artística del arte para los niños.

Kitagawa se tornó, sobre todo a partir de su vuelta a Japón, en el primer emisario cultural entre las dos naciones, las cuales no obstante su lejanía comparten visiones, intereses, filosofías e historias paralelas. Este hecho

---

<sup>1</sup> Tamiji Kitagawa, *Los niños que pintan cuadros*, Editorial Iwanami, 1952. Tamiji Kitagawa, *Educación y pinturas de los niños*, Editorial Soogen SMA, 1953.

se constata con la inquietud transmitida por el pintor hacia varios artistas japoneses, quienes, atraídos por sus narraciones, publicaciones y obra plástica, viajaron a México e incluso, algunos, decidieron radicar en nuestro país. Basten los ejemplos de creadores como Shinzaburo Takeda, Kishio Murata y Tsuguharu Foujita para corroborarlo.<sup>2</sup>

En su obra y vida cultural sobre México, Tamiji Kitagawa no redujo sus conocimientos a la plástica y las pedagogías artísticas, sino que se interesó por comprender las raíces ancestrales de nuestros pueblos. Este hecho lo motivó a ilustrar en la década de 1960 el libro sagrado de los mayas: *Popol Vuh*.<sup>3</sup> Por otro lado, desde tres decenios antes había mostrado inquietud hacia la re-vuelta revolucionaria de 1910, por lo que se ha consignado que llevó a cabo la traducción al japonés del libro *Los de abajo* de Mariano Azuela.<sup>4</sup> Por otra parte, la imagen del “chapulín o saltamontes”,<sup>5</sup> identificada por Kitagawa como su *alter ego* y usada como firma en varias de sus obras, fue retomada por el artista con base en su interés por las culturas maya y nahua, en las que la imagen del chapulín estuvo asociada en los códices mesoamericanos tanto con las migraciones de las culturas del sureste como al Cerro del Chapulín, o Chapultepec, sitio emblemático donde surgió la cultura de la Gran Tenochtitlan.

Por lo anterior, Tamiji Kitagawa, a través de su legado artístico, educativo y cultural, se tornó simiente y símbolo unificador de dos continentes, dos naciones y dos cosmovisiones que se complementan, hermanan y trascienden, por medio de su vida y obra en la esfera del arte universal.

<sup>2</sup> Kauro Kato, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, *Crónicas*, Universidad Nacional Autónoma de México, diciembre, 2008, pp. 236-264.

<sup>3</sup> Eikichi Hayashiya (trad.), *Popol Vuh: el escrito antiguo de la civilización maya*, Tokio, 1961, ilustraciones de Tamiji Kitagawa. Fumiko Sukikara, *Formación y transformación en la narrativa del Popol Vuh: las publicaciones y las prácticas de traducción al japonés, 1928-1971*, tesis para obtener el grado de maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales, Universidad Autónoma de Chiapas, Instituto de Estudios Indígenas, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, marzo de 2019, primera plana y p. 127.

<sup>4</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo*, traducción de Tamiji Kitagawa, en *México Shimpō (Mehiko Shimpō, 1929-1938)*, México, 3 de septiembre de 1932 a 1 de marzo de 1933. En México, alrededor de 1925 se publicó el primer periódico escrito en el idioma japonés, llamado *Nichiboku Shimbun*. Desde entonces se crearon varios periódicos o revistas para los *nikkei*. La mayoría de ellos tuvo poca duración y sus características fueron muy diversas. Según el investigador uruguayo Jorge Rufinelli, Tamiji Kitagawa llevó a cabo la traducción del libro *Los de abajo* al japonés en la revista *México Shimpō* del 3 de septiembre de 1932 al 1 de marzo de 1933. La edición fue presentada por entregas.

<sup>5</sup> Yuko Kikuchi, “Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People’s Art of Kitagawa Tamiji”, *Review of Japanese Culture and Society*, 26 de diciembre de 2014, p. 266.

### Antecedentes. Shizuoka, Japón, 1894-1914

Tamiji Kitagawa nació el 17 de enero de 1894 en el seno de una familia de productores de té verde en la prefectura de Shizuoka. Dentro del ambiente familiar y social padecía una situación precaria. Hijo de la tercera esposa de su padre, siendo el menor de ocho hermanos regidos por costumbres patriarcales, que instaban a la discriminación de las mujeres y, en este caso, de su madre, le afectaba de manera indudable. Por otra parte, la situación bélica por la cual atravesaba su país, enmarcada entre dos guerras, una contra China (1894-1895) y la otra con Rusia (1904-1905),<sup>6</sup> ofrecían un entorno inestable e inseguro para sus años de infancia.

En una entrevista realizada por el especialista Tōru Asano,<sup>7</sup> Kitagawa comentó que esta situación le provocaba angustia y le despertaba la necesidad de abandonar el país en busca de un ambiente pacífico y libre para lograr desarrollar una vida autónoma e independiente.<sup>8</sup> Su familia, originaria de Goka-mura, prefectura de Shizuoka, ahora ciudad de Shimada, provincia dedicada al cultivo de las hojas de té, poseía grandes extensiones de tierra, lo cual propiciaba una situación económica desahogada para su casa. Dentro de ese ambiente familiar y social, el futuro artista mostró desde su infancia el gusto por la naturaleza, la cultura y en especial el dibujo.

Su padre, terrateniente dedicado a los negocios de la agricultura y ajeno a las inquietudes de su pequeño hijo, lo persuadió para estudiar comercio en la Universidad de Waseda en Tokio, a la cual ingresó en 1910 a la edad de 16 años. Su inclinación hacia el arte continuó a la par de sus estudios comercia-

---

<sup>6</sup> Omar Martínez Legorreta, “De la modernización a la guerra. La apertura de Japón: las presiones internas y externas”, en Michiko Tanaka (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de África y Asia, 2017, pp. 214-223.

<sup>7</sup> Takaaki Kumagai, *Kitagawa Tamiji's Art and Art Education: Translating Culture in Postrevolutionary Mexico and Modern Japan*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Kansas, Estados Unidos, 7 de abril de 2017, p. 40. Tōru Asano, “Kitagawa Tamiji: Minshū no seikatsu e no manazashi”, en Shizuoka Prefectural Museum of Art, *Shizuoka no bijutsu II: Kitagawa Tamiji-ten*, Shizuoka, Shizuoka Prefectural Museum of Art, 1989, pp. 8-12.

<sup>8</sup> En los estudios biográficos sobre el artista se ha dicho que, siendo muy niño, veía llegar al ejército japonés con los soldados heridos y escuchaba constantemente el tema sobre la muerte en batalla, hecho que le afectaba sobremanera.

les en esta ciudad. Según algunas fuentes biográficas,<sup>9</sup> conoció al artista plástico Shogo Miyazaki, quien tuvo una influencia decisiva en el futuro pintor porque lo introdujo al mundo de la plástica, las exposiciones, y en general de la vida cultural de la ciudad.

En el momento en el que Kitagawa llegó a Tokio se había integrado un colectivo de artistas identificados con las tendencias plásticas europeas, en especial el impresionismo, el fauvismo y el cubismo. Entre los creadores japoneses adscritos a estas corrientes se puede citar a Ryusei Kishida,<sup>10</sup> quien desarrolló una obra con influjo de la pintura al aire libre o *plein air*, bajo los cánones de los pintores iluministas del siglo XIX. Realizado bajo esta tendencia se puede mencionar su cuadro *Paisaje urbano*, ca. 1910, en el cual la pincelada atmosférica y el predominio de los tonos pastel, así como la alusión a una gran avenida de Tokio de toques parisinos, lo torna un paisaje luminoso y evanescente, trascendente por su novedad para el arte japonés de ese momento.

Kishida se unió a los miembros de la Sociedad Shirakaba,<sup>11</sup> o Álamo Blanco, agrupación de escritores y artistas que, bajo las tendencias modernizantes europeas, rechazaban las filosofías orientales inclinándose hacia la creación de obras de corte humanista e individualista. Tamiji Kitagawa se relacionó con este grupo, y por medio de ellos conoció las obras de pintores como Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Henri Matisse y Paul Gauguin.

Estar al tanto de la obra de los pintores europeos de tendencias modernizantes como los mencionados fue para Kitagawa punto fundamental en su vida y desarrollo cultural. A partir de ese momento las tendencias postimpresionistas estuvieron presentes en su cosmovisión, sobre todo en la obra desarrollada años más tarde en la ciudad de Nueva York y en sus primeros años en México.

---

<sup>9</sup> Takaaki Kumagai, *op. cit.*, p. 42.

<sup>10</sup> Pintor japonés nacido en el distrito de Ginza, Tokio, en 1891. A partir de 1908 realizó estudios de arte al estilo occidental con el artista Seiki Kuroda. A Ryusei Kishida se le conoce por haber introducido el fauvismo y el cubismo en Japón. En 1912 formó su propio círculo artístico, Sociedad Fusain, con el fin de promover las tendencias vanguardistas europeas.

<sup>11</sup> Llamada también White Birch (Álamo Blanco), fue una asociación informal de exalumnos de la prestigiosa escuela Gakushuin (Peers School) en Tokio, de carácter literario. Incluía escritores y artistas plásticos.

Las costumbres de Europa impuestas paulatinamente en Japón, aunadas al establecimiento de las relaciones político-económicas con las naciones de ese continente, propiciaron la transformación de la nación nipona en un país próspero.<sup>12</sup> Lo anterior tuvo lugar a raíz del triunfo de la guerra con Rusia, victoria que le permitió a Japón adquirir el puerto militar de Lushun (Ryojun) y controlar la vía férrea que construyó Rusia en el norte de Manchuria.<sup>13</sup> Este suceso bélico-económico y político exhortó a Japón a extender su dominio hacia el noreste de Asia, y se volvió uno de los países expansionistas más poderosos del continente.

Derivado de esta situación, diversas manifestaciones culturales europeas fueron importadas y valoradas por los grupos intelectuales de Japón. Entre otras, el teatro se modernizó con la instauración del *shingeki*,<sup>14</sup> al introducir formas novedosas a las puestas en escena basadas en textos y escenografías de autores clásicos como William Shakespeare, Molière, Antón Chéjov, Henrik Ibsen o Tennessee Williams.

La expansión japonesa hacia los territorios asiáticos como Corea, Manchuria y Taiwán propició el conocimiento de sus formas culturales y artesanales. Estas manifestaciones interesaron al joven Kitagawa, quien se tornó aficionado de las expresiones artísticas de los países del norte de Asia, gracias a lo cual profundizó en los conceptos de lo “no civilizado” y “primitivo”, considerado en Japón como arte menor o de países no cultivados, carentes de refinamiento.

Estos conceptos fungieron como punta de lanza para que el futuro artista los asimilara, identificara y valorara como culturas nativas de estéticas diver-

---

<sup>12</sup> *Historia mínima de Japón, op. cit.*, pp. 223-236.

<sup>13</sup> Rodeado por el océano por tres lados, este estratégico puerto naval fue conocido como Port Arthur (Порт Артур) a través de la administración imperial rusa y más tarde como Ryojun (旅順) bajo el gobierno japonés. En 1898, Rusia obligó a China a cederle mediante arriendo el puerto durante 25 años. A lo largo de los cinco años siguientes, los rusos instalaron en él su flota del Pacífico e hicieron de él la avanzadilla de su expansión imperial en Lejano Oriente. La ciudad finalmente volvió a manos chinas después de la Segunda Guerra Mundial. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ryojun\\_Guard\\_District](https://en.wikipedia.org/wiki/Ryojun_Guard_District)>.

<sup>14</sup> “Nuevo drama” o teatro japonés basado en el realismo europeo. Entre las figuras sobresalientes de esta propuesta teatral se puede citar a Shoyo Tsubouchi, quien promovió la literatura moderna en la Universidad de Waseda en Tokio. Además de dirigir y escribir varias obras teatrales, tradujo la obra completa de William Shakespeare. El teatro moderno japonés en el siglo XX fue el *shingeki* o teatro de estilo occidental, que empleó la actuación naturalista y temas contemporáneos en contraste con las convenciones estilizadas del *kabuki* y el *noh*. Hogetsu Shimamura y Kaoru Osanai fueron dos figuras influyentes en el desarrollo de *shingeki*.

sas. Sin embargo, dentro del ámbito social de su país, esta situación propició el incremento de actos discriminatorios y de menosprecio hacia las creaciones estéticas de estos países, al considerarlas inferiores.

Tamiji Kitagawa se tornó sensible ante las condiciones raciales y separatistas imperantes en Japón, por lo cual se identificó con las tendencias de la no-discriminación y segregación, seguramente determinado también por las vivencias familiares de su infancia. De esta manera, amplió sus conceptos sociológicos y culturales sobre la noción de “lo Otro”;<sup>15</sup> categoría según la cual existen diferencias entre los dos mundos: el civilizado y superior, adscrito a lo europeo y estadounidense, y el salvaje o inferior, referido a los países de Asia.

Las manifestaciones de desigualdad social fueron asimiladas por Kitagawa y estimularon su filosofía sobre el sentir humanitario, el cual lo acompañaría por el resto de sus días. No obstante el conocimiento de esta situación histórico-social, el futuro artista, probablemente debido a sus inquietudes artístico-culturales y sus contradicciones familiares, se sintió orillado a abandonar su casa y a su madre. Este hecho repercutió en su vida de tal manera que, en algunos de sus cuadros referentes a los paisajes de Shizuoka realizados años más tarde, de manera nostálgica evoca la imagen de la madre con un niño en brazos.<sup>16</sup>

Tamiji Kitagawa salió de Japón en 1914 para abrirse camino en los Estados Unidos. Contaba con 20 años.

### **Estados Unidos de América. Se abren horizontes. Nuevos retos. Portland, Oregón, 1914-1916**

En aquel momento las relaciones de carácter político y migratorio entre Estados Unidos y Japón se encontraban estables. Las oportunidades para viajar, estudiar o trabajar en el país occidental estaban reguladas bajo un acuerdo informal llamado Gentlemen’s Agreement de 1907 o “Ley de Caballeros de

<sup>15</sup> Takaaki Kumagai, *op. cit.*, pp. 1-15.

<sup>16</sup> El cuadro al que me refero es Tamiji Kitagawa, *Madre e hijo en una plantación de té*, 1975, óleo sobre tela, 91.3 x 116.7 cm. La obra pertenece a la colección de la Nagoya Broadcasting Network.



1907".<sup>17</sup> Éste se enfocaba en no limitar la entrada de ciudadanos japoneses a la nación americana siempre y cuando tuvieran algún familiar viviendo o trabajando en el país. Bajo estas circunstancias, Kitagawa viajó a la ciudad de Portland en el estado de Oregón<sup>18</sup> para reunirse con su hermano Tsukui Ikuhei,<sup>19</sup> quien residía en esa ciudad. Kitagawa se contrató en un restaurante como mesero para mantenerse económicamente, mientras al mismo tiempo estudiaba el idioma inglés.<sup>20</sup>

Al llegar Tamiji Kitagawa a Portland ya conocía a fondo el problema de la discriminación hacia los habitantes de Asia, mas él como ciudadano japonés no había sufrido en carne propia alguna vejación. En su estancia de casi dos años en esta ciudad, por primera vez, padeció los estragos de la discriminación racial predominante en la Unión Americana. Las consignas racistas en Estados Unidos tienen un largo historial no sólo hacia los ciudadanos afroamericanos y latinos sino, de igual manera, hacia los asiáticos. En 1909 se había fundado la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color, conocida como National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), creada por un grupo de activistas multirraciales estadounidenses quienes respondían al nombre The Call ("La Llamada").<sup>21</sup>

Después de permanecer dos años en Portland y sortear diversas vejaciones, en 1916 decidió trasladarse a la ciudad de Nueva York, pasando una breve temporada en Chicago.

---

<sup>17</sup> Acuerdo informal entre Estados Unidos y el Imperio del Japón por el cual la nación americana dejaba de imponer restricciones a la inmigración japonesa, y el país asiático restringía la inmigración a Estados Unidos. El objetivo era reducir las tensiones entre las dos potencias del océano Pacífico. El acuerdo nunca fue ratificado por el congreso estadounidense y se abolió en 1924. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Japan/United States relations](https://en.wikipedia.org/wiki/Japan/United_States_relations)>.

<sup>18</sup> En aquel momento Portland recibía a un gran número de emigrantes japoneses que iban en busca de trabajo.

<sup>19</sup> Takaaki Kumagai, *op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 26 y 27 y Kubo Sadajiro, *Kitagawa Tamiji*, Tokio, Sobunsha, 1974.

<sup>21</sup> El presidente de la asociación, desde su fundación hasta 1915, fue el liberal y de raza blanca Moorfield Storey, un defensor de los derechos civiles y no sólo abogaba por las personas de raza negra, también a los nativos americanos e inmigrantes, y se opuso a las restricciones de inmigración. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Moorfield\\_Storey](https://en.wikipedia.org/wiki/Moorfield_Storey)>.

## Nueva York, arte de vanguardia, 1916-1920

En la gran metrópoli Tamiji Kitagawa se incorporó a diversos trabajos de medio tiempo. La pasión juvenil despertada hacia el teatro y las artes plásticas lo encaminó a contratarse como diseñador de escenografías. Desde 1900, un gran número de teatros de revista se había instalado en los alrededores de Times Square, lo que convirtió esa zona en un emporio de candilejas. Kitagawa trabajó para los teatros Shubert y Morosco;<sup>22</sup> según fuentes de época, se sabe que los trabajadores contratados para estas compañías eran bien remunerados, lo cual ayudó al futuro artista a llevar una vida sin presiones económicas como las padecidas en Portland.

La ciudad de Nueva York era una de las metrópolis más modernas y avanzadas del siglo XX. Al mismo tiempo, debido a su desarrollo industrial y económico, experimentaba diversos conflictos laborales y sindicales con los trabajadores. Dichas problemáticas sociales atrajeron a Kitagawa, debido a su interés en las ideas socialistas, mismas que lo indujeron a participar en huelgas y manifestaciones que fortalecieron su conciencia política. Derivado de estas experiencias, se contactó con intelectuales identificados con postulados marxistas o afines a los ideales de la revolución soviética de 1917.

## Art Students League

En 1919, cuando Tamiji Kitagawa aún trabajaba arduamente en los teatros, ingresó al Art Students League de Nueva York,<sup>23</sup> instituto de educación artística dirigido en ese momento por el pintor vanguardista John Sloan.<sup>24</sup> Además

---

<sup>22</sup> Los teatros de los hermanos Shubert, junto con el teatro Morosco, fueron un hito en el desarrollo de esta expresión artística en la segunda década del siglo XX, en el circuito de Broadway de Times Square en Nueva York.

<sup>23</sup> Escuela de Bellas Artes ubicada en la calle 215 de la West 57th de Manhattan. Fue fundada en 1875 y ha sido históricamente reconocida por sus métodos vanguardistas de enseñanza. Entre sus alumnos destacados se encuentran Alexander Calder, Jackson Pollock, Georgia O'Keeffe y Mark Rothko, entre otros.

<sup>24</sup> Pintor y grabador estadounidense nacido en 1871, su producción artística se caracterizó por recrear temas realistas urbanos de la ciudad de Nueva York. Su obra y pensamiento se fundan en las bases del socialismo. Fue miembro del Partido Socialista y se convirtió en el editor de la revista *The Masses*. Entre 1914 y 1915 viajó a Gloucester y Massachusetts, donde realizó obras de pintura al aire libre con reminiscencias y colorido fauvistas, afines a la paleta de Vincent van Gogh. En 1914 se contrató como maestro en el Art Students League de Nueva York.

del modernizante método de enseñanza y la libertad creativa imperante, Kitagawa se identificó con este centro por el apoyo manifiesto a favor de las ideas democráticas, a las consignas anticapitalistas y a las posturas contra la discriminación racial.

En aquel momento John Sloan publicaba en la revista *The Masses*,<sup>25</sup> *magazine* de tendencias socialistas, entre cuyos colaboradores se encontraba el periodista John Reed quien, en 1913, estuvo en México como corresponsal de guerra y había realizado diversas entrevistas y reportajes sobre la Revolución mexicana.<sup>26</sup> Este ambiente le resultó a Kitagawa de gran afinidad, y seguramente tuvo conocimiento de las publicaciones del reportero estadounidense, pues se sabe que desde esa época se mostró interesado por la contienda armada mexicana y fue, quizás, una de las principales razones que lo impulsaron a viajar a México en 1921.

Kitagawa permaneció de manera intermitente alrededor de dos años atendiendo las clases nocturnas impartidas por John Sloan mientras en el día continuaba con sus tareas como escenógrafo. Su asistencia al instituto fortaleció los ideales del joven y fungió como coadyuvante para estructurar su formación artística, política, educativa y filosófica.

En relación con su asistencia al Art Students League, se rescataron dos comprobantes de inscripción de Kitagawa con sus datos personales.<sup>27</sup> Se constató su inscripción al instituto de 1918 a 1920. Los registros presentan tanto el nombre del alumno (Tamiji Kitagawa) como su domicilio en Nueva York (17 Sutton Place) y su ciudad de origen (Shizuoka, Japón). De la misma manera, se anota el costo de los cursos, se detalla la asistencia a los talleres de

---

<sup>25</sup> *The Masses* fue una revista cultural y política publicada entre 1911 y 1917, caracterizada por su contenido socialista y feminista.

<sup>26</sup> John Reed acompañó a Francisco Villa en sus ataques por el norte de México. Tuvo la oportunidad de conocer a Venustiano Carranza y recopiló un gran número de datos históricos, al mismo tiempo fue testigo de innumerables hechos revolucionarios. Publicó *México insurgente: la revolución de 1910*, libro editado en inglés en 1914 en los Estados Unidos y traducido al español hasta 1954. Posteriormente John Reed partió para Rusia y vivió día a día el levantamiento de la revolución de octubre, sobre la cual publicó el libro *Diez días que estremecieron al mundo* en 1919.

<sup>27</sup> Masahiro Murata, *Tamiji Kitagawa. Retrospectiva, 1996-97*, "La pintura de Tamiji Kitagawa en México", retrospectiva de Tamiji Kitagawa, 22 de noviembre de 1996-26 de enero de 1997, Museo de Arte de Aichi, Nagoya, Prefectura de Aichi, Japón, p. 11. Agradezco a la Dra. Michiko Tanaka el haberme prestado este valioso catálogo, fundamental para conocer la obra de Tamiji Kitagawa.

composición del maestro John Sloan, así como a otra materia, bajo el título de Sloan Life y a la clase de dibujo de desnudo. También se sabe que frecuentaba las clases de dibujo del prestigiado maestro George Brant Bridgman. Esta fue la etapa final de su estancia en Nueva York.

Sobre su producción plástica en esta etapa, se ha dicho que prácticamente se perdió en su totalidad. No obstante, con base en algunas entrevistas y comentarios de personas allegadas al pintor, se tiene conocimiento de que produjo una amplia obra de dibujos y varios cuadros adscritos a las tendencias postimpresionistas y fauvistas encabezadas, sobre todo, por Cézanne y Gauguin.

Existe una fotografía icónica de Tamiji Kitagawa, tomada probablemente en Nueva York,<sup>28</sup> en la cual aparece portando un *blazer* de cuello alto y fumando un cigarrillo; el pintor se encuentra frente a dos cuadros. Uno, que podría ser un autorretrato, presenta formas pseudocubistas o picassianas,<sup>29</sup> y el otro muestra el rostro de un hombre de rasgos africanos, manejado bajo las tendencias afines a las formas postimpresionistas y cubistas, seguramente el retrato de alguno de los alumnos del Art Students League.

No es posible asegurar la autoría de los cuadros, sin embargo cabe pensar, por la factura pictórica, que debieron ser pintados por el joven artista cuando asistía al instituto de arte en Nueva York.

### Educación artística. Nueva mirada al arte

Además de las prácticas artísticas desplegadas en Nueva York, Tamiji Kitagawa se inclinó por los estudios pedagógicos sobre el arte infantil.<sup>30</sup> En aquellos días estudiaba de manera autodidacta los planteamientos de psicología, seguramente sustentados en las teorías de Sigmund Freud, y bajo los preceptos psicoanalíticos se interesó por las pinturas de los niños, estudiadas en ese

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Referente al movimiento cubista de Pablo Picasso.

<sup>30</sup> Takaaki Kumagai, *op. cit.*, pp. 59-61.

momento por el pensador de origen checoslovaco Franz Cizek.<sup>31</sup> El pedagogo llevaba a cabo un sistema de enseñanza artística basado en la libertad de expresión. Cizek fundó la Escuela de Arte Juvenil en 1897, cuyo lema era “Dejar a los niños crecer, desenvolverse y madurar”. Su método se sustentaba en investigaciones en las que se destacaba un arte sencillo, ingenuo, limpio y espontáneo, ajeno a las influencias de las academias de arte tradicional.

Con base en estos conceptos, se advierten los conocimientos adquiridos por Kitagawa en el campo del aprendizaje artístico, matizado por los tintes de novedad y vanguardismo.

Los procedimientos de enseñanza artística sustentados en teorías pedagógicas y psicológicas de aquel momento manifestaban que favorecían el conocimiento de la personalidad del niño al mismo tiempo que promovían la liberación de sus problemas personales. Las teorías psicopedagógicas estaban basadas en metodologías que motivaban a los infantes a realizar sus trabajos sin coerción y con base en el libre albedrío, dando como resultado la creación de obras naturalistas, plenas de destreza y agilidad, que revelaban en algunos casos la personalidad conflictiva del niño.

Basado en estos conocimientos, el artista cimentó un universo amplio y creativo sobre la educación artística y sus métodos didáctico-psicológicos. Dichas teorías y sus experiencias fueron puestas en práctica años más tarde, durante su estancia en México, al entrar en contacto con los alumnos/niños de las escuelas de pintura al aire libre, cuyos métodos de aprendizaje se sustentaban en la libertad y autonomía creativa. Más adelante, a su regreso a Japón, Kitagawa no cesó de promover sus ideas y preceptos formativos para la enseñanza artística en los infantes.

El pintor permaneció alrededor de cuatro años en Nueva York, viajó después hacia Miami, Florida, y de ahí se embarcó a la isla de Cuba.

---

<sup>31</sup> De sus estudios surgió una tendencia que rompía con los academicismos. Para Franz Cizek la mano pasó a ser considerada el “segundo cerebro” del que se sirve el niño para poder expresar su vida interior. Estas ideas se expandieron en diversos países europeos y posteriormente en Estados Unidos. En América Latina, como es sabido, se desarrollaron en México a partir de 1921 con el impulso que se dio a las escuelas de pintura al aire libre. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Cizek](https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Cizek)>.

## Cuba, 1920

La isla caribeña le resultaba de gran atractivo, dada su experiencia marcada por la marginalidad en los Estados Unidos. Cuba simbolizaba una nueva etapa en tanto dejaba atrás el mundo estadounidense y entraba en contacto con ciudadanos afrocubanos, con quienes había establecido relaciones amistosas, identificándose con ellos por su situación marginal.

Durante su estancia en la isla obtuvo un trabajo bien remunerado en un hotel y continuó con sus prácticas artísticas. Estableció una relación amorosa con una ciudadana afrocubana, la cual, narra uno de sus biógrafos, nunca fue bien vista por sus compañeros japoneses.<sup>32</sup>

Su vida transcurría de manera tranquila y productiva hasta que se presentó un incidente que lo obligó a abandonar la isla. En el hotel donde se hospedaba y trabajaba, ha narrado Kitagawa, arribó un japonés que venía de viaje y pidió ser contratado como intérprete. Según comentó el ciudadano nipón, había estado internado en un hospital y se encontraba muy débil. Kitagawa no sólo lo acogió sino incluso lo invitó a un restaurante de lujo para convivir y ofrecerle algo de comer. Al llegar al establecimiento el individuo no aceptó la invitación y de manera poco amable se retiró. De regreso, Tamiji pasó a comprar su boleto a Veracruz, dada su reciente decisión de visitar México. Al llegar al hotel advirtió que este hombre lo había despojado de sus pertenencias.

Perdió el dinero ahorrado durante su trabajo en los teatros de Nueva York,<sup>33</sup> toda la obra artística creada en el Art Students League, así como diarios y fotografías personales. Únicamente conservó su boleto para trasladarse a México, vía Veracruz.

Se ha dicho que el artista no conservó ningún cuadro de la época cuando vivió en Cuba. Sin embargo existe un óleo que representa un paisaje tropical pintado a la manera *cezanneana*, con el uso de planos superpuestos y una pincelada postimpresionista de colores brillantes, el cual parece evocar

<sup>32</sup> Takaaki, Kumagai, *op. cit.*, pp. 74 y 75 y Alejandro de la Fuente, "Mito y democracia racial: Cuba, 1900-1912", *Revista de Investigación de América Latina*, vol. 34, núm. 3, 1999, pp. 39-73.

<sup>33</sup> \$3000.00 dólares.

un paraje de Cuba. Por la fecha y temática podría ser un paisaje aledaño a las playas de Veracruz. El cuadro se titula *Paisaje con palmeras* y se conserva en una colección particular.<sup>34</sup>

### México, 1921-1936

Con una situación precaria, Tamiji Kitagawa arribó a México en el año de 1921 vía el puerto de Veracruz. Así inició un breve periplo. Se dirigió hacia las ciudades de Orizaba, Córdoba, Puebla y Tlaxcala e incluso, según comentó en un artículo el grabador y amigo del pintor, Francisco Díaz de León, pasó por San Luis Potosí antes de llegar a la Ciudad de México.<sup>35</sup>

Durante su travesía, comentaba el mismo Díaz de León, algunos lugareños le encomendaron vender estampas religiosas. Los viajes para entregar las imágenes, recordó en una entrevista, los realizaba a caballo. Sobre las obras que vendía, el mismo Díaz de León señaló que las ofrecía de puerta en puerta. Éstas eran “estampas del Sagrado Corazón de Jesús enmarcadas con deliciosa cursilería y repitiendo, en un lenguaje desconocido para él, discursos calurosos a los clientes”.<sup>36</sup> Díaz de León anotó que a las personas a las que vendía las estampas les entregaba un catecismo de la doctrina cristiana, y por ello le ofrecían hospedaje gratuito.<sup>37</sup>

El constante viajar por estas regiones y entrar en contacto con la diversidad de tipos étnicos, así como introducirse en la variedad de paisajes y costumbres de los parajes mexicanos le ofrecieron la oportunidad de participar de una multifacética riqueza visual sobre el panorama cultural de nuestro país, el cual se hizo presente en un gran número de obras que crearía años más tarde.

---

<sup>34</sup> Masahiro Murata, *op. cit.*, p. 162.

<sup>35</sup> Francisco Díaz de León, “Un pintor japonés en México”, *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura, Expresiones Populares*, núm. 7, México, 1928, pp. 1-5.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

### Ciudad de México, 1923-1936

En 1923 Tamiji Kitagawa decidió establecerse en la Ciudad de México. A su llegada se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes o Academia de San Carlos<sup>38</sup> como alumno regular, en la que únicamente permaneció tres meses. Su preparación en el Art Students League de Nueva York, en donde, como se ha apuntado, cursó varios talleres con los reconocidos artistas John Sloan y George B. Bridgman, le permitieron concluir sus estudios en breve tiempo y obtener el diploma de pintor y grabador expedido por la Academia.

En San Carlos entró en contacto con los maestros de las escuelas de pintura al aire libre, y gracias a su desarrollada preparación artística se le invitó como pintor-visitante a la Escuela de Pintura al Aire Libre del exconvento de Churubusco.<sup>39</sup>

### Las escuelas de pintura al aire libre, 1920-1936

Abordar el proyecto de las escuelas de pintura al aire libre<sup>40</sup> resulta imprescindible para comprender el desarrollo artístico nacionalista de México durante la revolución y posrevolución, y advertir las circunstancias que rodearon a Kitagawa para compenetrarse con el país, así como con las escuelas al aire libre y sus métodos de enseñanza. Este proyecto, además de permear en la creación plástica y los métodos pedagógicos, incidió en la concepción del imaginario mexicanista, y de forma significativa en una nueva manera de ver el arte mexicano. Lo anterior dio origen a la fundación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en 1913.

---

<sup>38</sup> La Academia ha tenido los siguientes nombres: Academia Nacional de San Carlos de México (1821); Academia Imperial de San Carlos de México (1863); Escuela Nacional de Bellas Artes (1867) y Escuela Nacional de Artes Plásticas (1929), en este año se dividió en Escuela de Artes Plásticas y Facultad de Arquitectura, dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En la actualidad, integrada a la UNAM, la Academia de San Carlos alberga la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arte y Diseño.

<sup>39</sup> Sitio que se encontraba al sur de la ciudad en el barrio de Coyoacán.

<sup>40</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1987, p. 186.



### **Primera Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita o “Barbizón”, 1913-1914**

El antecedente que marca la creación de las escuelas de pintura al aire libre se dio en 1911, cuando en la Escuela Nacional de Bellas Artes o Academia de San Carlos, hasta entonces único recinto donde se accedía a la educación artística, estalló una huelga encabezada por los estudiantes de pintura, escultura y grabado, quienes clamaban por la renovación en los métodos de enseñanza, los cuales, consideraban, no se ajustaban a los cambios artísticos y políticos del momento. Por otro lado, existía la demanda de dividir la Academia en dos escuelas: una para arquitectura y la otra para pintura, escultura y grabado, en tanto la carrera de arquitectura gozaba de los privilegios de la dirección en detrimento de los artistas plásticos. A la par de estos conflictos, las tendencias vanguardistas introducidas a la Academia por diversos artistas mexicanos que volvían de Europa, como Julio Ruelas, Alfredo Ramos Martínez o Gerardo Murillo (Dr. Atl), propiciaron inquietudes frente a los tintes conservadores predominantes en la institución.

Como resultado a estas protestas, el entonces director, arquitecto Antonio Rivas Mercado, después de un largo movimiento de confrontación con los estudiantes se vio obligado a renunciar en 1912. En 1913 fue sustituido por el pintor Alfredo Ramos Martínez, quien al tomar el cargo promovió una concepción pedagógica avanzada y modernizante en la enseñanza de las artes en la institución. A partir de su nombramiento, el nuevo director fundó en Santa Anita, en el barrio de Iztacalco, a la orilla de los canales que atravesaban la Ciudad de México, la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, a la cual le fue dado el nombre de “Barbizón”.<sup>41</sup> Esta escuela tuvo como prioridad ofrecer la oportunidad a los estudiantes de San Carlos para abandonar los talleres donde llevaban a cabo sus prácticas pictóricas y salir al aire libre para pintar. Sobre todo se proponía romper el cerco del academicismo. La finalidad de la escuela se encaminó a promover la creación de obras de tendencias modernistas, de corte impresionista y postimpresionista, difundidas por el director.

---

<sup>41</sup> Escuela de Barbizón se ha denominado al conjunto de pintores paisajistas, la mayoría franceses, que entre 1830 y 1870 frecuentaron el bosque de Fontainebleau, llegándose a instalar temporalmente muchos y de forma definitiva otros en el pueblo de Barbizón y sus alrededores. Surgen como reacción al Romanticismo francés del siglo XIX.

Se fomentó la creación de paisajes locales, temáticas populares y retratos de los habitantes de los alrededores; lo anterior motivado, sobre todo, por el movimiento revolucionario del país.

Los alumnos realizaron un arte libre, fresco y vanguardista, contrastante con el creado en los talleres de la Academia de San Carlos. En 1914 los “barbizonianos” expusieron sus obras en conjunto con los pintores de la institución académica. Los cuadros de la Escuela de Barbizón, por su novedad, causaron asombro y en algunos casos no fueron lo suficientemente valorados por la crítica, debido a su modernidad.<sup>42</sup> A consecuencia de los altibajos producidos por la Revolución mexicana (1910-1920), la escuela de Santa Anita llegó a su fin en 1914, un año después de su apertura.

### **Las escuelas de pintura al aire libre. La posrevolución, 1920-1936**

Para el año de 1920, con el nuevo gobierno posrevolucionario en funciones, José Vasconcelos, nombrado secretario de Educación Pública, inició una nueva etapa en la vida cultural del país al favorecer, durante su gestión y de manera significativa, la creación de un arte nacionalista. El recién nombrado secretario puso en marcha un programa cultural que abarcaba un abanico de manifestaciones artísticas en todo el país. En torno a estas condiciones, apoyó la iniciativa de los estudiantes de la antigua escuela de Santa Anita para promover a Alfredo Ramos Martínez como director de la Academia y que reviviera la labor de 1913.<sup>43</sup>

A finales de 1920 se abrió una nueva Escuela de Pintura al Aire Libre en el barrio de Chimalistac.<sup>44</sup> Este centro de enseñanza presentó desde el primer momento los rasgos que caracterizarían a las escuelas de pintura al aire libre con base en la fundada en 1913 en Santa Anita: dejar al alumno en completa libertad para crear sus obras sin presión, ni métodos estrictos de enseñanza, en un ambiente campirano, rodeado por la naturaleza. Al mismo tiempo se le

<sup>42</sup> “Exposición de Pinturas. La nueva visión”, *Revista de Revistas*, México, 31 de mayo de 1914, pp. 15 y 16.

<sup>43</sup> Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, p. 38.

<sup>44</sup> Juan Rafael, “Los artistas independientes. Una escuela a *Plain Air* en los imperios luminosos de su majestad el Sol”, *El Universal*, México, 31 de octubre de 1920.

brindaban gratuitamente los materiales artísticos, subsidiados por la Secretaría de Educación Pública, de quien dependía este centro. Después de unos meses de trabajo e incluso de haber participado en una exposición,<sup>45</sup> la Escuela de Chimalistac se trasladó a la exhacienda de San Pedro en Coyoacán,<sup>46</sup> y en 1924 al exconvento de Churubusco.<sup>47</sup>

### Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco

Fue en la escuela del exconvento de Churubusco, como fue apuntado líneas atrás, donde Tamiji Kitagawa se integró como alumno, tiempo después de estudiar en San Carlos. De acuerdo con los criterios de esta escuela, algunos de los estudiantes tenían derecho a vivir en las instalaciones y gozar de los alimentos que ahí se preparaban. Se les proporcionaban los materiales artísticos de manera gratuita y el alumno permanecía en el plantel todo el día para realizar sus trabajos, de manera autónoma y sin restricciones. Seguramente este fue el caso de nuestro artista, ya que de manera inmediata se adecuó a esta manera de vivir.

Tamiji Kitagawa se identificó con los métodos de enseñanza de las escuelas y sus formas pedagógicas, incluso fueron ejemplo para las publicaciones que años más tarde, en Japón, difundió en diversos libros. En su estancia en el exconvento de Churubusco, realizó un emblemático cuadro, quizá a la manera de sus maestros de la Academia (probablemente del profesor Germán Gedovius), que representa un corredor del convento. Bajo cierto influjo oscurantista, el pintor resalta el claroscuro y ciertas reminiscencias de pinceladas impresionistas. Recrea, bajo tonalidades cafés, ocre, grises, amarillas y naranjas, los arcos de un corredor, y con el uso de manchas oscuras simula la presencia de un monje; en el ángulo izquierdo no olvida dar equilibrio a la

<sup>45</sup> Carlos Mérida, "La Exposición Anual de la Escuela Nacional de Bellas Arte", *El Universal Ilustrado*, México, 9 de diciembre de 1920.

<sup>46</sup> Fernando Leal, *op. cit.*, pp. 38 y 39. La escuela se encontraba en lo que hoy son los viveros de Coyoacán y sus alrededores.

<sup>47</sup> El convento de Churubusco fue construido en 1530 con materiales de templos prehispánicos. El exconvento ha dejado huella en varias etapas de México. El 20 de agosto de 1847 se libró dentro de sus muros la batalla de Churubusco, un capítulo sangriento de la historia durante la invasión estadounidense; 1 300 soldados mexicanos lucharon contra 6 000 militares de Estados Unidos.

obra mediante la sugerencia de una figura femenina arrodillada, probablemente lavando ropa, la cual remite a la paleta luminosa de los impresionistas. El cuadro muestra las formas arquitectónicas de este convento, el cual hoy permanece como fue representado por Kitagawa en la década de 1920.<sup>48</sup>

Existen otras dos obras sobre las que se ha dicho que fueron realizadas cuando asistía a la Escuela de Churubusco, un autorretrato y un retrato de joven de tendencias postimpresionistas. En ese momento el artista nipón no había adoptado en su paleta los rasgos mexicano-japonistas que lo identificarían años más tarde, sino que muestra la calidad pictórica modernizante, desarrollada durante su estancia en Nueva York. En aquel momento, 1925, la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco era dirigida por el pintor Ramón Cano Manilla,<sup>49</sup> autor de dos emblemáticas obras: *La Tehuana* y *El globo*. Cano Manilla había sido nombrado director de la escuela en sustitución de Alfredo Ramos Martínez, quien había partido a Europa para dar a conocer la obra que realizaban los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre.

Como director, Cano Manilla apoyaba la labor de los alumnos de Churubusco y era un influjo positivo en la escuela.<sup>50</sup> De extracción humilde, había abandonado su natal Veracruz para, en un exilio voluntario, convertirse en pintor. Su periplo lo llevó, además de recorrer gran parte de la República Mexicana, a establecerse finalmente en la capital y acudir a la Academia de San Carlos en 1920, donde conoció al director, Alfredo Ramos Martínez, quien lo invitó a incorporarse como alumno a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Poco tiempo después asistiría a la Escuela de Coyoacán. Finalmente, en 1925, se le nombró director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Churubusco.

Este ambiente fue bien acogido por Tamiji Kitagawa, en tanto personalidades como las del autor de *La Tehuana*, que venía de extracción campesina y dedicado al arte, le eran afines y convivía de manera placentera entre ellos.

---

<sup>48</sup> Masahiro Murata, *op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> Laura González Matute, "Fiesta y color", *Ramón Cano Manilla 1888-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013, p. 33.

<sup>50</sup> *Idem*.

## Exposición en Europa de las EPAL, 1926

La exposición de los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre en Europa se llevó a cabo en 1926. Se presentó tanto en Berlín como en París y Madrid. En el catálogo editado para la exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de Madrid se incluyeron tanto un óleo de Ramón Cano como otro de Tamiji Kitagawa, los dos titulados *El Ajusco*.<sup>51</sup> Este hecho hace suponer la estrecha relación que debieron establecer ambos pintores al recrear la emblemática montaña.<sup>52</sup>

La exposición significó una gran significación para Kitagawa. Su obra se exhibió en el viejo continente, pero además existe una anécdota narrada por el grabador Francisco Díaz de León, en la cual comenta que al llegar las obras de los alumnos a París fueron depositadas en las instalaciones del Círculo de América Latina, y que el escritor Alfonso Reyes, ministro plenipotenciario en la capital francesa, le escribió una carta al entonces secretario de Educación Pública en México, José Manuel Puig Casauranc, en la cual comentaba: “El célebre pintor Picasso se interesó tanto cuando vio las fotografías de los cuadros [de los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre] que en su prisa por ver estos antes de salir de vacaciones, ayudó personalmente a Ramos Martínez a desempacar los cuadros, que estuvo admirando cerca de cuatro horas”.<sup>53</sup> Más adelante, agregaba en la misiva: “Las mejores plumas se han ocupado de la exposición. En efecto, las opiniones de los artistas no son menos elogiosas [...] el pintor japonés Foujita ha sido visitante asiduo a la exposición”.<sup>54</sup>

Este dato hace suponer que Tsuguharu Foujita conoció la obra de Tamiji Kitagawa en aquella ocasión, y probablemente de ahí nació su inquietud por

---

<sup>51</sup> Se encuentra en la alcaldía Tlalpan de la Ciudad de México. Forma parte de una cadena de montañas y volcanes llamada Sierra de Ajusco Chichinauhtzín. Está a una altura de 3 mil 937 metros sobre el nivel del mar.

<sup>52</sup> *Catálogo de la Exposición de la Joven Pintura Mexicana en sus Nuevas Orientaciones*, Museo de Arte Moderno, Madrid, diciembre de 1926, Huertas, Madrid. Las obras que se expusieron aparecen numeradas en el catálogo. La núm. 7 pertenece a Ramón Cano y la núm. 84 a Kitajawa (sic). Tamiji Kitagawa también participó con otros dos óleos: el núm. 85, *El indio del clavel*, y el núm. 105, *El cabrero*.

<sup>53</sup> Francisco Díaz de León, *Exposición Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Museo Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Arts, noviembre-diciembre 1965, México, snp.

<sup>54</sup> *Idem*.

visitar nuestro país. Esto ocurrió en 1933; expresamente acudió a la ciudad de Taxco para visitar a Kitagawa, quien dirigía la Escuela de Pintura al Aire Libre de esa entidad. Existe un significativo dibujo de Foujita titulado *Campesino*, firmado y con la inscripción: *Foujita, México, 1933*.<sup>55</sup>

### **Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan, 1925-1932**

Dentro del ambiente de las escuelas al aire libre y al estar en la Escuela de Churubusco, Kitagawa tuvo contacto con el pintor Francisco Díaz de León, director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan,<sup>56</sup> quien, al ver su desarrollo y disposición, lo invitó a colaborar como ayudante o subdirector de dicha escuela.<sup>57</sup> En el plantel ubicado en la calle del Congreso núm. 31 en el barrio de Tlalpan,<sup>58</sup> Kitagawa, ya como maestro, se encontró con el sorprendente hecho de que gran parte de los alumnos eran niños y jóvenes de alrededor de diez a 20 años, la mayoría de extracción humilde, cuyos padres se dedicaban a la siembra, a actividades propias del campo o a pequeños negocios. El ingreso de los muchachos a estos centros buscaba incitarlos a convivir con el arte para plasmar de manera libre y prácticamente autodidacta sus creaciones. No era obligatorio tener un grado escolar, incluso algunos eran analfabetas. La intención de asistir a la escuela era sensibilizarlos ante la estética de la naturaleza, del color, de las formas y las líneas, proporcionándoles los elementos básicos de la pintura, con el fin de crear dibujos, grabados y óleos de manera natural y sincera, motivados por su sentir e intuición creativa.

---

<sup>55</sup> *Paraíso recobrado. Escenario del Arte Mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2010, p. 89.

<sup>56</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, op. cit. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan fue abierta en el mes de mayo de 1925, p. 87. Laura González Matute, "Francisco Díaz de León y la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan", en *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Tlalpan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011, p. 135.

<sup>57</sup> Se ha dicho que durante su estancia en Tlalpan habitó en un hotel del barrio llamado María Cristina, la ubicación no se ha logrado establecer.

<sup>58</sup> *El Tlacuache. Cuaderno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, directores Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, núm. 1, junio de 1931, p. 11.

Kitagawa se identificó con los alumnos de manera inmediata, y con entusiasmo los orientó para crear obras francas y libres, sustentado en los lineamientos pedagógicos que regían a las escuelas. Se apoyaba, sobre todo, en los cánones y conocimientos sobre la enseñanza del arte hacia los niños que había asimilado años atrás en Nueva York, así como en diversos tratados de reconocidos educadores como James Sully y John Dewey,<sup>59</sup> quienes seguramente habían sido estudiados por el director de la Academia, Alfredo Ramos Martínez, desde la apertura de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita en 1913.

Durante este periodo, Kitagawa encaminó la formación de varios alumnos que, años más tarde, destacarían en el arte mexicano, como Manuel Echaury y Feliciano Peña, entre otros, en cuyas obras se advierte la presencia y orientación de su maestro japonés. El mentor no sólo los apoyó sino los promovió para presentar sus obras en exposiciones en México y, en la década de 1980, ya maduros, en la ciudad de Nagoya, Japón.<sup>60</sup>

El caso de Fernando Reyes, también alumno de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan, merece una mención especial. Discípulo de Kitagawa, estableció con su mentor un acercamiento especial. El maestro, de acuerdo con reseñas biográficas, encontró en su estudiante cierta afinidad artística, estética y filosófica. Lo anterior se sustenta en el hecho de que Kitagawa conservó durante toda su vida, en su casa, al lado de su lecho, un cuadro pintado por Reyes que representa el rostro de una mujer que, sostenía, “era su ejemplo de obra de arte”.<sup>61</sup> Este dato fue revelado por varios de sus allegados sin mencionar el nombre del alumno. No fue sino hasta después de la muerte de Kitagawa que se identificó la autoría; en la parte posterior del lienzo se lee: Fernando Reyes, *Retrato de mujer*, estudiante de la Escuela de Tlalpan, 1 de abril de 1927.

---

<sup>59</sup> James Sully (1842-1923), reconocido pedagogo inglés cuyos estudios se basaban en las teorías de Darwin y Spencer para desarrollar hipótesis sobre la psicología infantil, publicó el libro *Studies of Childhood* en 1896. John Dewey (20 de octubre de 1859-1 de junio de 1952) fue un filósofo, psicólogo y reformador educativo estadounidense cuyas ideas fueron influyentes en la educación y la reforma social.

<sup>60</sup> Tamiji Kitagawa, *los alumnos durante su estancia en México*. LUGO. ECHAURI. PEÑA. *Tres grandes*, exposición en la Galería Nichido, Nagoya, Japón, 7-15 de junio de 1989, snp.

<sup>61</sup> Masahiro Murata, *op. cit.*, p. 15.

Kitagawa comentaba que el cuadro lo impresionó de tal manera que lo consideraba “un modelo a seguir durante toda su vida”, y por lo mismo fue el punto de partida para su obra posterior. El óleo, según el maestro, denotaba sensibilidad profunda, a contraparte de las tendencias modernizantes de aquel momento, sobre todo las abstraccionistas, que no transmitían el sentido y profundidad de este retrato. Quizás esta fue una de las razones por las que el artista abandonó las tendencias impresionistas, postimpresionistas y cubistas que practicaba desde su estancia en Nueva York, y comenzó el estilo realista y figurativo característico de su obra posterior.<sup>62</sup>

En 1926 la Secretaría de Educación Pública editó la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*,<sup>63</sup> publicación que fue la carta de presentación de estos centros artísticos tras la exposición en Europa. Se incluían escritos de los directores de las escuelas sobre la pedagogía que se llevaba a cabo, así como los retos y éxitos logrados. La publicación se complementaba con fotografías de algunos alumnos y se ilustraba con una selección de obras. El capítulo dedicado a la Escuela de Tlalpan, escrito por Francisco Díaz de León, reproduce tres obras del alumno de Kitagawa, Fernando Reyes, así como su fotografía y datos biográficos.<sup>64</sup> Sobre él se lee: “Fernando Reyes. Edad: 16 años; nació en Tlálpam (*sic*). Sus padres: Agustín Reyes y Pascuala Jiménez. Ocupación de su padre: fabricación de pequeñas industrias. Ocupación del alumno: fabricante de adobes.<sup>65</sup> Fecha de inscripción en la Escuela: junio de 1925”.<sup>66</sup>

Las obras de Fernando Reyes reproducidas en blanco y negro son un temple titulado *Santa Úrsula* y un óleo bajo el nombre *Retrato de mi tía*, así como una policromía denominada *Ranchería del Ajusco*. Los tres cuadros presentan una factura primitivista, a la usanza de las escuelas de pintura al aire libre. Santa Úrsula, una zona campirana de Tlalpan, representa un paisaje rural que evoca, en el primer plano, una nopalera, sembradíos de maíz, dos

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Editorial Cultura, 1926.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 63 y 64.

<sup>65</sup> Adobes: ladrillos sin cocer. Están hechos de una masa de barro (arcilla y arena) mezclada a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al sol.

<sup>66</sup> *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, *op. cit.*, p. 63.



personajes, la iglesia del pueblo y en la parte superior la imagen del Ajusco. *Ranchería del Ajusco* es también un paisaje en el que se pone énfasis, nuevamente, en la montaña coronada por nubes.<sup>67</sup>

Otras obras representativas de los alumnos de Tamiji Kitagawa creadas en la Escuela de Tlalpan y reproducidas en la misma monografía son, de Salvador Gutiérrez, el óleo *Calle de pueblo*, y de Pedro Ramírez *El Ajusco frente al panteón*, las cuales muestran la naturalidad y frescura de los alrededores del entonces barrio rural de Tlalpan. Durante su estancia en la escuela Kitagawa se impregnó de la atmósfera que lo rodeaba. Tlalpan era un barrio popular al sur de la ciudad. Sus habitantes, en su mayoría indígenas y campesinos, vivían de manera modesta, dedicados a las tareas del campo y a realizar trabajos artesanales. Así, entre montañas, caseríos y jacales, campos de sembradío, animales de tiro y de granja, enmarcados entre calles del pueblo, coronados por su emblemática iglesia y su inconfundible cementerio, el pueblo configuraba un apacible entorno donde, conjuntamente, se promovía la creación artística para los niños y jóvenes del barrio por medio de los consejos y orientación de sus maestros Francisco Díaz de León y Tamiji Kitagawa.

En esta etapa la obra del pintor japonés se vio enriquecida con una característica singular: la creación de dibujos, grabados y óleos bajo el influjo de la mexicanidad y elementos orientalistas, caracterizados por su originalidad y fineza, ubicados bajo estas connotaciones como una inédita propuesta estilística. Entre estas obras podemos citar *Trabajador leyendo* de 1927, *Bañistas* y *Retrato de japonesa* de 1929, así como *Autorretrato* de 1931.

Como obra icónica encontramos *Entierro en el Cementerio de Tlalpan*, de 1930. Este óleo marca un hito en su producción. Realizado como una apacible narración campestre, el pintor representa una escena constituida por varios sucesos alusivos a la vida de la iglesia del pueblo y su cementerio, ambos delimitados por los muros del panteón. Entre los temas sobresale la procesión del entierro de un niño. La fila de personajes parte desde la entrada del camposanto hasta la última calzada. Están, por otro lado, varias mujeres con bellos ramos de flores, entre ellas la esposa del pintor; una de las mujeres

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 73.

carga a un niño en brazos para ser bautizado. A un lado se presentan varias bañistas, así como personas a la entrada de la iglesia. Un campesino arrea vacas. La escena va coronada por un celaje encortinado y rematado por dos ondulantes nubes, elementos que refieren, quizás, a su labor como escenógrafo en Nueva York. Este cuadro de Kitagawa simboliza su profundo vínculo con el pueblo de México y sus costumbres ancestrales. El artista transmite bajo una insondable sensibilidad y devoción la vida de los campesinos y ciudadanos humildes de los alrededores de la ciudad, quienes se identificaron con el maestro desde su arribo a la escuela de Tlalpan. Por medio de esta obra advertimos el respeto y admiración del pintor hacia el ambiente mexicano y su pueblo. Su filosofía a favor de los desprotegidos, los humildes y de alguna manera los marginados, presente en sus conceptos de vida. Desde su partida de Japón se identificó con el ciudadano mexicano rural e indígena, a quien apoyó y comprendió de manera noble e insoslayable.

Cabría mencionar que el manejo de los rostros de las mujeres en algunas obras de Kitagawa remite al estilo *hikime kagibana*.<sup>68</sup> En cierta forma el artista imprimió este estilo desde sus primeras obras creadas en México. Sus viajes por la zona veracruzana de nuestro país le ofrecieron el contacto con el mundo tropical y personajes de rasgos indígenas. Al iniciar su nueva creación a finales de la década de 1920 fusionó la factura emparentada con las tendencias del estilo *hikime kagibana*. Entre otras se pueden mencionar, además de las mujeres del *Entierro en el Cementerio de Tlalpan*, *El baño* y *Retrato de mujer japonesa* de 1929, *Mujeres bañándose en el río* de 1930, *Baño* de 1932 y *Vendedoras de tortillas* de 1934. Si bien el estilo no es exactamente igual al de *hikime kagibana*, se aprecian ciertas características como son la nariz de gancho, las figuras un tanto inclinadas, el cabello lacio y, en algunos casos, el no plasmar la vista frontal de la cara. Los ojos rasgados orientales están presentes en varias de estas obras, ya que la fisonomía indígena de los mexicanos presenta estas características.

---

<sup>68</sup> Las obras realizadas en el estilo *hikime kagibana* muestran rostros con características esencialmente idénticas: ojos cortados y nariz de gancho. El estilo *hikime kagibana* tampoco permite una vista frontal completa de una cara. Sólo hay dos puntos de vista principales utilizados para representar fisonomías: un ángulo oblicuo de 30 grados desde el frente y un ángulo recto que da un perfil. Cuando las caras se muestran desde un ángulo recto, las cejas y las esquinas de los ojos son visibles pero la nariz no lo es, algo que no es posible en realidad.

Durante este periodo Tamiji Kitagawa no sólo se dedicó a la enseñanza, su obra fue promovida en varias exposiciones,<sup>69</sup> se le realizó una entrevista publicada en la *Revista Forma*,<sup>70</sup> participó en concursos de arte y se relacionó con reconocidos intelectuales y artistas.

Existe un dibujo<sup>71</sup> en el que retrata al poeta Xavier Villaurrutia, miembro del grupo Contemporáneos. Este conjunto de artistas se caracterizó por su profunda cultura y amplios conocimientos sobre el arte y la literatura, sobre todo europeo y estadounidense.<sup>72</sup>

El carácter apacible y noble de Tamiji Kitagawa, al mismo tiempo chispeante y pleno de vida, lo exhortó a entrar en contacto con diversos grupos de connotados artistas plásticos, literatos y músicos. Según crónicas de la coleccionista y directora de la Galería de Arte Mexicano,<sup>73</sup> Inés Amor, quien conoció a Kitagawa, comentó en sus memorias diversos aspectos sobre su personalidad, la cual, según narra, se caracterizaba por “su estabilidad, sabiduría y facultad para aconsejar, a lo cual aunaba una alegría y disposición siempre alerta a disfrutar de las bromas, de los episodios románticos y de las fiestas medio picantes”, a las cuales, agregaba Amor, “todos asistíamos en el Centro Nocturno Leda, un cabaret de la Colonia de los Doctores”.<sup>74</sup>

Referente a su participación en exposiciones, existe la reproducción de una de sus obras en el diario *El Universal*.<sup>75</sup> En la nota alusiva a la muestra pictórica se reproducen varios cuadros, uno de éstos representa un *Retrato*

---

<sup>69</sup> Exposición KITAGAWA, Abraham González, 66, México, D. F., del 18 de abril al 2 de mayo de 1936, Galería de Arte Mexicano. La invitación, publicada como cuadernillo, contiene la lista de 38 dibujos presentados en la exposición. EXPOSICIÓN, agosto 24 a las 23 horas. Café de París, Gante, 10, Agustín Lazo, Federico Cantú, Luis Ortiz Monasterio, Colson, Kitagawa. Obras de la Galería de Arte Mexicano, Abraham González, 66, México, D. F.

<sup>70</sup> Francisco Díaz de León, *Forma*, op. cit.

<sup>71</sup> Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia. Entre líneas, dibujo y pintura, reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, p. 21.

<sup>72</sup> Los Contemporáneos es el nombre de un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos agrupados en torno a la revista *Contemporáneos*. Difundieron innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. No existió un programa definido o un manifiesto generacional, aunque todos aquellos que publicaron en la revista compartían un afán por modernizar no sólo la literatura sino una buena parte de los aspectos más significativos de la cultura.

<sup>73</sup> Primera Galería de Arte en México, fundada en 1935.

<sup>74</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 91 y 92.

<sup>75</sup> *El Universal*, 23 de agosto de 1925.

*de hombre* de la autoría de Kitagawa. El retrato seguramente representa a don Panchito, trabajador de la Escuela de Churubusco, pintado por varios artistas de la época. Por otro lado, en el catálogo de las exposiciones realizadas año con año por la Academia de San Carlos, está consignada una lista de obras premiadas.<sup>76</sup> Tamiji Kitagawa fue galardonado en 1926 por *Retrato*, seguramente se refieran al mencionado *Retrato de hombre*.<sup>77</sup>

Este periodo, además de caracterizarse por su abundante producción artística, tuvo un momento significativo cuando en 1928 Kitagawa se unió al grupo de pintores que encabezaron el movimiento ¡30-30! contra la Academia de Pintura.

### El movimiento ¡30-30! de pintores, 1928-1930

En julio de 1928, momento coyuntural en la historia de México debido al reciente asesinato del presidente electo, Álvaro Obregón, se integró el grupo de pintores mexicanos “treintatreintistas”. Entre ellos se encontraba Tamiji Kitagawa, quien como subdirector de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan apoyaba los postulados del grupo.<sup>78</sup> El nombre de este movimiento de pintores aludía tanto a las carabinas revolucionarias 30-30<sup>79</sup> como al hecho de haber sido 30 sus miembros fundadores.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1875-1968*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 67.

<sup>77</sup> *El Universal*, 23 de agosto de 1925.

<sup>78</sup> Laura González Matute *et al.*, *30-30! Contra la academia de pintura, 1928*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1993. Esta publicación fue editada como libro objeto. Consta de una caja ilustrada con grabados treintatreintistas. Contiene los documentos emitidos por el grupo ¡30-30! en facsímil. Se integran los manifiestos ¡30-30!, así como los emitidos por los profesores de la Academia de San Carlos (*Trayectoria y Mexicanos*), los catálogos de las exposiciones, los tres números de la revista ¡30-30! *Órgano de los Pintores de México* y dos estudios editados en forma de libro. Uno da cuenta de la historia del movimiento ¡30-30! y el otro integra los documentos internos treintatreintistas. Todos los originales fueron entregados a Laura González Matute para su estudio por parte del pintor Fernando Leal Audirac en 1986; a partir de la organización y análisis de estos materiales se conformó la publicación.

<sup>79</sup> La carabina 30-30 refiere al rifle 30-30 de la casa Winchester modelo 1894, utilizado durante la Revolución mexicana de 1910.

<sup>80</sup> ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, núm. 3, septiembre-octubre, 1928, p. 13.

El grupo se dio a conocer mediante la difusión de cinco carteles impresos en llamativos colores de papel de china<sup>81</sup> denominados “manifiestos treinta-treintistas” y uno más titulado *Protesta*, en este último, la firma de Kitagawa aparece junto a la de los otros 29 miembros al calce del cartel.<sup>82</sup>

Estas proclamas, carteles o manifiestos, de 100 x 80 cm, fueron adheridos a las puertas de la Academia de San Carlos, así como a los muros de algunos edificios de las principales calles del primer cuadro de la Ciudad de México. Se ilustraron con pequeños grabados en madera a manera de viñetas complementados con textos satíricos y mordaces, por medio de los cuales se ridiculizaba y cuestionaba a los profesores y alumnos de la institución artística, sus normas pedagógicas y las obras plásticas creadas en la Academia, calificadas por los treinta-treintistas como reaccionarias y antirrevolucionarias. En estos impresos sobresalía la burla, la descalificación y el desprestigio de todo aquello que se identificara con la academia y el academismo.

La finalidad del ¡30-30! era, al igual que lo habían sido para los movimientos vanguardistas europeos de principios del siglo XX,<sup>83</sup> descalificar, renovar, transformar o transfigurar las formas literarias y artísticas del momento.

Los pintores del grupo imprimieron encabezados con las frases: “Manifiesto Treinta-treintista contra los académicos, los covachuelistas, los salteadores de puestos públicos y en general contra toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides”.<sup>84</sup> Como solución proponían acabar con el academismo, crear el mayor número de escuelas de pintura al aire libre en el país, renovar los métodos de estudio y a la planta de profesores de la Academia de San Carlos.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Papel de china. Se trata de un papel muy delgado de uso ornamental en gran diversidad de colores. Se utiliza para diferentes celebraciones.

<sup>82</sup> Laura González Matute *et al.*, *30-30! Contra la academia de pintura, 1928, op. cit.*, p. 46.

<sup>83</sup> Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 13-16. Los movimientos vanguardistas fueron el futurismo italiano, el dadaísmo internacionalista o el ultraísmo español; y en América, el creacionismo chileno y el estridentismo mexicano.

<sup>84</sup> Los cinco manifiestos presentaron estos encabezados.

<sup>85</sup> Todos estos postulados se derivaban de los planteamientos que se habían gestado en 1911, cuando los estudiantes de pintura, escultura y grabado de la Academia de San Carlos se levantaron en huelga contra los métodos de enseñanza que prevalecían en la institución. Aunque la huelga triunfó en 1913, 15 años después, los treinta-treintistas comentaban que la situación de la Academia continuaba de la misma forma que durante el porfiriato.

Sus grabados muestran un gusto por la gráfica popular encabezada por José Guadalupe Posada,<sup>86</sup> y por la manera en que fueron difundidos enfatizan su interés por darlos a conocer al ciudadano directamente en la vía pública y su repudio a la Academia de San Carlos.

Además de los manifiestos, publicaron la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, que tuvo tres números. Impulsaron la presentación de exposiciones en espacios populares ajenos a la Academia, en tanto su postura proclamaba la creación de un arte para difundirse entre el pueblo, alejado de los recintos académicos y elitistas.

La primera exposición la presentaron en las oficinas de la cervecería Carta Blanca, en la calle de Madero núm. 18, según reza en el catálogo de la muestra. Tamiji Kitagawa participó con tres grabados, uno titulado *El hombre y el burro*.<sup>87</sup> Poco después se presentaron en la ciudad de Puebla, y nuevamente nuestro artista estuvo presente con estas obras.<sup>88</sup> Más adelante, en septiembre de 1928, participó con cuatro grabados en una exposición presentada en el exconvento de la Merced.

Cabe mencionar que en el primer número de *¡30-30! Órgano de los pintores de México* se publicó un texto dedicado a las carpas,<sup>89</sup> consideradas como espacios netamente populares y como germen de las expresiones artísticas del pueblo. El interés por estos espacios tuvo un merecido reconocimiento por parte de los treintatreintistas: en enero de 1929 montaron una exposición exclusiva de grabados en madera en la Carpa Amaro, ubicada en la colonia popular San Rafael. El hecho fue inédito y mereció la publicación de varios

---

<sup>86</sup> José Guadalupe Posada (1852-1913), grabador, ilustrador y caricaturista originario de Aguascalientes. Célebre por sus dibujos de escenas costumbristas, folclóricas, de crítica sociopolítica y por sus ilustraciones de "calacas" o calaveras, entre ellas la Catrina. Los treintatreintistas llevaron a cabo sus grabados de manera irónica, sarcástica y caricaturesca muy similar a la obra realizada por Posada desde finales del siglo XIX hasta 1913, fecha de su muerte.

<sup>87</sup> Catálogo de la *EXPOSICIÓN del ¡30-30!*, Oficina Carta Blanca, Madero núm. 18, México, julio de 1928.

<sup>88</sup> Catálogo de la *EXPOSICIÓN ¡30-30!*, Puebla, septiembre de 1928.

<sup>89</sup> Las carpas fueron un tipo de teatro ambulante muy popular en México a inicios del siglo XX. Su nombre responde a una infraestructura similar a la de los circos, aunque a diferencia de ellos, representaban una mezcla de números de teatro muy sencillo, humorístico, satírico, musical y cercano al género de las revistas populares. Surgieron como una alternativa para que las clases humildes disfrutaran de los espectáculos, ya que les era imposible asistir a los grandes teatros de las ciudades.

artículos en la prensa de aquel momento.<sup>90</sup> En esta exposición, Kitagawa participó con tres grabados: *Niños*, *La cruz y el coyote* y *Paisaje*, los tres fechados en 1928.<sup>91</sup>

Tamiji Kitagawa continuó con sus actividades artísticas y de enseñanza en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan hasta el año de 1932, en que fue nombrado director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, en el estado de Guerrero.<sup>92</sup>

### Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, 1932-1936

En 1932 se abrieron varios centros de enseñanza artística en provincia, como los de Taxco, Cholula (Puebla), Morelia (Michoacán), Monterrey (Nuevo León) y Milpa Alta (afueras de la Ciudad de México).

La Escuela de Taxco resultó una enriquecedora experiencia para Tamiji Kitagawa. El pintor arribó al pequeño pueblo y de manera inmediata se estableció en un reducido recinto del centro de la ciudad, donde instaló el nuevo centro de enseñanza artística. Según rememora el investigador Eduardo Espinoza en la entrevista que le realizó al pintor Amador Lugo, alumno de Kitagawa, en Taxco “él tenía un localito de cinco por cinco metros. Ahí había una mesa pequeña, una silla, uno que otro pincel, pedazos de papel mina gris y algunos botes de pintura”.<sup>93</sup> El artista japonés inició su enseñanza con niños, que en un principio llegaron a ser hasta 100. Más adelante, los alumnos que destacaron fueron Delfino García y Amador Lugo.

---

<sup>90</sup> Laura González Matute, “El arrabal: un espacio para el arte”, en *¡30-30! Contra la academia de pintura, 1928*, op. cit., pp. 59-62.

<sup>91</sup> *Exposición de grabados en madera*, Grupo de pintores ¡30-30!, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, abril de 1929.

<sup>92</sup> Fotocopias de manuscritos sobre la relación de acontecimientos de las EPAL entre 1930 y 1934. Archivo de Francisco Díaz de León. Agradezco a la Lic. Montserrat Sánchez Soler, exdirectora del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, el haberme facilitado el material.

<sup>93</sup> Eduardo Espinoza Campos, *Amador Lugo. Impulso creador y perseverancia*, Adenda núm. 6, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 26 y 27.

El dirigir esta escuela le ofreció un fructífero conocimiento que le permitió desarrollar una obra mexicanista con el ambiente, personajes y paisajes característicos del lugar, en la que proyectó su creatividad y manejo cromático.

Por otro lado, promovió la enseñanza hacia sus alumnos, intensificando con su experiencia en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan tanto los nuevos ideales de libertad que caracterizaban a estos centros como cierta tendencia japonista que se vio acertadamente reflejada en la obra de los alumnos más destacados, como fue el caso de Amador Lugo.

En 1937 Tamiji Kitagawa decidió regresar a Japón, donde continuó con su labor creativa. Este trascendente episodio de su vida será material para una nueva investigación.

### **A manera de conclusión**

Con base en la experiencia vivida por Tamiji Kitagawa en México en relación con la pedagogía de las escuelas de pintura al aire libre, así como lo referente a su producción pictórica, se constata la comprensión y penetración del artista hacia los alumnos/niños mexicanos bajo una perspectiva crítica hacia el medio ambiente de México en ese momento.

Kitagawa se alejó de los conceptos de marginación y racismo vividos y acuñados desde su natal Japón, en la ciudad de Nueva York y en Cuba, y abandonó las nociones raciales que traía de tiempo atrás. Con una renovada mirada, valoró a los niños campesinos mexicanos, apartándolos de los apelativos de “salvajes” o “primitivos”, y con base en su convivencia cotidiana se penetró de su cosmovisión y estableció una profunda y convincente comunicación, integrándolos como un sector social alterno cuyas obras mostraban un sentir intrínseco, sensitivo y entrañable.

Kitagawa se entregó a la educación de sus estudiantes, alejado de las concepciones “paternalistas” y “discriminatorias” que promovía el gobierno en turno, el cual no obstante manifestar un discurso de inclusión hacia los indígenas, los campesinos y las clases marginadas, los desatendió y continuó su política de exclusión hacia ellos. Si bien el aparato gubernamental incor-



poraba a estos sectores sociales con proyectos incluyentes como fue el de las escuelas de pintura al aire libre, en el fondo y de manera concreta fueron utilizados como emblema político a favor de la ideología posrevolucionaria.

En medio de la transición social por la que atravesaba México, la pedagogía de Tamiji Kitagawa, así como su producción artística, encarnó una comprensión alternativa de lo considerado por él como “lo Otro”, cuyo alcance respondió a la noción de “cultura emergente”.

Ante esta enriquecedora experiencia en México y sobre todo hacia los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre de Tlalpan y Taxco, Kitagawa decidió regresar a su país. Las causas fueron diversas. Entre otras, los cambios burocráticos de la Secretaría de Educación Pública, ocasionados por las nuevas políticas del gobierno en turno, que suspendieron el apoyo económico hacia estos centros, lo que provocó su paulatino cierre. El centro educativo de Taxco fue el último que se clausuró, en 1937. Así también, Kitagawa, aconsejado por el pintor Isamu Noguchi, solicitó la beca Guggenheim para desarrollar el proyecto de las escuelas de pintura al aire libre y el arte de los niños mexicanos. Para la institución académica estadounidense esta propuesta resultaba poco interesante, en tanto que el arte de los niños mexicanos era considerado por el jurado como “inferior o de segunda clase”, y por lo mismo no fue considerado para otorgársele el apoyo económico. La idea originaria de Kitagawa era desarrollar el proyecto pedagógico en Japón.<sup>94</sup>

Podemos concluir que el paso de Tamiji Kitagawa por México dio como fruto una rica experiencia de retroalimentación entre las dos naciones, la cual, de manera significativa, coadyuvó al enriquecimiento de ambas culturas dentro de la esfera del arte universal.

Tamiji Kitagawa, artista viajero y creador multidisciplinario, permanece como símbolo del ciudadano japonés que fundió en armoniosa cosmovisión dos hemisferios, dos mundos, dos culturas y dos estéticas, en un paradigma de universos que hoy se hermanan por medio de su legado entre México y Japón.

---

<sup>94</sup> Takaaki Kumagai, *op. cit.*, p. 116.

## Bibliografía

- Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, Grupo Editorial Pingüino, Serie Penguin Ediciones, 1997.
- Batta Narrates Aphorism, *Original Etchings and Aphorisms by Tamiji Kitagawa*, Tokio, UNAC, 1974.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- Díaz de León, Francisco, “Un pintor japonés en México”, *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura, Expresiones Populares*, núm. 7, México, 1928.
- Espinoza Campos, Eduardo, *Amador Lugo. Impulso creador y perseverancia*, adenda núm. 6, México, Cenidiap, INBA, 2003.
- González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- , *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1987.
- , “Fiesta y color”, en *Ramón Cano Manilla 1888-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013.
- , *et al.*, *¡30-30! Contra la academia de pintura, 1928*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1993.
- Hayashiya Eikichi (trad.), *Popol Vuh: el escrito antiguo de la civilización maya*, Tokio, 1961, ilustraciones de Tamiji Kitagawa.
- Kaoru Kato, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, *Crónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, diciembre de 2008.

- Kikuchi Yuko, “Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People’s Art of Kitagawa Tamiji”, *Review of Japanese Culture and Society*, núm. 26, diciembre de 2014.
- Kitagawa Tamiji, *Los niños que pintan cuadros*, Editorial Iwanami, 1952.
- , *Educación y pinturas de los niños*, Editorial Soogen-sha, 1953.
- , *Juventud en México, 15 años viviendo junto con los indios en México*, Editorial Koobun-sha, Centro de Bibliotecas de Japón, 1955.
- , *México en el corazón*, Galería Yiida, 1968.
- , *Utopía y educación de artes plásticas*, Editorial Soogen-sha, 1969.
- , *Los alumnos durante su estancia en México. LUGO. ECHAURI. PEÑA. Tres Grandes*, exposición en la Galería Nichido de Nagoya, Japón, 7 al 15 de junio, 1989.
- Kubo Sadajiro, *Kitagawa Tamiji*, Tokio, Sobunsha, 1974.
- Kumagai Takaaki, *Kitagawa Tamiji’s Art and Art Education: Translating Culture in Postrevolutionary Mexico and Modern Japan*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Kansas, Estados Unidos de Norteamérica, 7 de abril de 2017.
- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Tlalpan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.
- Manrique Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Leal, Fernando, *El Arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
- Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926.
- Murata Masahiro, *Tamiji Kitagawa. Retrospectiva, 1996-97*, “La pintura de Tamiji Kitagawa en México”, retrospectiva de Tamiji Kitagawa, 22 de noviembre de 1996-26 de enero de 1997, Museo de Arte de Aichi, Nagoya, Prefectura de Aichi, Japón.

- Paraíso recobrado. Escenario del arte mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2010.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1875-1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Schneider, Luis Mario, *Xavier Villaurrutia. Entre líneas, dibujo y pintura, reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991.
- Sukikara Fumiko, *Formación y transformación en la narrativa del Popol Vuh: las publicaciones y las prácticas de traducción al japonés, 1928-1971*, tesis para obtener el grado de maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales, Universidad Autónoma de Chiapas, Instituto de Estudios Indígenas, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, marzo de 2019.
- Tanaka Keiichi, “Kitagawa y sus experiencias en México”, conferencia sustentada en la Universidad Provincial de Aichi, Japón, ca. 2012.
- , “El proceso de formación de la cultura nacional de México en los años veinte”, *The Journal of the Faculty of Foreign Studies*, Aichi Prefectural University, Bulletin of Universities and Institutes, núm. 33, 2001, pp. 299-316.
- Tanaka Michiko (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de África y Asia, 2017.
- Tōru Asano, “Kitagawa Tamiji: Minshū no seikatsu e no manazashi”, en Shizuoka Prefectural Museum of Art, *Shizuoka no bijutsu II: Kitagawa Tamiji-ten*, Shizuoka, Shizuoka Prefectural Museum of Art, 1989.

# La interpretación de “lo mexicano” bajo la mirada de los pintores japoneses: Kishio Murata y Shinzaburo Takeda

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO

## **Resumen**

Estos pintores japoneses tuvieron diferentes razones para viajar y establecer su residencia —en diferentes épocas— en nuestro país. Han sido una importante pieza artística y cultural para la historia del arte mexicano gracias a la trascendencia de las obras de algunos de ellos a través de sus alumnos mexicanos y, a su vez, el desarrollo que tuvieron y han tenido en el entorno de México. Otro propósito de la investigación es desentrañar los aportes plásticos en lo que se refiere a la percepción de estos artistas relacionado con la idea de “lo mexicano”, comprenderlo desde la mirada de los otros. Desentrañar la forma de plasmar en el lienzo o el papel lo mesoamericano, lo colonial, lo cotidiano, las costumbres mexicanas y el paisaje, es decir, la adición de lo propio y de lo otro.

## **Palabras clave**

pinturas, japoneses, identidad, mexicana, aportaciones

## Introducción

La última investigación y libro publicado que realicé fue *El misticismo de los escultores japoneses en México: Kiyoshi Takahashi, Sukemitsu Kaminaga, Kiyoto Ota y Hiroyuki Okumura*, que me ofreció la posibilidad de abordar las obras de estos artistas, llegados a México en diferentes épocas atraídos por nuestra cultura mesoamericana y, por otro lado, con la posibilidad de desarrollar y madurar su obra en este país.

Para cerrar este círculo de estudio, consideré proseguir con una selección de pintores japoneses en México —Kishio Murata (村田實史雄) (1910-1992), Kojin Toneyama (利根山光人) (1921-1994), Masaharu Shimada (島田正治) (1931) y Shinzaburo Takeda (竹田鎮三郎) (1935)—, con el mismo sentido, basándome en la calidad, la fuerza, la profundidad emocional y compositiva de sus lenguajes pictóricos. Cabe subrayar que tiempo después ellos permanecieron definitivamente o solamente por periodos en México, y se integraron a la docencia a diferentes instituciones culturales de la República Mexicana. De igual forma, han expuesto sus obras en diversas instancias y, además, desarrollaron y maduraron su producción plástica en tierras nacionales.

Para el Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón abordaré sólo dos pintores: Murata y Takeda, el primero de una expresión pictórica abstracta, y el otro de una figuración o realismo fantástico y mágico. Son dos versiones, de dos japoneses, que se fincaron en este país y que han dado sus versiones de lo que significa para ellos “lo mexicano”.

Por lo que corresponde al atractivo por la cultura oriental, los artistas plásticos y los literatos mexicanos han enfocado su atención en el carácter japonés por su fuerte tendencia intuitiva y emocional, y en su lógica, que es distinta de la de Occidente, pues se basa en esquemas psicológicos y de pensamiento religioso diferentes que parecen, a veces, asombrosos. Esta expresión emocional, perceptiva, domina por completo el pensamiento y el arte japonés, con unos símbolos más intuitivos que lógicos, con una simplicidad refinada y una espiritualidad naturalista.

Cabe resaltar que en el periodo Taisho (1912-1926) la influencia de la cultura occidental tuvo mayor expansión, ya que por bien de la nación nipona se creó la política de modernización, y de esta manera el *ukiyo-e*, que tenía una importante unión con la cultura japonesa, fue desplazado. El gobierno envió un número considerable de artistas plásticos a estudiar la estética occidental a Europa, y este cambio abrupto se hizo notar.

Tiempo más tarde, y como reflejo de un resultado de sincretismo, en 1933 el novelista japonés Junichiro Tanizaki (谷崎潤一郎) abordó el conflicto entre los valores tradicionales y las ideas modernas del amor y la belleza. Su obra, *Elogio de la sombra*, describe una relación marital desgraciada dentro de los valores culturales cambiantes de Japón.

En ese mismo sentido, tenemos el caso de Octavio Paz (embajador de México en la India entre 1962 y 1968), quien utilizó las formas poéticas orientales gracias al también poeta José Juan Tablada. Paz fue el primer hispanoamericano que se compenetró sustancialmente con el Oriente, ya que México cuenta con la tradición más rica del continente en lo que respecta a la recuperación de lo prehispánico y la compenetración de lo oriental. Para ejemplificar lo anterior, el poema visual titulado *Blanco* (1966) estuvo influenciado por el budismo tántrico, con características de un poema erótico, estructurado como una tira plegable como si fuera un “cuerpo tántrico” que se escribió como una obra abierta que se puede leer en 22 combinaciones diferentes. El autor eliminó cualquier signo de puntuación ortográfica y sólo aparecen palabras separadas por espacios o silencios, ya que, para Paz, también poseen voz y significado, como en el budismo.

Entonces, cabría preguntarse, ¿por qué a ciertos artistas nipones les atrae la cultura mexicana? En el caso particular de Murata y Takeda, les interesa la civilización prehispánica, su arquitectura, costumbres y tradiciones arraigadas. No prefieren directamente la figura, sino la energía, la espiritualidad, lo libre que contiene ese quehacer plástico; para ellos el fundamento de la obra mesoamericana es mágico, íntimo, pues relaciona al humano con su cosmos. Intentan dar expresión plástica al concepto de lo divino hasta donde lo permita la condición humana. Además, nuestra cultura les ha enseñado una manera de vivir más espontánea, más libre, pues la vida en Japón es mucho más

metódica, y esta situación la han podido adaptar en su trabajo pictórico para tener mayor riqueza en el trabajo del material, y esto les ha proporcionado mayor flexibilidad.

Recordemos la estancia en nuestro país de Tamiji Kitagawa (北川民次), quien llegó en 1921 atraído por el movimiento muralista y se dedicó a la enseñanza en las escuelas de pintura al aire libre; de igual forma se podría mencionar al estadounidense de origen japonés Isamu Noguchi, quien había estudiado en París entre 1927 a 1928, de ahí viajó a Inglaterra, China y, por último, a México (en el verano de 1935), donde permaneció casi un año y llevó a cabo un relieve en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. Y por supuesto a Tsuguharu Fujita (藤田嗣治), quien en ese mismo año arribó al país.

De igual forma, a lo largo del tiempo han llegado también a México una serie de artistas nipones, entre los que destacan Roberto Kasuya Sakai, editor en jefe y director artístico de la revista *Plural* y miembro fundador de la revista *Vuelta*, ambas dirigidas por Octavio Paz y su élite intelectual; aunque nacido en Buenos Aires, Argentina, los padres de Sakai lo enviaron a estudiar a Japón, tiempo después se estableció en México (1965-1977). También vale la pena hablar del pintor figurativo Shigueru Nakazawa (中澤茂) (1966-1968) y, por supuesto, el director de teatro y artista naturalizado mexicano Seki Sano (佐野碩) (1939).

Por lo que concierne a este objeto de estudio mencionaré que durante la Segunda Guerra Mundial las relaciones diplomáticas entre México y Japón se interrumpieron, ya que el país americano apoyó a los Aliados. Al finalizar el conflicto bélico se reiniciaron los pactos entre ambas naciones y a través del Tratado de Paz de 1952, lo que originó una nueva etapa en las relaciones diplomáticas de ambas naciones.

En 1954 México y Japón firmaron el Convenio Cultural, que fue el primer tratado de la posguerra para Japón, lo que motivó a varios artistas de ese país para visitar el nuestro. Además existió una intensa participación en la difusión de la poesía japonesa en México. Como se había comentado en un inicio, los creadores que he estudiado (escultores y pintores) han logrado crear una síntesis y asimilación de nuestras tradiciones indígenas-prehispánicas, la tradición religiosa, nuestros paisajes, nuestra flora y fauna, nuestras tradiciones



ancestrales... En fin, con una visión diferente —diría que moderna—, sin caer en ningún tipo de arqueologismos.

Ellos han puesto su quehacer pictórico y confianza bajo la tutela de nuestras tradiciones, ritos, paisajes, entre otros temas, y que nos concierne directamente.

Además de ofrecer la trayectoria y aportaciones artísticas y culturales en México de Shinzaburo Takeda y Kishio Murata, al final del estudio se ha dedicado un apartado sobre la interpretación de “lo mexicano” bajo la mirada de esos artistas plásticos japoneses. Cabe mencionar las aportaciones que ha realizado la Dra. Yoshiko Tsukada<sup>1</sup> acerca de la mirada de otredad (japoneses), así como los conceptos de identidad, cultura y lo nacional mexicanos y su apropiación por parte de estos pintores para expresar su arte; esta investigadora se ha basado en varios autores del tema como Juan Acha y Néstor García Canclini. Además se consideró abordar a otros autores que se analizarán en esa sección.

### **Kishio Murata: evocaciones abstractas rítmicas**

Esencialmente autodidacta, Murata inició su estilo bajo la mirada plástica del abstraccionismo. Realizó estudios en la Escuela de Arte Taiheiyo. En 1932 participó en la exposición *Nikakai*, la primera muestra de arte vanguardista que existía en ese entonces en Japón y, a partir de ese año hasta 1940, continuó exhibiendo su obra. En 1937 organizó en conjunto con otros vanguardistas el Club Kyushitsu para difundir el arte de vanguardia en Japón; el miembro más destacado fue Tsuguharu Fujita. Desafortunadamente tuvo que interrumpir su carrera de 1941 a 1945 debido a la Segunda Guerra Mundial.

En 1947 fue nombrado miembro de la Comisión de la Exposición de Arte Japonés, dependiente del Departamento de Educación de Japón. En 1955, la *Magna Exposición de Arte Mexicano* fue presentada en el Museo Nacional de Tokio, el curador de la muestra fue el Dr. Alvar Carrillo Gil, quien durante

---

<sup>1</sup> Yoshiko Tsukada, *Tres pintores japoneses y sus expresiones en el México contemporáneo. Encuentros y construcciones de las identidades en el arte*, tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Centro de Estudios Casa Lamm, A. C., 2009.

su estancia en Japón conoció a Murata y lo invitó para exhibir su producción plástica en la Galería de Arte Mexicano, como el primero de una serie de eventos para celebrar el Tratado México-Japón. En esa ocasión el pintor no estuvo presente, sin embargo en 1964 se trasladó a México, donde tomó la decisión de residir. Un año más tarde fue nombrado profesor huésped en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), función que desempeñó hasta 1972.

Presentó sus pinturas en forma individual en los museos más importantes del INBA, así como en Japón y en varias ocasiones en la mencionada Galería de Arte Mexicano. En 1992 falleció en la Ciudad de México a los 81 años. Póstumo a su deceso, sus pinturas formaron parte de varios reconocimientos, tanto en nuestro país como en algunas ciudades de Japón. Durante su vida coadyuvó al fortalecimiento de las relaciones de amistad entre Japón y México.

La diferencia entre su pintura de Japón y la realizada en México, después de ajustarse a la luz de nuestro país, es notoria: la primera es verde, líquida y uniforme, como el agua del mar, y en la segunda se hacen evidentes las formas de los colores que el sol le hace ver.<sup>2</sup> Con el paso del tiempo los colores se hicieron más intensos y fuertes, como si fueran dibujos y coloraciones de artesanías mexicanas. El museógrafo Fernando Gamboa describía con gran acierto que Murata “muestra un desarrollo de sus pinturas con una enorme tendencia a la luz, al sol, y una gran variedad de colorido extraordinario”.<sup>3</sup> En la disposición de las imágenes que acomoda para componer sus cuadros y las diferentes tonalidades que utiliza para vestir a esas figuras, pareciera que observamos banderines de papel para decoran las fiestas populares, de esos que se colocan de poste a poste formando un tipo de celaje mágico, donde persiste la poética plástica y la lírica.

---

<sup>2</sup> Antonio Rodríguez, catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México*. “Un abstracto que pinta palabras”, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, noviembre 1988-enero 1989, p. 18.

<sup>3</sup> Fernando Gamboa, catálogo de la exposición *Kishio Murata, pintor japonés. Riqueza y esplendor cromáticos de un abstracto*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, enero-marzo de 1977.

Aprendió las teorías revolucionarias del color de los *fauves*, sumándoles una maestría en el manejo de los tonos grises que están ligados, probablemente, a su herencia nipona. Murata hace eco del aforismo de Walter Pater, escritor y crítico de arte del siglo XIX, quien decía que “todo arte aspira constantemente a la condición de la música”,<sup>4</sup> ya que logra transmitir la emoción, de una manera directa, como lo hace la música. Con referencia a esta última, el artista mostró desde pequeño una inclinación y gusto por ella. Tocaba el piano, pero su padre que era un militar, desesperado al escucharlo y hacer mucho ruido, decidió vender el instrumento. De todas formas, el artista en ciernes encontró cómo satisfacer su naturaleza de músico al asistir al cine para ver películas, las cuales si bien eran mudas, había una orquesta para musicalizar las escenas.

El pintor afirmó en una oportunidad acerca de sus obras que deseaba que fueran escuchadas como una sinfonía visual. El sonido musical es efímero, si bien la música lo capta y la convierte en algo perenne. La pintura, entonces, es la huella de su música. Cuando tenía 14 años, algún conocido de la familia le obsequió un estuche de óleos de diferentes colores, y comenzó a dibujar flores y manzanas, “poco a poco fui descubriendo que los colores sobre la paleta se iban convirtiendo en una música armoniosa, llena de colores hermosos en movimiento”.<sup>5</sup>

De hecho, casi siempre se hace presente en sus pinturas el ambiente de un parque de diversiones, integrando algunas referencias directas a su país natal, Japón, donde los faroles y biombos plegadizos de papel, los biombos pintados y los papalotes de papel de arroz adornan la vida diaria.

Murata dispone de figuras geométricas muy delineadas, pero también apariencias informes que van dando razón de ser a la composición. El pintor construye un finísimo equilibrio entre la estructura clásica (basado en reglas intelectuales) y las formas intuitivas (sentimiento y emotividad). Las

---

<sup>4</sup> Toby Joysmith, “La magia de Murata”, sin mayores datos. Hemerografía consultada en el archivo vertical del acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

<sup>5</sup> Kishio Murata, “La obra pictórica es mi música”, tomado del artículo publicado en la edición cuatrimestral núm. 39 de la revista *GINKA* en 1979. En el catálogo de la exposición *Un sendero de amistad cultural México-Japón*, que parece ser de 2006, p. 41.

figuras estallan y después se apaciguan y se van colocando equilibradamente, es como el universo mismo: se mueve y después se va componiendo con una total armonía. Juega con curvas y espirales para después volverse ángulos agudos, penetrantes, que parecen volar; pero siempre quedan cual notas musicales que se escuchan como si formaran parte de una orquesta. Sí, claro, un concierto visual sinfónico... Como diría Antonio Rodríguez.<sup>6</sup>

No se trata de influencias sino de coincidencias en la forma de manifestar el estado de espíritu alegre por medio de manchas de color con estas u otras formas, que flotan dentro del espacio del cuadro con un lenguaje rigurosamente articulado. De este modo, las obras de Murata se integran bien a la pintura universal, uniéndose por varios puntos de contacto con, por ejemplo, Wassily Kandinsky, el gran pintor ruso precursor del arte abstracto en pintura y teórico del arte que escribió dos libros fundamentales: *De lo espiritual en el arte* (1910) y *Punto y línea sobre el plano* (1923).<sup>7</sup> Murata proponía esencialmente despertar la capacidad de percibir lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, y simplificar lo complejo mediante la geometría para así destilar prácticamente la forma. Si bien conservó su originalidad y una independencia plena, al ver un cuadro de Murata, por lo menos de la época mexicana, se advierte que es un pintor japonés.

Pareciera que el artista consideró plasmar en el lienzo su estado de ánimo, a su Japón y a su México. Comprendía a la perfección que para entender la naturaleza y el significado de la actividad que llamamos arte tenemos que volver atrás, a los orígenes del mundo en que habitamos. Por tal motivo algunos de sus cuadros nos remiten a formas ancestrales de la población indígena mexicana.

Murata coloca sus finísimas madejas de símbolos coloreados, de superficies texturadas, de modelos complejos. Para Toby Joysmith, “el balance entre orden y caos es agudo en el lienzo, un error de cálculo, un sentimiento falso

---

<sup>6</sup> Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup> Véase Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1973. Véase también *Punto y línea sobre el plano*, 1970. Ambos libros son publicados por Barral Editores.

y la totalidad podría caer en el desorden, hundiéndose en el caos original; el milagro de la magia de Murata es que ninguna tela lo hace”.<sup>8</sup>

Así como el sonido es transparente, de igual forma aplicó la técnica de transparencia, es decir, ir diluyendo con aceite la materia prima del óleo.

Kishio Murata, gran artista a quien el sol y el calor humano de México sedujeron, fue uno de los más sólidos testimonios del respeto, la amistad y la admiración de los dos pueblos que, a pesar de la distancia, coinciden. Sus notas pictóricas nos recuerdan que estamos también frente a unas notas musicales.

### Plástica pictórica

Las obras referidas pueden verse en la galería.

### Shinzaburo Takeda: el realismo mágico como idea de lo mexicano

Su vida como pintor quedó decidida en 1947, cuando aún cursaba la secundaria en la ciudad de Seto, prefectura de Aichi, pues se topó a un joven profesor de arte, Takayoshi Ito (伊藤たかよし) (1926-2011), quien se convirtió en un gran amigo hasta su fallecimiento. Takeda conoció muy de cerca al también artista plástico Tamiji Kitagawa, quien después de pasar algunos años en México y participar activamente en la vida cultural regresó y se estableció en Seto.

En 1953 se inscribió a la Facultad de Pintura al Óleo en la Universidad Nacional de Bellas Artes en Tokio. En el periodo de vacaciones regresó a Seto, conoció a Kitagawa, fue a conocer su taller y aprovechó para solicitarle que lo admitiera como su alumno. Kitagawa no aceptó la iniciativa del joven Takeda, y en su lugar le presentó a Mikie Ando (安藤幹衛) (1916-2011), quien también había visitado nuestro país, sin embargo, Takeda no aceptó la propuesta de inscribirse como su discípulo. Si bien no se convirtió en el alumno de ninguno de los dos, lo asesoraron para que viajara a nuestro país y le recomendaron buscar a ciertos artistas para que lo apoyaran. En 1947 Takeda fue selecciona-

---

<sup>8</sup> Toby Joysmith, “Este y oeste convergen en los óleos de Murata”, *The News*, México, The Gallery Gor, 11 de septiembre de 1966.

do en la Primera Bienal de Grabados Internacionales; uno de los jurados fue Teiji Kubo (久保貞次郎) (1909-1996.)

En ese entonces Takeda estuvo interesado por el comunismo y participó en las protestas de dos movimientos sociales de jóvenes; en la mina de hulla de Miike en la isla de Kyushu y en la base militar estadounidense Sunagawa. En esa época no era frecuente que un alumno de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio perteneciera a este tipo de inclinación ideológica.

En 1963 Takeda quedó maravillado con un libro fotográfico de escenas de México. En una ocasión fue a visitar a su asesor Kitagawa, éste le entregó las cartas de presentación para los japoneses en México y sus amigos mexicanos, incluyendo a los exalumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre y el pintor Luis Nishizawa. Cuando ya iba a viajar a México, Takeda les hizo una promesa a sus amigos diciéndoles: “me quedaré en México un año más que los quince años en los que estuvo el maestro Kitagawa. Me esforzaré en México”.<sup>9</sup>

De aquel encuentro con Takeda, el pintor Nishizawa recordó en 1992:

Ya traía una visión de México a través de los retratos y las obras de su maestro espiritual Tamiji Kitagawa. Desde hace tres décadas inició su peregrinar por los anchos y largos caminos de esta tierra fascinado por todo lo nuestro, principalmente por el arte prehispánico, por la pintura mural y sobre todo por las costumbres y la cordialidad de nuestro pueblo, que lo acogió con los brazos abiertos como un hermano, de ojos rasgados, de pocas palabras y sonrisa elocuente.<sup>10</sup>

En 1964 ingresó a la Academia de San Carlos y tomó el taller de pintura mural con Armando López Carmona y Luis Nishizawa. Se organizó para estudiar por las noches litografía en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de la Secretaría de Educación Pública.

---

<sup>9</sup> Yuko Kawahara, *Adopción y conservación de los colores entre Japón y México. La influencia de la cultura en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano*, tesis de doctorado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 190.

<sup>10</sup> Luis Nishizawa, catálogo de la exposición *Takeda contra Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 2013, p. 19.

Los fines de semana se reunía con los pintores Luis Nishizawa y Manuel Echeverri para dibujar al aire libre en el campo, fuera de la capital. En una entrevista en un programa televisivo narró su experiencia con el maestro Nishizawa:

Yo entré a México y primero encontré al maestro en la Academia de San Carlos, inmediatamente me permitió entrar para estudiar pintura mural en esa escuela y desde entonces hemos tenido una relación hasta el presente, por cincuenta años. El maestro me platicaba sobre el papel arroz y la tinta china. Nosotros fuimos cada domingo a Tepoztlán para pintar paisajes. El maestro me comentó que ese sitio tenía un ambiente de pintura oriental de China [...]. Para mí el maestro es un dios de las artes plásticas, así como Diego Rivera.<sup>11</sup>

Dentro de los primeros trabajos que realizó en la Ciudad de México fue como pintor, en 1964, en el Museo Nacional de las Culturas. Después propuso impartir clases los sábados de pintura para niños. En este lugar permaneció por quince años. Aquí tuvo la oportunidad de conocer sobre la cultura y las tradiciones de varias comunidades autóctonas de toda la República, y empezó a tener un profundo interés en estas tradiciones y viajar a los pueblos oaxaqueños, que maravillaron o atraparon el espíritu de Takeda y transformaron su vida. Si bien estuvo en contacto con antropólogos, arqueólogos y otro tipo de investigadores que lo guiaron en la busca de las culturas indígenas de México, Takeda estaba convencido de que “hay una gran conciencia e identidad común entre la cultura japonesa y la cultura oaxaqueña. Los orígenes de los japoneses son también los orígenes del campesino [...] yo soy hijo de campesinos japoneses, he estudiado el pensamiento de ellos, los mexicanos y el entendimiento de esa manera de pensar me han ayudado a producir mi obra”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Entrevista en *Noticias 22*, canal 22, 1 de octubre de 2014.

<sup>12</sup> Randy B. Hecht, “A Method of Living”, *All Nippon Airways Magazine*, noviembre de 2011, en Lauro Flores, “Arte y migración: Takeda y sus discípulos”, Universidad de Washington, Seattle, Carteles editores, Oaxaca, 2012, p. 8.

En 1977 renunció a su trabajo en el Museo Nacional de las Culturas y se trasladó a Oaxaca, seducido por el encanto del sitio. En ese mismo año, el gobierno mexicano le confirió la medalla Águila de Tlatelolco por servicios rendidos en la promoción de la cultura mexicana.

Se instaló en un pequeño pueblo a las afueras de la ciudad de Oaxaca llamado San Andrés Huayápam, y comenzó a convivir plenamente con las comunidades indígenas. Como resultado empezó a captar y a pintar la cultura local. Algunos críticos de arte han mencionado la similitud de Takeda con Paul Gauguin, quien vivió en Tahití y pintó mujeres del lugar.

Desde finales de la década de 1970 Takeda impartió cátedra a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. A lo largo de los años como docente fue agrupando a varios discípulos en la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca, quienes han conseguido su apoyo para realizar sus trabajos de grabado y expresar inquietudes políticas.

En 2008 se inauguró la I Bienal Nacional de Artes Plásticas, creada por Takeda, y que continúa hasta la fecha. Con este concurso buscaba desarrollar el grabado por medio de placas de metal, buscando conservar activa la tradición que en México tiene cinco siglos y en Japón cerca de mil años. Además, el pintor selecciona a varios grabadores para itinerar a lo largo del país. También ha organizado exposiciones de él y sus alumnos en México, Japón y Estados Unidos.

Takeda considera que el arte no debe ser el monopolio de la gente culta, anhela que se convierta en una forma de expresión de personas anónimas de pueblos olvidados. Quiere que esos campesinos tengan formas y colores para expresarse.<sup>13</sup>

Durante la larga estancia que lleva en México ha expuesto en más de un centenar de muestras individuales y colectivas a lo largo de la República Mexicana, Japón, Estados Unidos y Europa.

---

<sup>13</sup> Catálogo de la exposición *Un pintor japonés está en plena floración. México: expo. de st. Conmemoración de 50 años de estancia en México*, Museo de Arte de la ciudad de Minami Alps, Yamanashi, Japón, 2014, p. 7, en Yuko Kawahara, *op. cit.*, p. 193.



También ha incursionado en la práctica de pintura mural. Por último, le han otorgado varios galardones por su trabajo plástico: en 1988 el reconocimiento del Ministerio de Relaciones Exteriores del Japón; en 1995, diploma otorgado por el embajador de México en Japón; 1996, proclamación del día de Shinzaburo Takeda (9 de mayo) por el alcalde de la ciudad de Seattle, Washington; en 1998 diploma al mérito, otorgado por la Barra Oaxaqueña de Abogados y Pasantes de Derecho Independiente, A. C., y en 2007 reconocimiento por 27 años en docencia en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. En 2011 recibió la Orden del Tesoro Sagrado, una de las más altas condecoraciones que confiere Japón, galardón muy merecido que reconoce cómo ha enlazado en su obra sus orígenes japoneses y lo provincial mexicano.

### **Producción pictórica**

El interés de Shinzaburo Takeda hacia el paisaje, la gente, el baile, los animales, la vida cotidiana, en suma, las tradiciones culturales de Oaxaca, se revela en esos temas materializados a lo largo de su producción estética. Además ha guiado a varios artistas locales, sobre todo a partir de su incorporación como profesor en la Escuela de Bellas Artes. Otro de los aportes del maestro nipón ha sido el impulso al desarrollo de la xilografía.

El artista rescata a muchos habitantes con el fin de darle sentido a lo cotidiano. Esta escena nos recuerda a la realizada por Diego Rivera en *Baño de Tehuantepec* (1953), se trata de una costumbre del baño en el río Juchitán, donde se toman baños, se lava la ropa, se lleva a los animales de carga a tomar agua, todo enmarcado por una espesa vegetación.

El lagarto para la cultura zapoteca es un animal sagrado, totémico, que está relacionado con la tierra: es el animal que sostiene la ceiba, árbol que representa el mundo, por eso su importancia y veneración. La ceiba era considerada en la cultura prehispánica como sagrada. En la mitología y/o religión japonesa, el sintoísmo, nos encontramos con entidades increíblemente mágicas, como por ejemplo el dios dragón (Ryūjin), que sería un símil del lagarto.

En el Istmo de Tehuantepec, al sur de Oaxaca, existen varios lugares sagrados de peregrinación. Sobresale uno por ser el último que se conserva

dedicado a un animal totémico y sagrado para los zapotecas: Gue'la'Be'ñe', la Casa del Lagarto, santuario que con el tiempo fue tragado por un parque eólico.

En zapoteco *xhunca* significa la menor de la familia, la consentida, y es también una forma cariñosa de llamar a la mujer amada.

Los personajes bailan en la selva y llevan un gorro con orejas, un par de niños imitan lo que los adultos hacen. México tiene una gran tradición de chamanes, curanderos y nahuales. Todos los pueblos y ciudades de nuestro país tienen “lo que es mi vestidura o piel”. Se refiere a la habilidad del nahual de transformarse en una criatura medio hombre, medio animal (tecolote, jaguar, águila, coyote). Al observar este óleo nos remite a una técnica postimpresionista parecida a Paul Signac.

*La Sandunga* es una danza autóctona del estado de Oaxaca y nació como una sencilla tonadilla compuesta por un son y zapateado. Las mujeres tehuanas engalanadas por ricos trajes y prendas de oro hacen en la fiesta de la Guelaguetza el ofrecimiento del *jicalpeztlé* o calabaza, la cual adornan con flores y banderitas de colores.

Un retrato muy sobrio con un pincel “gauguiano” muy diferente a la representación de sus mujeres oaxaqueñas.

### **Identidad, lo mexicano y nacionalismo en la producción pictórica de Kishio Murata y Shinzaburo Takeda**

Los pintores japoneses abordados en este estudio se han apropiado de diferentes imágenes y símbolos para recrear su imaginario plástico con la identidad y cultura, la nacionalidad y los nacionalismos de México. Ellos se aproximan a “lo mexicano”. La historia del arte ha comprobado que todos los grupos humanos organizan sus creaciones culturales de tal forma que exista entre ellos una cierta identidad...<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Óscar Olea, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 21.

Al referirnos a la identidad hablamos de la particularidad de ser, que se relaciona con los rasgos comunes y típicos de los habitantes de un país, por lo que alude, como lo afirma Juan Acha, a personas. De la misma manera, la nacionalidad refiere a las naciones.<sup>15</sup> En nuestro caso se constriñe específicamente a lugareños de ciertas zonas de la República Mexicana.

La identidad del mexicano puede ser reconocida a partir de dos conceptos: *el mexicano* y *lo mexicano*, en ambos casos se sigue teniendo un motivo conceptual y se parte de la mexicanidad. Ya sea individual y concreto, o social y difuso, ser mexicano (de carne y hueso) o mexicanos (como sociedad idealizada) implica una idea ontológica; de lo anterior se puede desprender que los japoneses se han alimentado de esta última y de la representación de personas y sitios, como en el caso de Shinzaburo Takeda.

También resulta interesante y esclarecedor el planteamiento del investigador Abelardo Villegas sobre los diferentes tipos de nacionalismo mexicano: a) populares y cultos, y b) revolucionarios y reaccionarios. Estos últimos originaron otros, a saber: etnográfico, revolucionario, intimista o subjetivo, político u oficial, filosófico e internacionalista.<sup>16</sup> De aquí se han nutrido los pintores nipones, de nuestro nacionalismo popular y culto, etnográfico e internacionalista.

Por otra parte, la nacionalidad representa el *ser nacional* o la realidad objetiva que, sin embargo, no es similar a la conciencia nacional o el conocimiento de la realidad nacional. Uno de sus componentes es el de las peculiaridades comunes, que las mentes colonizadas toman como valores, incidiendo en el vicio de lo peculiar. Una de estas partes es la cultura nacional.<sup>17</sup>

La cultura nacional en sentido antropológico abarca usos y costumbres en general. Habría que diferenciar entre la cultura popular de la subyugada y la de la oligarquía, que es la dominante y se encuentra muy cerca de la cultura occidental internacional o de exportación, difundida por los centros

---

<sup>15</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 290.

<sup>16</sup> Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, IX Coloquio de Historia del Arte, núm. 25, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 401 y 402 (Estudios de arte y estética).

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 295.

mundiales de poder. A la cultura popular no sólo pertenecen los usos y costumbres de las mayorías demográficas, sino artesanías, danzas y música, así como procedimientos tecnológicos y de las “ciencias” populares aplicadas que son tradición. Juan Acha considera que la cultura popular sustenta a la cultura dominante cuando ésta expropia los elementos populares. La fuerza de la cultura popular se deja sentir en la música y bailes y se evidencia en la forma en que ha transformado un factor tan universal como es el catolicismo. Porque existe uno que es el popular, muy diferente al culto o internacional.<sup>18</sup>

El sentimiento religioso controla la vida popular. Una vez que el humano común ve al mundo a través de la dupla sagrado-profano en la sensibilidad popular, a saber, la inseguridad producida por el empobrecimiento del campo, y la combinación belleza-utilidad-práctica aspirada por las artesanías desde hace miles de años, y por los diseños desde hace poco tiempo, es decir, se refiere a ritos religiosos concretos y a sentimientos religiosos dirigidos por el pensamiento mítico.<sup>19</sup>

Para Néstor García Canclini la identidad es una construcción, pero la transmisión artística, folclórica y comunicacional que la compone se lleva a cabo y se transforma en relación con circunstancias sociohistóricas no reductibles a la puesta de escena. Aun en países donde lo étnico ha subsistido con fuerza, como en nuestro caso, la identidad fue reelaborándose una y otra vez según lo manifiesta su iconografía pluricultural, a saber: formas vegetales y animales mesoamericanas se mezclan con la figuración barroca y la arquitectura neoclásica,<sup>20</sup> si bien esta última no aplica a los pintores japoneses en cuestión.

Estos creadores japoneses construyen lo que creen que distingue a los mexicanos. ¿Ha servido que estos artistas hayan retomado nuestros ritos, ceremonias, paisajes, construcciones históricas y objetos que nos identifican? La respuesta es sí, porque han enriquecido nuestra mirada y nuestro gusto plástico y, al mismo tiempo, ellos, los japoneses, han enaltecido su expresión pictórica con una mirada de otredad; es nuestro pasado, que ha sido selec-

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 295 y 296.

<sup>19</sup> Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988, p. 59.

<sup>20</sup> Néstor García Canclini, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, *Punto de vista*, 1984, pp. 26-31.

cionado e interpretado en términos vigentes, como lo diría el investigador chileno José Joaquín Brunner.<sup>21</sup>

Shinzaburo Takeda pacta con lo “distinto” a él como si estuviera acopiando para enriquecer su propia cultura e identidad a partir de la fascinación, la valorización y la diferencia de sus personales reflexiones de mexicanidad del otro (los mexicanos). Definitivamente, ha idealizado la identidad mexicana, en el sentido que ha tomado nuestra herencia ancestral y la ha enaltecido; por ejemplo sus personajes tienen características prodigiosas y de una dignidad apabullante. Ha imbuido nuestros ritos ancestrales de un gran colorido y con un pincel internacionalista, que no remite a ciertas vanguardias europeas.

El caso de Kishio Murata se aboca hacia un nacionalismo subjetivo e internacionalista entendido como característico de los intelectuales y artistas. Lo mexicano crecería en su interior, y se inclinará también por un nacionalismo internacionalista al acudir como fuente de inspiración a artistas europeos, pero muy diferente a la aproximación de Takeda. En Murata el diseño, los elementos artesanales, las ruinas prehispánicas, los paisajes, que sólo podemos advertir por los títulos de varias de sus obras, de alguna forma tratamos de identificarlos para decodificarlos como lo nuestro, como “lo mexicano”. Nos interesaría hacer una comparación con la obra de Rufino Tamayo —guardando toda proporción—, ya que se tiene la característica de “lo mexicano” por el colorido, los temas que abordan nuestra cultura, nuestra cotidianidad que nos identifica, pero con soluciones compositivas y de estilo muy semejantes a las vanguardias.

## Hemerografía y bibliografía

### Hemerografía

Joysmith, Toby, “Este y oeste convergen en los óleos de Murata”, *The Gallery Gor*, *The News*, México, 11 de septiembre de 1966.

---

<sup>21</sup> José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Editorial Grijalbo, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 209.

—, “La magia de Murata”, sin mayores datos. Hemerografía consultada en el archivo vertical del acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

### Bibliografía y catálogos

Acha, Juan, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

—, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988.

Brunner, José Joaquín, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Editorial Grijalbo, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Catálogo de la exposición *Un pintor japonés está en plena floración México: exposición de Shinzaburo Takeda. Conmemoración de 50 años de estancia en México*, Museo de Arte de la ciudad de Minami Alps, Yamanashi, Japón, 2014, p. 7, en Yuko Kawahara, *op. cit.*

Gamboa, Fernando, catálogo de la exposición *Kishio Murata, pintor japonés. Riqueza y esplendor cromáticos de un abstracto*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, enero-marzo de 1977.

García Canclini, Néstor, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, *Punto de vista*, 1984.

Hecht, Randy B., “A Method of Living”, *All Nippon Airways Magazine*, noviembre de 2011, en Lauro Flores, “Arte y migración: Takeda y sus discípulos”, Universidad de Washington, Seattle, Carteles editores, Oaxaca, 2012.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barral editores, 1973.

—, *Punto y línea sobre el plano*, Barral editores, 1970.

Kawahara Yuko, *Adopción y conservación de los colores entre Japón y México. La influencia de la cultura en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano*, tesis de doctorado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- Matsumoto Takeshi (ed.), *Nichiboku Koryushi*, “La historia de la relación Japón-México”, Tokio, PMC, 1990.
- Nishizawa, Luis, catálogo de la exposición *Takeda contra Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 2013.
- Olea, Óscar, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Ota Mishima, Ma. Elena, *Siete migraciones japonesas, 1890-1978*, México, El Colegio de México, 1982.
- Rodríguez, Antonio, catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México. “Un abstracto que pinta palabras”*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, noviembre de 1988-enero de 1989.
- Tsukada Yoshiko. *Tres pintores japoneses y sus expresiones en el México contemporáneo. Encuentros y construcciones de las identidades en el arte*, tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Centro de Estudios Casa Lamm, A. C., 2009.
- Terui Megumi, “Migrantes japoneses en México: la trayectoria de investigación de Ota Mishima”, *CONfines*, México, núm. 1, 2 de agosto de 2005.
- Varios autores, Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 2003.
- Varios autores, *Huellas japonesas en la cultura mexicana. Centenario de la inmigración japonesa a México, 1897-1997*, Programas de Estudios Japoneses, México, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1997.
- Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, IX Coloquio de Historia del Arte, núm. 25, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1986 (Estudios de arte y estética).

### Sitios web

Entrevista a Shinzaburo Takeda, *Noticias 22*, canal 22, 1 de octubre de 2014.  
Kato, Kauro, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, <[www.journals.unam.mx/index.php/crónicas/article/view/1712/16505](http://www.journals.unam.mx/index.php/crónicas/article/view/1712/16505)>.  
“Inmigración japonesa en México”, <[es.wikipedia.org/wiki/Inmigration](http://es.wikipedia.org/wiki/Inmigration)>.

### Entrevistas

Mihoko, viuda de Murata.  
Shinzaburo Takeda (en Oaxaca).



# Vestigios de *mono-ha* en México: un diálogo con la última vanguardia japonesa

LUIS ALBERTO LÓPEZ MATUS VILLEGAS

## Resumen

Los estudios sobre la relación bilateral entre México y Japón suelen estar enfocados principalmente en el aspecto económico y político, enfatizando la correlación comercial que existe entre ambas naciones. Sin embargo, en materia de arte y cultura, los estudios no son tan abundantes, permitiendo que en ocasiones se evidencie un desconocimiento mutuo entre ambas naciones a nivel cultural y estético.

Los estudios locales sobre el quehacer artístico y plástico de los japoneses en México se han enfocado principalmente en el aspecto fantástico de su práctica, abordando sobre todo la influencia que nuestra cultura ha tenido en su desarrollo artístico y el modo en el que las ideas de nuestro país han sido filtradas a través de la visión nipona.

A partir de una obra que forma parte del patrimonio cultural mexicano y que se identifica como parte de la corriente artística japonesa de posguerra denominada *mono-ha*, se propone un acercamiento a la investigación sobre la posible influencia y diálogo de esta vanguardia con su contraparte artística en México, la neográfica, buscando con ello generar nuevas disertaciones sobre la plástica en ambos países, desde su materialidad.

## Palabras clave

*mono-ha*, neográfica, posguerra, Japón, México

## Introducción

Los estudios sobre la relación bilateral entre México y Japón suelen estar enfocados principalmente en el aspecto económico y político, enfatizando la correlación comercial que existe entre ambas naciones respecto a importaciones y exportaciones, además de una amplia atención a las referencias históricas, la migración, el desarrollo industrial y la cooperación tecnológica entre los dos países. Sin embargo, en materia de arte y cultura, los estudios no son tan precisos, lo cual permite que en ocasiones se evidencie un desconocimiento mutuo entre ambas naciones a nivel cultural y estético, en el que la autopercepción de una y otra,<sup>1</sup> a pesar de tratar de ser consideradas afines,<sup>2</sup> llega a estar mediada por la idealización y cierta influencia norteamericana.

En lo que concierne a los estudios locales sobre el quehacer artístico y plástico de los japoneses en México, podemos decir que se han enfocado principalmente en el aspecto fantástico y novedoso de su práctica, abordando sobre todo la influencia que nuestra cultura ha tenido en su desarrollo artístico, y el modo en el que las ideas y los conceptos de nuestro país han sido filtrados y adaptados a través de la visión nipona, como es el caso del trabajo escultórico de Kiyoshi Takahashi, Kiyoto Ota y Tadashi Uei Horibata, por mencionar a algunos de los artistas japoneses radicados en nuestro país.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, el siguiente texto propone realizar un primer acercamiento a la investigación de la corriente artística japonesa de posguerra denominada *mono-ha*, así como su posible influencia y diálogo con otras vanguardias artísticas en México; para ello, se partirá de la pieza artística *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, de Chihiro Shi-

---

<sup>1</sup> “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales”. Sara Sloan, *Novedades*, 23 de julio 1972.

“En resumen, parece ser que existe un desconocimiento mutuo entre ambos países que reflejan autoimágenes de uno a otro. Es así como la aparición de un nuevo México como ‘país petrolero’ o ‘país rico en recursos naturales’ no cambia mucho el esquema actual de entendimiento mutuo”. Omar Martínez Legorreta y Akio Hosono (comps.), *Relaciones México-Japón: nuevas dimensiones y perspectivas*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1985, p. 65.

<sup>2</sup> Scarlet Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 102.

motani, de 1972, la cual puede ser identificada dentro de esta corriente, y que también forma parte del patrimonio cultural mexicano.

Esta pieza llegó a México como parte de una exhibición llamada “Arte japonés de vanguardia”, la cual tuvo como sede el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) en el año de 1972. La muestra organizada por la Japan Art Festival Association (JAFA) formaba parte de un programa de ayuda e intercambio económico en Japón destinado a estrechar contactos con otros países, teniendo como evento cultural el llamado Festival de Arte Japonés (JAF).

La Japan Art Festival Association (JAFA), conformada principalmente por diputados nacionales, presidentes y vicepresidentes de grandes industrias y bancos japoneses, para quienes era importante resaltar no sólo el progreso económico y político alcanzado por su país, diseñó el mencionado evento como una herramienta para difundir y consolidar las relaciones económico-culturales del país nipón con varias naciones, abarcando Europa, Norteamérica y Sudamérica.

El objetivo primordial de este festival era presentar una amplia gama del arte considerado más representativo de Japón, por lo que todos los campos de la cultura fueron incluidos: bellas artes, artesanías, artes industriales, cine, arquitectura y literatura.<sup>3</sup> La elección de obras se realizó tomando en cuenta los estándares estéticos de otras exhibiciones de arte japonesas previamente expuestas en Estados Unidos con la ayuda de organizaciones y consultorías norteamericanas, cuya opinión fue central en la toma de decisiones para su realización.<sup>4</sup>

Se esperaba que los objetos escogidos fueran fáciles de asimilar por los norteamericanos, de modo que se incorporaron las artes tradicionales típicas como la ceremonia del té y el arreglo floral; estas piezas, aunque de manufactura moderna, pretendían demostrar las técnicas ancestrales de fabricación, además de representar el espíritu y sensibilidad arquetípicamente aceptadas como parte de la cultura japonesa.

---

<sup>3</sup> Emerson Chapin, “Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S.,” *The New York Times*, 17 de marzo, 1965.

<sup>4</sup> Hebei Michiaki, “Expectativas del Festival de Arte del Japón”, *Primer boletín de la Federación Internacional de Asociaciones de Ferias Comerciales*, Kioto, 1965.

La introducción de este tipo de artes parece haber sido necesaria como un modo de sostener una idea histórica en la que se mostraba a la par el pasado estético japonés y la nueva propuesta de calidad y modernidad en un mismo evento y como polos complementarios de una misma nación. Éste fue el caso de los primeros tres festivales de arte en Estados Unidos, México (1966-1968) y Brasil<sup>5</sup> (1970), así como en países en los que previamente se habían presentado bajo el estatus de intercambio cultural.

A partir de 1968, la JAFA dejó de poner demasiada importancia en la artesanía y el arte tradicional para resaltar la reinterpretación de las piezas como un modo de modernización,<sup>6</sup> es decir, como un producto de la internacionalización en búsqueda de una buena aceptación de estas nuevas muestras en Occidente.

Este nuevo tipo de arte japonés, denominado moderno, suponía una exploración de lo estético ligada a una noción de contemporaneidad, aunque algunas formas y motivos tradicionales fueron retomados en los nuevos trabajos de modo inesperado sin que desde la JAF se vislumbrara una postura en contra, antes bien, se caracterizaba por cierta apertura a la experimentación, sin descuidar el potencial comercializable de las piezas.<sup>7</sup> Así, las obras de algunos artistas, aunque experimentos de juventud, fueron consideradas novedosas y se escogieron como un modo de promover la idílica contemporaneidad japonesa, la cual se vería reflejada, sobre todo, en la aceptación de participantes jóvenes.

Con 46 sedes a lo largo de once ediciones entre 1966 a 1976, el JAF fue presentado en territorio mexicano en tres ocasiones: 1968, 1972, 1974, siendo la segunda la más fructífera no sólo por la expectación que causaba, sino por

---

<sup>5</sup> “La pintura, el grabado, la escultura y, especialmente, los trabajos de caligrafía y la demostración de la ceremonia del té serán una novedad dentro de nuestro programa y, estoy seguro, causarán un éxito extraordinario” [mi traducción]. Mauricio Roberto, “Prefacio”, en *Arte contemporáneo de Japón 1971*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 12 de noviembre de 1971 a 3 de enero de 1972.

<sup>6</sup> Gen Adachi, “The ‘Controversies on Tradition’ in the Avant-garde Art of the 1950s: With Primary Regard to the Influence of Isamu Noguchi”, *Journal of the Faculty of Fine Arts*, Tokyo National University of Fine Arts and Music, 2005, p. 2, *CiNii Books*, <<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061>>. Consulta: 15 de marzo, 2017.

<sup>7</sup> Hebei Michiaki, *op.cit.*

Kuniichi Shima, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 20 de febrero, 2017.

Nimura Yuko, comunicación personal con el autor vía correo electrónico, 14 de marzo, 2017.

la respuesta pública que obtuvo y la importancia que se le dio al evento en los periódicos nacionales.

Aunque la crítica estaba dividida en cuanto a su evaluación, las obras mostradas en la exhibición en México en 1972 buscaban representar una contemporaneidad japonesa, aunque también se encontraban sujetas a un juicio valorativo occidental centrado en las grandes vanguardias históricas que la propia muestra intentaba diluir, al mismo tiempo que sus organizadores y críticos afirmaban su concepción desde la imitación de las mismas.

La obra antes mencionada formaba parte de un total de 21 piezas adquiridas por particulares e instituciones, y también por donaciones realizadas por la Jafa al MUCA; éstas forman parte actualmente del acervo del MAM (Museo de Arte Moderno), Museo Tamayo Arte Contemporáneo y MUAC (Museo Universitario Arte Contemporáneo), siendo este último el organismo responsable del revelamiento y reidentificación de algunas de ellas como parte de un proyecto curatorial en 2013, denominado “Museo Expuesto”.

La idea de este proyecto era crear un laboratorio curatorial y museográfico con el propósito de descubrir, documentar e investigar las vastas colecciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La exhibición, cuya sede fue el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), estaba destinada a ser una solución flexible e inmediata a la problemática de utilizar un espacio de exhibición sin una programación planeada con antelación necesaria.<sup>8</sup> Se planeó que las piezas fueran alternadas periódicamente —en un ejercicio que denominaron *rotaciones*— hasta lograr presentar un fragmento de las 1047 obras que, para enero de 2013, constituían la colección del MUCA.<sup>9</sup> Los objetos, que se rotaban cada tres meses por razones de conservación, fueron seleccionados después de una etapa de investigación del acervo,<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> James Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial”, en James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, México, UNAM, CCUT, 2017, p. 5.

Libro publicado con motivo de “Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990”, Sala de Colecciones Universitarias, CCUT.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>10</sup> Julio García Murillo, “Museo Expuesto en escena (y Museo Expuesto en abismo)”, en James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo, op. cit.*, p. 45.

con el objetivo de desarrollar quince conceptos museológicos<sup>11</sup> mediante los cuales se establecerían los diálogos no sólo entre los objetos artísticos, sino también entre éstos y el espacio mismo de exhibición.

El proyecto, a cargo del curador James Oles y del coordinador de la Sala de Colecciones Universitarias Julio García Murillo, se materializó con una exposición centrada en el acervo de la colección de arte albergada en el MUCA. Durante el proceso de investigación inicial, el curador decidió revisar a fondo la colección completa para identificar elementos singulares por sus valores plásticos y de importancia conceptual por su novedad o propuesta vanguardista, dado que se había decidido que la noción de *colección* sería el eje, el motor de la exposición.<sup>12</sup>

Dentro del acervo investigado aparecieron tres obras de artistas japoneses poco conocidos, que resultan, para James Oles, atípicas pero fascinantes<sup>13</sup> al encontrarse “huérfanas en una colección que enfatiza el arte mexicano”<sup>14</sup> y cuyo alcance es principalmente nacional. Estas piezas se encontraban casi olvidadas en la bodega,<sup>15</sup> afirma el curador, razón por la cual no existe mucha información sobre su origen, además de que no habían sido previamente estudiadas.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> “Registro, Embalaje, Historia, Inventario, Iluminación, Conservación, Instalación, Investigación, Réplica, Artista, Archivo, Cédula, Múltiples, Exhibición y Cubo Blanco”. James Oles, *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, México, UNAM, CCUT, 2017, p. 48. Libro publicado con motivo de “Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990”, Sala de Colecciones Universitarias, CCUT.

<sup>15</sup> James Oles, *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> James Oles, *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, *op. cit.*, p. 48.

Los objetos de arte a los que James Oles se refiere son los siguientes:

Título	Autor <sup>17</sup>	Núm. de inventario <sup>18</sup>
<i>Hangu</i>	Narita Masumi (成田真澄)	08-605178
<i>Amplitud</i>	Oishi Kazuyoshi (大石一義)	08-605179
<i>Mainichi Daily News.</i> <i>April 12 A &amp; B, 1972</i>	Shimotani Chihiro (下谷 千尋)	08-605650

Debido a la falta de información en el Fondo Archivo Histórico del MUCA,<sup>19</sup> del Centro de Documentación Arkheia del MUAC se decidió añadir a la lista de conceptos museológicos de “Museo Expuesto” el núcleo de *Investigación*, rubro en el que se expuso el peculiar proceso de indagación referente a estas piezas japonesas, así como el desarrollo de la información obtenida gracias a una red de contactos internacionales, académicos y curatoriales, configurada a partir de un anuncio que el mismo James Oles escribió en sus redes sociales y posteriormente en correos electrónicos.

Toda la información recabada a través de este *post* de *crowd-sourcing*<sup>20</sup> brindó más datos relevantes de los que hasta el momento se tenían sobre estos objetos, planteando a su vez varias preguntas: ¿por qué están aquí estas piezas? ¿Qué tan importantes son? ¿Aún están vivos los artistas?

Las respuestas preliminares obtenidas durante la investigación de “Museo Expuesto” revelaron que dos de los artistas, Shimotani Chihiro y Oishi Kazuyoshi, aún vivían y mantenían una reputación importante en el mundo

<sup>17</sup> Los nombres de los autores se incluyen a la manera japonesa, comenzando con el apellido seguido del nombre, romanizados, es decir, en caracteres occidentales, acompañados en algunos casos de la escritura en japonés para facilitar su búsqueda debido a que, durante la presente investigación, hubo algunas dificultades ocasionadas por errores de transcripción de los nombres romanizados.

<sup>18</sup> Diagnóstico de conservación, Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo, junio, septiembre, 2013. Consulta: 8 de abril, 2016.

<sup>19</sup> James Oles, *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>20</sup> James Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial”, *op. cit.*, pp. 27-28.

del arte japonés e internacional; del mismo modo se respondía la cuestión situacional de las piezas, las cuales, como se mencionó anteriormente, fueron traídas a México durante la séptima edición del Japan Art Festival con sede en el MUCA de la UNAM en julio de 1972, bajo el nombre de “Arte japonés de vanguardia”.

Si bien las preguntas ¿por qué estaban estas piezas en el acervo de la UNAM?, y ¿en qué muestra se habían incluido?, realizadas por el equipo curatorial de “Museo Expuesto”, fueron contestadas en un primer acercamiento, a partir de ellas y de su redescubrimiento, surgió la línea de investigación original del proyecto del que se desprende este escrito.

Y es que, buscando exceder los cuestionamientos iniciales realizados por James Oles, realicé mi proyecto de investigación de maestría dentro del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, titulado: *La exposición como dispositivo cultural, diplomático y comercial: Arte japonés de vanguardia, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) 1972*. En él, situé históricamente el mencionado festival de arte japonés; enfoqué las motivaciones políticas, diplomáticas, culturales y económicas que tuvo el gobierno nipón y un sector de su iniciativa privada para realizar el JAF en nuestro país; y finalmente dilucidé la relevancia de las piezas japonesas citadas a través de la institución museística en la que se depositaron.

La metodología de este proyecto siguió, en un momento inicial, la emprendida por el equipo curatorial del CCUT, es decir, se revisó primero la información que se tenía en nuestro país, principalmente en los archivos del Fondo Histórico del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, los cuales proporcionaron una gran cantidad de material hemerográfico y fotográfico. Posteriormente, envié correos electrónicos a instituciones y museos internacionales para tratar de encontrar y contactar a los colaboradores, artistas y obras que conformaron el festival.

Este tipo de evidencias posibilitaron la construcción de una historia nunca escrita del festival, así como también de las instituciones y los agentes culturales que lo conformaron. Se puso especial atención en la fortuna crítica de la exhibición, sin descuidar el contexto histórico, de modo que se pudieran analizar los sucesos y con ello enfocar los posibles principios sociales, políti-



cos y culturales que pudieran explicar los postulados e intencionalidades de la exhibición dentro de su propia historicidad.<sup>21</sup>

Es en el desarrollo de dicha investigación, gracias a afirmaciones críticas sobre el quehacer artístico de Shimotani Chihiro,<sup>22</sup> que logré identificar la corriente del *mono-ha* no sólo como una vanguardia estética de la posguerra japonesa, sino que, además, gracias a la respuesta de otros artistas japoneses previamente contactados, la retomé como un estilo al que se adscribieron otros creadores, generando con ello la ahora presente línea de investigación. De este modo, el *mono-ha*, que históricamente había sido comparado con otras corrientes y propuestas como Soportes/Superficies en Francia, Arte Povera en Italia y el Minimalismo en los Estados Unidos, aparece en el horizonte plástico mexicano, razón por la cual identificar el estilo en nuestro país puede ayudar a ampliar la discusión global, no sólo de esta vanguardia, sino también de otras propuestas mexicanas.

### El *mono-ha*

Hablando en términos estéticos, una de las causas históricas del surgimiento del *mono-ha* fue el postulado clave del que se desprenden sus primeras nociones, la enunciación teórica de lo que en Japón se denominó como *zen'ei bijutsu* 前衛美術. Este concepto, entendido literalmente como “arte de vanguardia”, se opuso ideológicamente a las nociones de arte tradicional prevalecientes en las consideraciones estéticas del *nihonga* 日本画 (“pintura japonesa”) y el *yōga* 洋画 (“pintura de estilo occidental”<sup>23</sup>), ambas producto del rechazo a las nociones de modernidad puestas en cuestionamiento tras los eventos provoca-

<sup>21</sup> “El estudio de las exhibiciones provee una fascinante ruta dentro de la historia del arte. Aquí lo social, lo político y lo económico que dan forma a la producción artística se unen. La importancia del artista como individuo es fundamental para el entendimiento de la creación artística, pero [...] el mundo social dentro del que el artista trabaja, los grupos y las relaciones interpersonales que mantiene son igual de importantes” [mi traducción]. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008, vols. I-III, p. 11.

<sup>22</sup> Inui Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), “Museo Expuesto”, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2013. [Archivo enviado al autor vía correo electrónico por Julio García Murillo el 13 de octubre de 2016].

<sup>23</sup> Reiko Tomii, “‘International Contemporaneity’ in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond”. *Japan Review*, núm. 21, 2009, pp. 123-47, <<http://www.jstor.org/stable/25791332>>. Consulta: 5 de julio, 2017.

dos por la Segunda Guerra Mundial y el periodo ideológico de posguerra que se vivió en el país del sol naciente, posterior a la desocupación de las tropas norteamericanas de su territorio durante los años 60 y 70.

Aunque esta crisis es resultado de problemas que surgieron durante la Era Meiji (1862-1912), cuando Japón comenzó a abrirse al mundo, el *mono-ha* fue un fuerte embate antimodernista que puede también entenderse como una crítica al colonialismo cultural.<sup>24</sup> Durante este periodo se trató, por medio de esta nueva corriente, de encontrar una identidad japonesa separada de las vanguardias artísticas instituidas por Occidente, la cual pudiera responder a las inquietudes culturales de esta etapa de posguerra.

Nombrado en 1973 y considerado por algunos autores como la última vanguardia japonesa,<sup>25</sup> el *mono-ha*, traducido como “escuela de las cosas”, *mono* もの (“cosas”) y *ha* 派 (“escuela”), no es una corriente como tal ni designa un estilo, sino a un grupo de artistas japoneses que comenzaron su actividad desde mediados de 1968 hasta la primera mitad de los años 70,<sup>26</sup> los cuales intentaban volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia. Refiere a un quehacer en el que los artistas ponen en unión cuerpos sin alterarlos, introduciendo objetos que existen de manera natural en una relación espacial con otros, de modo que esto permita un contexto en el que el “artista reagrupa los objetos situando la atención en su pro-

<sup>24</sup> Akira Tatehata, “*Mono-ha* and Japan’s Crisis of the Modern”, trad. Alfred Birnbaum, *Third Text*, Kala Press/Black Umbrella, vol. 16, issue 3, 2002, p. 223, <<http://www.tandf.co.uk/journals>>. Consulta: 25 de abril, 2016, p. 14.

<sup>25</sup> Reiko Tomii (ed.), Hayato Fujioka (transcripción), Mika Yoshitake, “Voices of *mono-ha* Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, Monoskop, diciembre de 2013, p. 202, <[https://monoskop.org/images/0/05/RJCS\\_25\\_Voices\\_of\\_mono-ha\\_Artists\\_Contemporary\\_Art\\_in\\_Japan\\_Circa\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf)>. Consulta: 14 de mayo, 2016.

“La primera mención publicada de *mono-ha* fue en marzo de 1973, señalando con ello el comienzo de su historización”. Mika Monique Yoshitake, “Introduction”, *Lee Ufan and the Art of mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)*, Los Ángeles, Universidad de California, 2012, p. 1., <<https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>>. Consulta: el 14 de mayo, 2016.

Thomas R. H. Havens, “The *mono-ha* Moment”, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, p. 190.

<sup>26</sup> “*Mono-ha* fue un movimiento de arte con sede en Japón, activo entre los años 1968 a 1975. Los artistas tenían a presentar materiales naturales e industriales, tales como piedras, tierra, madera, papel, algodón, placas de acero y parafina. ‘Cosas’ (*mono*) en sí mismas en combinación unas con otras. A diferencia de las tendencias antiarte de la corriente principal del *zenēi bijutsu* (arte de vanguardia), el *mono-ha* intentaba volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia”. Nobuo Sekine, “*Mono-ha*”, <<http://www.nobuosekine.com/mono-ha/>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

Minemura Toshiaki, “What was *mono-ha*?”, trad. Jean Campignon, *Kamakura Gallery*, agosto de 1986, (1968), <<http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

pia interdependencia y en el espacio que los rodea”,<sup>27</sup> esperando que con ello pueda aparecer su expresión artística a partir de su propia yuxtaposición.

El *mono-ha* no apunta a la producción artificial de una cosa específica, sino a la interacción de las texturas y superficies de los propios objetos, lo que permite la aparición de un objeto activo, otorgando también importancia al espectador según la posición que guarde con ellos, sugiriendo visualmente que los humanos y los objetos ocupan siempre un mismo plano.

Mediante la utilización de rocas y otros materiales naturales puestos en relación, el artista no asume superioridad alguna del hombre sobre la materialidad de los objetos,<sup>28</sup> lo cual genera una fuerte dicotomía entre artista-materia y visibilidad e invisibilidad, pues el objeto (cosa) no necesariamente da por hecho su “materia”, pero sí la evoca como algo que se encuentra en el mismo contexto.

Esta relación entre los elementos hace pensar en la unión de las cosas a un nivel conceptual; la yuxtaposición de los objetos “podría dar destellos de los procesos y estructura de la realidad”<sup>29</sup> a partir del modo en el que la experiencia está dada frente a los objetos contingentes (cosas), los cuales incluyen al espectador como parte de este plano de relación, llamando la atención hacia la compleja correspondencia que existe entre la materia, el espacio y el espectador a través de “una armoniosa relación entre la visión y las ‘cosas’”,<sup>30</sup> haciendo evidente con ello la objetualidad de las mismas y resaltando que entre los hombres y objetos la vinculación está mediada por la materialidad

---

<sup>27</sup> Ashley Rawlings, “An introduction to *mono-ha*”, *Tokio Art Beat*, <<http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

<sup>28</sup> Kenichi Yoshida, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)”, *DAI-A 72/12, Dissertation Abstracts International*, UMI Dissertation Publishing: Estados Unidos, Ann Arbor, 2011, p. 154, <<http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598>>. Consulta: 24 de abril, 2016.

<sup>29</sup> Alessandra Allianta Nobili, “*Mono-ha*”, *Artasiapacific*, núm. 95, 2015, p. 143. Informit Humanities & Social Sciences Collection, *EBSCOhost*. Consulta: 25 de abril, 2016.

“*Mono*” se refiere generalmente a una ‘cosa’ pero puede en muchos casos también señalar a un sujeto humano al ser utilizado en una frase como ‘*nani mono*’, ¿quién es?”. Kenichi Yoshida, *op. cit.*, p. 158.

“La palabra japonesa *mono* es polivalente [...] puede abarcar significados tales como ‘cosa’, ‘materia’, ‘material’ y ‘objeto’”. Akira Tatehata, *op. cit.*, p. 224.

“What is *mono-ha*?”, *Art Link Art*, 2007, <<http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr>>. Consulta: 24 de abril, 2016.

<sup>30</sup> Minemura Toshiaki. *op. cit.*

de los mismos. Siendo este anhelo de materialidad lo que el *mono-ha* tiene como influencia del arte minimalista, “aunado a una convicción general de que la recuperación del arte podría lograrse a través de esta práctica”,<sup>31</sup> este movimiento exploraba, además, las nociones de parte-todo y presencia-ausencia.<sup>32</sup>

Dado que la mayoría de los artistas dentro de esta corriente raramente se consideraban a sí mismos como un grupo formal,<sup>33</sup> aquellos trabajos que se supeditan dentro de este estilo pueden dar cuenta de un quehacer artístico contemporáneo, pues evidencian la experimentación y el desarrollo estético de varios autores entre 1969 y 1972.

De este modo la investigación sobre el *mono-ha* ha resultado en una serie de comparaciones entre el quehacer artístico de varios autores, en los que su planteamiento, aunque diferente, pretende el mismo objetivo: la “creación” de un objeto que, puesto en situación espacial con el sujeto, pueda dar por referencia una nueva idea de arte. Incluye a aquellos artistas que después de 1973 se enunciaron expresamente como miembros de esta vanguardia, como Kadonaga Kazuo y en particular el autor de una de las obras considerada desconocida durante la investigación de “Museo Expuesto”: Shimotani Chihiro.

#### **Shimotani Chihiro: MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B, 1972**

A finales de los años 60 y principios de los años 70, Chihiro Shimotani se inserta en esta preocupación por la relación entre el artista y la materia, y no por la obra que resulta del proceso material. La principal línea de trabajo de Shimotani hasta 1969 puede verse en sus primeras obras, *Pintura de relieve* o *Pintura tridimensional*, las cuales consistían en tablas de triplay curvadas al frente, pintadas de blanco y colores primarios; posteriormente encontró en la impresión el proceso más idóneo para materializar su propia expresión artística.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Mika Yoshitake, “The Language of Things: Relation, Perception, and Duration”, en Chong Doryun (comp.), *Tokyo 1955-1970: A new Avant-garde*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 133.

<sup>33</sup> Thomas R. H. Havens, *op. cit.*, p. 189.

A partir de ello, comienza con las primeras prácticas de impresión serigráfica sobre materiales diversos, actividad que culmina en la impresión de una hoja de periódico sobre un montículo de tierra. El artista afirma que “esta ‘Impresión de la tierra’ generó una forzada intensidad junto con una fuerte sensación de inconsistencia producida por las propiedades contradictorias de la tierra y la impresión”.<sup>34</sup>

La particularidad del *mono-ha* de poner cosas en yuxtaposición se ve reforzada en la obra de Chihiro Shimotani al rebasar *la superficialidad* del objeto material con la superficialidad *material* del lenguaje. No nos referimos al lenguaje como aquello que se escribe, es decir, *lo escrito en lo impreso*, sino al medio a través del cual se comunica un contenido, que en tanto materia<sup>35</sup> se pone en unión con la materialidad de la *cosa* (objeto).

Desde esta perspectiva, podemos interpretar en la obra de Shimotani tres niveles de conceptos yuxtapuestos:<sup>36</sup>

- La relación entre los hombres y las cosas es visual y está mediada por la superficie de éstas; al conocer un objeto sólo se ve su superficie, por lo que no se puede acceder a su interioridad substancial.
- Imprimir sobre un objeto es poner en unión la materialidad de dos cosas: el objeto y la impresión, siendo lo impreso a la vez un vesti-

<sup>34</sup> Inui Yoshiaki, *op. cit.*

<sup>35</sup> “[...] las palabras, las imágenes o los gestos son entendidos como una *materia* organizada de cierta *forma*, que sirve para transmitir determinados contenidos independientes de ella. Esa ‘materia’ es en principio sonora, pero puede adquirir otras modalidades: visual (en la escritura, en el alfabeto manual de los mudos, en las señales con banderas) o táctil (en el caso de la escritura Braille). En cuanto al ‘contenido’, consiste en los pensamientos, las ideas, las intenciones o las emociones (por mencionar las nociones más comunes) que requieren un vehículo físico para ser emitidos y recibidos”. Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008, p. 57.

<sup>36</sup> “En primer lugar es el desarrollo de una superficie-logía, las ‘cosas’ que se ven visualmente son, después de todo, nada más que la mera superficie de la sustancia. Aunque los hombres y las ‘cosas’ pueden involucrarse entre sí de diversas maneras, el acto de ver un objeto sólo tiene que ver con la superficie de la ‘cosa’ y no su interioridad [...]. En segundo lugar, el acto de imprimir es más que la simple estampación de sustancia: es la estampación de uno mismo [...]. [E]n el caso de la ‘impresión’, al igual que con los sellos y las huellas dactilares se da un estampado más directo y absoluto de uno mismo sobre el material, siendo ésta la prueba de la propia existencia. [...] En tercer lugar, [...] al emplear materiales tan inadecuados para la impresión como lo son la tierra y el agua demuestra la irreproductibilidad misma del acto de ‘imprimir’ [...] es susceptible de derrumbarse al solo toque de un dedo [...]. Este doloroso desafío sobre la tierra y el agua no es más que la evidencia de la propia presencia del artista [...] [p]ersiguiendo la posibilidad de su propia subsistencia a través del acto de imprimir teniendo por objetivo determinar la relación mediante la cual él se asocia con el mundo”. Inui Yoshiaki, *op. cit.*

gio y un referente de quien lleva a cabo este acto de impresión (en este caso el artista), dando cuenta de su propia existencia. En este nivel, la unión de las cosas no sólo contempla la materialidad directa del objeto y lo impreso, sino que pone de manifiesto la materialidad del sujeto (referido en el acto de imprimir), al igual que en la yuxtaposición dentro de una estructura del mundo en el que ambos existen en un mismo plano.

- El acto de imprimir sobre materiales no convencionales o inadecuados demuestra la fragilidad de la relación entre el hombre y la cosa, los cuales se encuentran situados dentro de un espacio de transitoriedad y de irreproductibilidad.

Si bien Chihiro Shimotani “nunca comenzó su trabajo con la intención de hacer impresos y mucho menos como un interés en hacer pruebas técnicas o experimentales para ver si se podía o no imprimir en materiales distintos al papel”,<sup>37</sup> es esta visualidad de las cosas evidenciada en el acto mismo de imprimir lo que nos hace pensar en el desarrollo de estas obras desde una perspectiva de arte gráfico, dado que su principal medio de expresión y creación artística es el uso de la serigrafía.

Hay que mencionar que la historia de la serigrafía, aunque es un tema amplio e importante, para efectos de este texto permite enunciar el paralelismo que existe entre la experimentación gráfica de los artistas de la posguerra en Japón y los artistas mexicanos, quienes a pesar de encontrarse alejados de los contextos bélicos y de ocupación, de igual manera, a partir de movimientos y preocupaciones sociales, vieron en la experimentación de nuevas técnicas una forma de enunciación de temas sociales, políticos y culturales.

Aunque no es una generalidad, “en los años de entreguerras la gráfica de casi todos los países, más que otras expresiones artísticas, fue espejo de las pesadumbres sociales”.<sup>38</sup> Recordando que la presencia de éstas y su duración

---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, Casa Juan Pablos, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002, p. 25.

en las imágenes en las artes suelen ser reinterpretadas, así como las relaciones existentes entre ellas como disciplinas; no sólo entre la pintura y la escultura sino también a partir de la gráfica.

### ***MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B: políptico, piedras***

La pieza titulada *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B* (imagen 1), realizada en el año de 1971 en Japón (aunque desconocemos el lugar exacto de su ejecución), fue presentada en México en la exposición “Arte japonés de vanguardia”, llevada a cabo en el MUCA en julio de 1972 (imagen 2), y posteriormente en el primer laboratorio curatorial de la UNAM “Museo Expuesto” en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco en octubre de 2013 (imagen 3).

En ambas exposiciones la pieza ha sido mostrada bajo un carácter representativo de escultura o instalación (figura 4 y 5),<sup>39</sup> además de haber sido situada por algunos críticos como parte del movimiento de arte japonés *mono-ha*;<sup>40</sup> aunque no se ha encontrado un documento en el que el artista exprese una opinión cabal al respecto de ninguna de estas dos consideraciones.

La pieza *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B* consta de cinco piedras de medidas variadas:

- 24 × 50 × 47 cm
  
- 16.5 × 50.5 × 23.5 cm
  
- 19.5 × 46 × 36.5 cm

---

<sup>39</sup> La cédula de obra de la exposición de 1972 no ha sido encontrada en los archivos. La fotografía de la pieza en el catálogo de exposición no refiere su tratamiento; podemos deducir por fotografías que se dispuso como instalación o escultura. En el caso de la cédula de la exposición de 2013, se le sitúa como escultura experimental, haciendo mención también al soporte: serigrafía sobre piedra. Véase imágenes 4 y 5. En la fotografía de referencia de la pieza del Laboratorio de Conservación del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, puede leerse que la pieza está registrada como “Escultura Impresión / Piedra”. Véase imagen 1.

<sup>40</sup> Danièle Perrier, “Chihiro Shimotani – Palabras, retrospectiva de la exposición”, Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón (Kulturforum in Herz Jesu Kirche), Köhl, Alemania, 2013, <<http://www.perrier.at/conferences/openingspeeches/chihiro-shimotani.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016. La doctora Danièle Perrier afirma que, por el tipo de materiales y soporte que el artista utiliza para sus obras, puede situarse como parte del movimiento *mono-ha*.

- 23 × 41 × 41.5 cm
- 19 × 52 × 37.8 cm

Cada una de las piedras posee una impresión serigráfica en color blanco. A pesar de la diferencia de sus formas y tamaños, esta impresión tiene una orientación horizontal, aunque, al estar usualmente dispuestas sobre el suelo en las exposiciones, su punto de vista es picado o cenital, situación que puede llevar también a distintos enfoques de imágenes fotográficas que resulten de la pieza.

La imagen representada en estas piedras es una reproducción en serigrafía del periódico japonés *Noticias Diarias* (*Mainichi Daily News*, *Mainichi*, *Shimbun* 毎日新聞 en japonés) que corresponde al día lunes, 12 de abril de 1972. La imagen serigráfica está realizada en color blanco, lo que genera un contraste sobre la superficie opaca de las rocas que son su soporte.

La impresión, al estar fragmentada en las distintas rocas, no tiene un encuadre particular referido a los límites propios de cada una; parecería en primera instancia que las cinco piezas funcionan como un rompecabezas armando una imagen completa, pero gracias a una referencia fotográfica (imagen 6), en la que se muestra una de las páginas del periódico que ha sido impresa, podemos comparar las imágenes y concluir que no todas forman parte de las mismas páginas del periódico.

Aunque el título de la pieza es *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, no sabemos exactamente qué páginas del periódico se usaron en la impresión; por la comparación de la impresión en la pieza con la referencia fotográfica antes mencionada, sabemos que la impresión corresponde a páginas distintas. Por lo que, al tratarse de un políptico es posible pensar que la variación de lo impreso en los distintos fragmentos de piedra supone intensiones distintas, que dependen tanto de la distinción de las páginas del periódico como de la superficialidad y sustento material de cada una de las rocas.

El recorrido visual es particularmente llamativo, pues al tratarse de piedras, la impresión evidencia la textura y superficialidad de las mismas, pone gran fuerza e interés en la materialidad y en los ángulos de éstas para que se



descifre su contenido. A simple vista, tomando en cuenta que la impresión contrasta con el color natural de la roca, no es tan evidente que cuenten con un impreso; es hasta que el espectador se acerca y rodea la obra que se vuelve notorio y pueden apreciarse los distintos ángulos de la impresión de acuerdo con la superficie observada.

Gracias a que el nombre de la pieza nos indica que contiene material gráfico extraído del *MAINICHI Daily News*, se puede tener una fecha exacta, brindando una buena pista sobre los acontecimientos que se suscitaban en Japón en ese momento, accediendo con ello al contexto histórico del país nipón.

En las piezas se puede leer el texto impreso de las páginas del periódico, aunque en algunas de ellas de manera difusa, con los siguientes titulares:<sup>41</sup>

- “Honeymoning B [ ]”
  
- “No Chaos by Go Slow Tactics”
  
- “Chinese [ ] Plays in Kobe”
  
- “Asahi Shimbun: Reporter Manhandled at Fire Scene”
  
- “Capitalism”
  
- “Bazookas”
  
- “Soldier Body”

Por lo anterior, es posible suponer que estas páginas hacen referencia a eventos particulares y noticias sobre eventos relacionados a las zonas ocupadas en Japón durante los años 70, y la asistencia militar de Estados Unidos en la guerra de Vietnam.

---

<sup>41</sup> Con el símbolo de los corchetes [ ] hago referencia a las partes de la impresión serigráfica en las piedras que, debido a la posición de la impresión y por detalles de pequeños deterioros, son difíciles de leer tanto a primera vista como en las referencias fotográficas.

Por tratarse de la impresión de un periódico sobre roca, podría pensarse que se trata de un *statement* sobre la importancia de las noticias en ellas plasmadas o, incluso, en el caso contrario, de una banalización de aquello a lo que hace referencia en relación con el soporte. Pues debido a que la práctica artística de Chihiro Shimotani se apoya en el uso de materiales naturales como plantas, madera, rocas e incluso agua, sobre los que imprime por lo general páginas de periódicos, el peso conceptual apunta, en este caso, al soporte mismo, al considerar que “yuxtapone lo natural con lo cultural, lo permanente con lo efímero” (imagen 5).<sup>42</sup>

Es debido a la utilización de elementos naturales en su obra que se puede considerar que Chihiro Shimotani tiene afinidad con la corriente del *mono-ha*, pues crea a menudo, a partir de estos materiales, perspectivas inesperadas, “[...] no produce arte, pero une objetos, los cuales pueden ser también fundamentos conceptuales, sociopolíticos y culturales [...]. La comparación es válida [...]”.<sup>43</sup>

Es así como la pieza *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B* nos sitúa en un tiempo específico, a la vez que nos confronta con la materialidad de ese momento, mientras que la temporalidad actual del objeto nos remite a su autor y a las diferentes interpretaciones de su objetualidad, siendo precisamente su medio no ortodoxo lo que nos mueve a analizar sus contenidos.

Esta descontextualización de lo impreso y su yuxtaposición con la piedra permite la búsqueda e interpretación de nuevas narrativas, resultado de la relación visual que tenemos con ella, relación que produce una imagen distinta en cada contacto.

Siguiendo esta línea, “nadie objetaría que llamáramos gráfica a sus impresiones hechas en piedras y tierra”,<sup>44</sup> aunque, por su búsqueda de un contenido conceptual distinto y el uso de otros medios, podríamos situarlas también como neográfica, entendiéndolo por ello, como lo define Felipe

---

<sup>42</sup> “Es conocido por esculturas experimentales en las que piedras, plantas e incluso agua se imprimen con textos tomados de periódicos: yuxtaponen lo natural con lo cultural, lo permanente con lo efímero”. Transcripción de la cédula (extracto) de obra durante la exposición “Museo Expuesto” del Centro Cultural Universitario Tlatelolco en octubre de 2013.

<sup>43</sup> Danièle Perrier, *op. cit.*

<sup>44</sup> Inui Yoshiaki, *op. cit.*

Ehrenberg —precursor, maestro, experimentador y divulgador de las neográficas—, “[...] aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo”,<sup>45</sup> en cuanto que, como se mencionó, la interpretación de los contenidos y la relación de las distintas disciplinas que acompañan la pieza apuntan a un medio de expresión gráfico sustentado en el uso de la serigrafía.

### Gráfica y neográfica en México

El grabado en México es un tema vasto e inagotable, en el cual una gran cantidad de circunstancias y agentes contribuyeron al establecimiento de esta técnica en el país; para fines de este ensayo, se hace una breve enunciación que espero sirva de punto de partida para una posible contextualización, comparación y diálogo entre estas técnicas con la pieza antes mencionada de Chihiro Shimotani.

Si bien el grabado llegó a México a través de planchas y modelos flamencos y alemanes, el devenir histórico, técnico y conceptual de esta práctica tuvo gran relevancia. A pesar de que Bernal Díaz del Castillo señala que las primeras estampas llegaron con Hernán Cortes, se considera que no es hasta 1544 cuando se imprime la primera estampa en el territorio mexicano, dando pie con esto al auge de la función evangelizadora de la que gozó el grabado de estampas con íconos religiosos, entre las que destacan las piezas de fray Diego de Valadés en 1579 y los trabajos de Antonio de Castro en la imprenta Berrenda Calderón en 1966, sin olvidar la amplia utilidad y perfección en el grabado de metal que caracterizó a la Casa de Moneda, cuya enseñanza se trasladó a la Academia de San Carlos en 1785.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Raquel Tíbol, *op. cit.*, p. 268.

<sup>46</sup> Elodia Hernández Hernández y Fernando Ramírez Espinosa, *Una propuesta plástica a partir de técnicas de la neográfica*, 2003, pp. 34-36, <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000319081&lang=es&site=eds-live>>. Consulta: 13 de julio, 2016.

Con la llegada de la litografía en 1826 y los grabados de José Guadalupe Posada, así como la enseñanza a partir de 1858 de técnicas de grabado en la Academia de San Carlos, la actividad de reconocidos artistas, como Gabriel Fernández Ledezma y José Clemente Orozco, y la fundación del Taller de Gráfica Popular en 1937, la fuerza y relevancia de este modelo de creación plástica determinó una nueva manera de visualizar la gráfica en México.<sup>47</sup>

Un elemento que se añadió de manera particular a la escena del grabado en México fue el uso de la serigrafía como parte de una búsqueda y experimentación de nuevos lenguajes y propuestas temáticas distintas a las nociones tradicionales, permitiendo la incorporación de esta técnica a la gama de artes visuales del país.

Existen<sup>48</sup> una serie de conjeturas que indican que fue en Norteamérica en donde se utilizó por primera vez la serigrafía con fines artísticos, pero hay que denotar que el florecimiento y empleo de esta técnica corresponde a un estado de crisis económica mundial, resultado de la Primera Guerra, en la cual la crítica social, el activismo y la radicalización de las actitudes políticas se incorporaron a las actividades estéticas, sobre todo, en busca de un carácter social y útil del arte.<sup>49</sup>

En el caso de México, esta contribución de la serigrafía a la técnica del grabado responde, a pesar de la lejanía del conflicto bélico, a una influencia social similar, producto de acontecimientos territoriales particulares y a la búsqueda de nuevos caminos y expresiones artísticas mediante el uso de la gráfica como reacción a los absurdos sociales y los planteamientos económico-culturales que caracterizan los momentos bélicos de la historia.<sup>50</sup>

De este modo, el deseo de enunciar contenidos conceptuales distintos se adapta a las necesidades artísticas, dando por resultado nuevos medios expresivos en los que el artista manipula los comentarios que son de su interés

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Raúl Sánchez Trillo y Blanca Gutiérrez Galindo, *Vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México*, México, 2001, p. 52, <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000294579&lang=es&site=eds-live>>. Consulta: 24 de abril, 2016.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

“descontextualizándolos, al hacerles añadidos o sustracciones; los descompone en fragmentos para subrayar su construcción sintáctica en sujeto, verbo y predicado”.<sup>51</sup>

Es en este contexto en el que nace la noción de neográfica, concepto atribuido a Felipe Ehrenberg,<sup>52</sup> con el que define aquellos métodos o técnicas de reproducción de imágenes que, de manera no convencional, buscan generar un nuevo lenguaje visual separándose de las calidades artísticas para dar pie a las interpretaciones individuales y sociales de índole política y social.<sup>53</sup>

México, durante el periodo que comprendió la Segunda Guerra Mundial, a pesar de encontrarse alejado geográficamente del conflicto, sufrió también por la escasez de algunos materiales y herramientas para el grabado, lo que dio por resultado que los artistas se adentraran en la experimentación, no sólo conceptual y técnica de la gráfica, sino también al desarrollo e innovación de los temas, así como de las posibilidades expresivas en distintos materiales, dando por resultado nuevas generaciones de creadores, que al alejarse de los conceptos tradicionales, permitieron la apertura a novedosas corrientes de vanguardia, principalmente durante las décadas de 1960 y 1970.

Si pensamos también en la neográfica como un nuevo lenguaje visual a partir de los discursos de la carestía y del uso de materiales efímeros, podemos ver también el giro conceptual del *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, dado que éste se sirve de elementos que pueden considerarse perecederos, como el periódico, para darle un carácter de inmutabilidad al yuxtaponer sus imágenes y textos en piedra; y pone atención de igual manera en un discurso crítico, dotado no sólo de la relación espacial real y natural con el espectador, tal como lo planeta el *mono-ha*, sino que además se sitúa simultáneamente junto con él la yuxtaposición conceptual de estos temas políticos y socioculturales, aglutinando las técnicas y los materiales, junto con los sintagmas políticos y culturales en la búsqueda de lenguajes visuales novedosos,

---

<sup>51</sup> José Springer, “Neográfica digital, más allá de la reproducción mecánica”, *Réplica y resonancia*, 15 de agosto, 1993, <[http://archivosdesabado.blogspot.com/1993\\_08\\_08\\_archive.html](http://archivosdesabado.blogspot.com/1993_08_08_archive.html)>. Consulta: 14 de junio, 2017.

<sup>52</sup> Elodia Hernández Hernández, *op. cit.*, p. 39.

<sup>53</sup> José Springer, *op. cit.*

“independientemente de la condición multirreproductible que mantiene la gráfica tradicional”.<sup>54</sup>

Es a partir de esta noción que se propone este acercamiento y diálogo a través de las consideraciones conceptuales que pueden existir entre el *mono-ha* y la neográfica en México tanto desde la materialidad de las piezas como del lenguaje visual que surge de ellas.

### ***MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B: imagen fotográfica***

Si bien la neográfica busca estructurar un nuevo lenguaje visual a través del uso de métodos no convencionales, también el maestro Felipe Ehrenberg “oportunamente advierte que la neográfica pone énfasis no sólo en la imagen que estas técnicas producen, sino en las imágenes que se determinan a partir de la fotografía”.<sup>55</sup>

Durante la búsqueda de información de la pieza *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, hemos encontrado cuatro imágenes fotográficas de ella:

- Fotografía del catálogo de la exposición “Arte japonés de vanguardia”, Japan Art Festival (imagen 2).
- Fotografía del archivo del Laboratorio de Conservación del MUAC de la UNAM (imagen 1). La fotografía de referencia fue realizada cuando esta pieza en particular fue donada para formar parte de las colecciones permanentes del MUCA Campus, en 1972.
- La tercera fotografía, del catálogo del MUCA, *Tres décadas de expresión plástica* (imagen 7).
- La cuarta es una fotografía recuperada del sitio web *Asia Stage*, <asiastage.wordpress.com>, dedicado a difundir actividades culturales de interés para los amantes de la cultura japonesa en México (imagen 3).

<sup>54</sup> Elodia Hernández Hernández, *op. cit.*, p. 40.

<sup>55</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 268.

El rasgo común de estas fotografías es que todas han sido tomadas desde una perspectiva o encuadre picado. Este tipo de encuadre permite ver las cinco piedras en su totalidad. Aunque difieran en ángulo, acercándose más al plano horizontal, en todas es posible observar el conjunto de piedras.

Las medidas de las fotografías son variables. En el caso de las imágenes de catálogo, sus dimensiones son muy claras, mientras que, en las otras dos fotografías, por tratarse de imágenes digitales, su tamaño está determinado por la resolución del soporte visual. En las cuatro fotografías se denota que, en cada una de las piedras, existe una imagen dispuesta, pero no alcanzamos a saber si se trata de impresión en serigrafía, pintura o algún tipo de grabado distintivamente en color blanco o en un tono más claro al color propio de la roca.

A pesar de que las fotografías tienen una orientación horizontal, el detalle de la impresión no es tan perceptible en todas, principalmente en la fotografía recuperada del sitio de internet *Asia Stage*.

Si bien, como se mencionó anteriormente, todas las fotografías comparten un encuadre similar, también es posible afirmar que en cada una el acomodo de las piedras es distinto. Aunque esta variación podría ser accidental en relación con la disposición de cada piedra según sus momentos de exposición, podemos suponer algo de subjetividad por parte del fotógrafo encargado de realizar cada una de las tomas, permitiendo, en efecto, distintos enfoques de acuerdo con las imágenes fotográficas resultantes.

Por tratarse de fotografías, su título es el mismo que el de la pieza en sí: *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, dato que a simple vista no nos revela la intención de la imagen, por lo que el recorrido visual en el caso de la fotografía resulta diferente, pues al encontrarse todas las piedras en la misma imagen fotográfica, lo que recibe mayor interés es la materialidad del objeto fotografiado, ya que sus ángulos y superficies se ven distraídos por la construcción de la imagen en la que resalta el hecho de que las piedras tienen, a su vez, imágenes.

En cuanto al texto sobre las rocas antes mencionado, éste resalta en las imágenes dentro de la fotografía, aunque su percepción varía a partir de los distintos encuadres y disposiciones del objeto en cada una de ellas; lo caprichoso de las formas de las piedras se ve disminuido jugando con una aten-

ción mayor hacia el contenido visual: imágenes de piedras que tienen a su vez “imágenes”, haciendo que el soporte y la materia del objeto representado sean rebasados, es decir, abstraídos a su vez, como lo adelantó el maestro Felipe Ehrenberg, por este nuevo soporte: la fotografía.

## Conclusiones

La noción de visualidad en relación al objeto dispuesto y su carácter artístico conforma la idea que comparte la neográfica y el *mono-ha*, ya que en el discurso del nuevo soporte gráfico, las piedras, se actualiza en relación a la fotografía de éstas, es decir, gracias a los distintos ángulos desde los que se pueden fotografiar las rocas, se generan nuevos discursos desde su materialidad, yuxtaponiéndolos como dos “cosas” unidas dentro del espacio del que emerge su discurso artístico.

Las cuatro imágenes fotográficas no refieren directamente a elementos impresos a partir de un periódico, pero podemos aún pensar que se trata de un *statement* del autor, Chihiro Shimotani, sobre la importancia de las imágenes en ellas plasmadas, y la banalización de aquello a lo que hacen referencia, de modo que el peso conceptual vuelve a apuntar al soporte mismo, yuxtaponiendo una vez más la imagen de “lo natural” con lo permanente y lo efímero.

*MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B* es neográfica, es lenguaje visual, es imagen, en una triple relación conceptual. La impresión serigráfica sobre las rocas evidencia la superficialidad del objeto, generando una imagen del mundo de las *cosas* y su situación en el espacio, al tiempo que pone en tensión el acto mismo de imprimir y la relación de superficialidad de este acto, acción que da por resultado una imagen del artista y de su materialidad en correspondencia con las *cosas*, *produciendo*, por último, una actualización del elemento gráfico a la *cosa*, *lo impreso*, según su disposición con el espectador a partir de las fotografías del objeto, las cuales se actualizan constantemente en este ejercicio.

Preguntarse por el diálogo que pueda existir entre estas vanguardias, bajo consideraciones que pudieran parecer anacrónicas, puede trazar una lí-



nea argumental en la que se evidencian acciones y procesos estéticos similares, cuya finalidad es la expresión de modelos artísticos nuevos, los cuales amplían y nos obligan a revisar los contextos particulares de cada técnica, permitiendo con ello tanto el surgimiento de nuevo conocimiento como una nueva concepción estética, tal como ocurrió en este caso, en el que una pieza considerada huérfana en una colección de arte es develada a través de sus elementos.

### Bibliografía

- Adachi Gen, “The ‘Controversies on Tradition’ in the Avant-garde Art of the 1950s: With Primary Regard to the Influence of Isamu Noguchi”, *Journal of the Faculty of Fine Arts*, Tokyo National University of Fine Arts and Music, 2005, *CiNii Books*, <<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061>>. Consulta: 15 de marzo, 2017.
- Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008, vols. I-III.
- Chong Doryun, (ed.), *Tokyo 1955-1970: A new Avant-garde*, Nueva York, The Museum of Modern Art, The Japan Foundation, 2012.
- Galindo Montegudo, Scarlet, *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Havens, Thomas R. H, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006.
- Hernández Hernández, Elodia y Fernando Ramírez Espinosa, *Una propuesta plástica a partir de técnicas de la neográfica*, 2003, <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000319081&lang=es&site=eds-live>>. Consulta: 13 de julio, 2016.
- Martínez Legorreta, Omar y Akio Hosono (comps.), *Relaciones México-Japón: nuevas dimensiones y perspectivas*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1985.

- Oles, James (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2017.
- , *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2017.
- Sánchez Trillo, Raúl y Blanca Gutiérrez Galindo, *Vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México*, México, 2001, <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000294579&lang=es&site=eds-live>>. Consulta: 24 de abril, 2016.
- Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, Casa Juan Pablos, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002.
- Yoshida Kenichi, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)”, DAI-A 72/12, *Dissertation Abstracts International*, UMI Dissertation Publishing: Estados Unidos, Ann Arbor, 2011, <<http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598>>. Consulta: 24 de abril, 2016.
- Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008.

### Artículos en revistas académicas

- Tatehata Akira, “*Mono-ha* and Japan’s Crisis of the Modern”, trad. Alfred Birnbaum, *Third Text*, Kala Press/Black Umbrella, vol. 16, issue 3, 2002, p. 223, <<http://www.tandf.co.uk/journals>>. Consulta: 25 de abril, 2016.
- Tomii Reiko (ed.), Hayato Fujioka (transcripción), Mika Yoshitake, “Voices of *mono-ha* Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, Monoskop, diciembre de 2013, p. 202, <[https://monoskop.org/images/0/05/RJCS\\_25\\_Voices\\_of\\_Mono-ha\\_Artists\\_Contemporary\\_Art\\_in\\_Japan\\_Circa\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf)>. Consulta: 14 de mayo, 2016.
- , “‘International Contemporaneity’ in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond”. *Japan Review*, núm. 21, 2009, pp. 123-47, <<http://www.jstor.org/stable/25791332>>. Consulta: 5 de julio, 2017.

Yoshitake, Mika Monique, *Lee Ufan and the Art of mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)*, Los Ángeles, Universidad de California, 2012, <<https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>>. Consulta: el 14 de mayo, 2016.

### Notas de periódicos y reseñas

Alessandra Alliata Nobili, “*Mono-ha*”, *Artasiapacific*, núm. 95, 2015. Informit Humanities & Social Sciences Collection, *EBSCOhost*. Consulta: 25 de abril, 2016.

Minemura Toshiaki, “What was *mono-ha*?”, trad. Jean Campignon, *Kamakura Gallery*, agosto de 1986, (1968), <<http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

Perrier, Danièle, “Chihiro Shimotani – Palabras, retrospectiva de la exposición”, Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón (Kulturforum in Herz Jesu Kirche), Köhl, Alemania, 2013, <<http://www.perrier.at/conferences/openingspeaches/chihiro-shimotani.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

Rawlings, Ashley, “An introduction to *mono-ha*”, *Tokio Art Beat*, <<http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

Sekine Nobuo, “*Mono-ha*”, <<http://www.nobuosekine.com/mono-ha/>>. Consulta: 25 de abril, 2016.

Sloan, Sarah, “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales”, *Novedades*, 23 de julio, 1972.

Springer, José, “Neográfica digital, más allá de la reproducción mecánica”, *Réplica y resonancia*, 15 de agosto, 1993, <[http://archivosdesabado.blogspot.com/1993\\_08\\_08\\_archive.html](http://archivosdesabado.blogspot.com/1993_08_08_archive.html)>. Consulta: 14 de junio, 2017.

“What is *mono-ha*?”, *Art Link Art*, 2007, <<http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr>>. Consulta: 24 de abril, 2016.

### Otros recursos

*Arte contemporáneo de Japón 1971*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 12 de noviembre de 1971 a 3 de enero de 1972 (catálogo).

Chapin, Emerson, “Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S.”, *The New York Times*, 17 de marzo, 1965.

Inui Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), “Museo Expuesto”, Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), octubre, 2013.

Michiaki Hebei, “Expectativas del Festival de Arte del Japón”, *Primer boletín de la Federación Internacional de Asociaciones de Ferias Comerciales*, Kioto, 1965.

Nimura Yuko, artista seleccionado para la exhibición “Arte japonés de vanguardia” del 7.º Festival de Arte del Japón, 14 de marzo, 2017.

Shima Kuniichi, ganador del gran premio del 7.º Festival de Arte del Japón, 18 y 20 de febrero, 2017.

# Entre el habla y el silencio: la memoria de los migrantes japoneses en México. Dos piezas de arte audiovisual contemporáneo

MIKI YOKOIGAWA

## Resumen

En este presente ensayo vamos a aproximarnos a dos obras audiovisuales: *Un país en las memorias* (Miho Hagino y Taro Zorrilla, 2008-2014) y *Relato familiar* (Sumie García, 2017), piezas realizadas por artistas contemporáneos a partir de testimonios de migrantes japoneses en México. Estas obras nos hacen reflexionar sobre el sentido tanto de la expresión artística de la memoria como de la complejidad de la construcción de la identidad personal y/o colectiva inter- y transcultural. Para aclarar el contexto de ambos trabajos, remitiremos algunos datos sobre la historia de la migración japonesa, así como una serie de referencias en torno del arte contemporáneo, sobre todo el desarrollo del videoarte en México, teniendo como marco la teoría poscolonial de Homi K. Bhabha a partir de las expresiones *transnacional* y *traduccional*, así como su concepción teórica del denominado Tercer Espacio.

## Palabras clave

audiovisual, arte contemporáneo, migración japonesa, poscolonialismo, historia transnacional

A diferencia de lo que sucede en relación con Estados Unidos y Canadá, a la historia y a la memoria de la migración japonesa en México no se le hace referencia en la educación pública, ni para conservarla ni para difundirla como parte de la historia de este Estado nación. Existen intentos por conservar la memoria migrante tanto colectiva como individual en diversos campos del conocimiento,<sup>1</sup> contexto en el que, sin embargo, son escasos los trabajos audiovisuales que se centren en la memoria de la migración japonesa en México con un enfoque artístico.<sup>2</sup> Del mismo modo, hay muy pocos estudios de arte *nikkei*<sup>3</sup> en la esfera académica,<sup>4</sup> lo que no quiere decir que no exista o tenga poco valor.

<sup>1</sup> Museo virtual Raíces en Japón-México, <<https://www.raices-jpmx.com/raices>>. Consulta: 8 de diciembre, 2020. En 2017 se inauguró el Museo Migración Japonesa a México “Akane”, instaurado por la Fundación Kasuga en la Asociación México Japonesa A. C., Ciudad de México.

<sup>2</sup> Por ejemplo, el proyecto *Hiroshima Nagasaki Download*, que no trata específicamente de migración japonesa en México sino en todo el continente americano, realizando entrevistas a migrantes japoneses sobrevivientes de la bomba atómica. El autor Shinpei Takeda, artista visual, comenzó la investigación con total desconocimiento del tema. Presentó el documental en 2009, con una base de datos que tiene una versión en diez idiomas: <<https://www.hiroshima-nagasaki.com/>>. Consulta: 28 de abril, 2020. Ha publicado con la investigadora de la Universidad de Michigan, Wake Naoko, *Hiroshima Nagasaki Beyond the Ocean*, Nagasaki, Yururi Books, 2014, tras conferencias y exposiciones a escala internacional, incluyendo la ONU. La página oficial de Shinpei Takeda es <<http://www.shinpeitakeda.com/>>. Consulta: 28 de abril, 2020. Para una breve crítica sobre el trabajo véase Miki Yokoigawa, “Representación de la memoria en el arte contemporáneo. Hiroshima y Nagasaki después de Fukushima”, en Virginia García Pérez, (coord.), *Memoria del VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Aplicando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 287-294. Véase también el estudio del audiovisual *La memoria de Harue. La vida y muerte de una inmigrante japonesa en México, 1929-1949*, referido en Miki Yokoigawa, *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*, tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012. Por otra parte, existe un documental, *Takeda*, realizado por Yaasib Vázquez Colmenares, duración de 95 minutos, color, 2017, que trata sobre el pintor japonés Shinzaburo Takeda que vive y trabaja en Oaxaca: <<https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2017/1556-takeda>>. Consulta: 23 de noviembre, 2020.

<sup>3</sup> El término *nikkei*, 日系 en japonés, abreviatura de *nikkei-jin*, 日系人, alude a una consanguinidad japonesa. Ampliando su sentido, se refiere a una empresa o algún organismo que tiene capital japonés o su dueño es descendiente japonés. Como se menciona posteriormente en este texto, el término estaría en proceso de reconsideración. En inglés comienza a ser usado *Japanese diaspora* como traducción de este término. En el presente artículo estamos empleando esta palabra para referirnos a las personas japonesas, migrantes o que tengan estancia permanente, y de segunda u otras generaciones anteriores con orígenes familiares japoneses.

<sup>4</sup> En el 2019 el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), junto con el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBAL organizaron el Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón.

Por otro lado, los trabajos que tratan sobre la memoria de la migración con un enfoque específico, personal e íntimo que varios artistas han construido, comparten una conciencia contemporánea que coincide con la búsqueda de una nueva expresión, sensible en la época global.

En esta ocasión estudiaremos dos audiovisuales realizados por artistas contemporáneos que se basan en la memoria del migrante japonés en México. Primero, *Un país en las memorias*<sup>5</sup> de Miho Hagino<sup>6</sup> y Taro Zorrilla,<sup>7</sup> y después *Relato familiar*<sup>8</sup> de Sumie García.<sup>9</sup> Los dos trabajos están basados en entrevistas a migrantes y/o descendientes de japoneses que viven en México. Los contextualizaremos en el arte contemporáneo desde el discurso poscolonial de Homi K. Bhabha<sup>10</sup> para aproximar su sentido al arte de la época de lo global. Del mismo modo, daremos un pequeño apunte histórico de la migración japonesa, proceso que ocurrió durante la denominada modernización de Japón.

### ***Nikkei*, ¿una identidad? ¿A qué se debe?**

Debemos mencionar que en Japón tampoco se conoce mucho sobre la migración japonesa al extranjero, en especial la que no se dio de manera masiva.

---

<sup>5</sup> En japonés se llama きおくのなかのくに (*kioku-no naka-no kuni*, el título español es la traducción literal del título japonés e inglés).

<sup>6</sup> Miho Hagino es una artista plástica, performancera, curadora y promotora cultural nacida en Japón. Realizó sus estudios superiores artísticos en México. Ha tenido exposiciones individuales y colectivas en América, Asia y Europa. Junto con el arquitecto Taro Zorrilla dirige la Fundación Paisaje Social, que desde 2009 realiza intervenciones sociales en sectores vulnerables a través de la actividad artística. Para más detalles véase su página oficial: <<https://haginomiho.weebly.com/>>. Consulta: 22 de abril, 2020.

<sup>7</sup> José Taro Zorrilla Takeda nació en México, donde realiza su actividad artística y cultural. Realizó estudios de arquitectura en Japón. Además del proyecto de arquitectura Espacio Japón, del Centro Cultural de la Embajada Japonesa en México (2010), participa en proyectos artísticos a escala nacional e internacional. Es cofundador de Fundación Paisaje Social. Su página oficial es: <<https://www.paisajesocial.org/>>. Consulta: 28 de abril, 2020.

<sup>8</sup> El título en japonés es どこかで聞いた物語 (*dokoka-de kiita monogatari*, cuya traducción literal en español sería “relato que se ha oído en/de algún lugar”).

<sup>9</sup> Sumie García Hirata es una artista mexicana de ascendencia japonesa. Tuvo educación superior en artes con enfoque en dirección de cine, con experiencia profesional en Estados Unidos. Asimismo, ha llevado a cabo actividades como artista visual en el ámbito internacional. Actualmente vive y trabaja en México. Su página oficial es: <<https://www.sumiegarcia.com/>>. Consulta: 28 de abril, 2020.

<sup>10</sup> Homi K. Bhabha es un teórico de los estudios poscoloniales de origen indio. Su especialidad es la literatura inglesa y estadounidense. Actualmente es profesor en la Universidad de Harvard y es director del Centro de Humanidades.

En la educación pública japonesa, por ejemplo, solamente se hace referencia a ciertos movimientos migratorios como el grupo de colonos Enomoto, quienes arribaron a México en 1897,<sup>11</sup> o a los migrantes japoneses que se establecieron en Manchuria, en la China continental, conocidos como Manmoh-Kaitaku-dan.<sup>12</sup> Fuera de estas menciones decimonónicas, las referencias a movimientos migratorios posteriores son casi inexistentes.

La derrota de la Segunda Guerra Mundial devino en el regreso de millones de personas al archipiélago. La firma de la rendición, junto con la memoria de la derrota de la guerra y la confusión, tuvo un impacto significativo en la memoria colectiva de la sociedad japonesa. Las implicaciones migratorias que ello supuso complejizaron aún más el escenario de este fenómeno.

La migración japonesa hacia América,<sup>13</sup> sobre todo a países como México, ha quedado a la sombra tras el impacto que tuvo la migración masiva a Estados Unidos y Brasil. Por ello es por lo que un mayor número de estudios que abordan este fenómeno están enfocados a estos dos países, sobre todo Estados Unidos, cuyo territorio, incluyendo Hawái, fue el receptor de un gran

---

<sup>11</sup> Los Colonos del Grupo Enomoto (榎本植民団 Enomoto Shokumin-dan) fueron un proyecto de migración japonesa a Escuintla, en el estado de Chiapas en México. Fue convocado y contratado por el exministro de Asuntos Extranjeros Takeaki Enomoto. El proyecto de colonización fracasó por falta de previa investigación y del fondo financiero en menos de un año. Un breve resumen puede consultarse en: Alberto J. Matsumoto, "Grupo Enomoto de emigrantes a México: ¿quién era Takeaki Enomoto que promovió la emigración japonesa al extranjero?", <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2019/3/13/takeaki-enomoto-1/>>. Consulta: 10 de diciembre, 2020.

<sup>12</sup> Manmoh Kaitaku-dan (満蒙開拓団) se refiere a los migrantes japoneses que realizaron la colonización de la zona de Manchuria, Mongolia Interior y China del Norte, desde el Incidente Mukden en 1931 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945. Se calcula que fueron alrededor de 270 000 personas enviadas como parte de la política nacional tras varios rechazos o ciertas limitaciones de migración de los japoneses a los países americanos, motivados por la crisis económica influenciada por la Gran Depresión de la década de 1930.

<sup>13</sup> Según el documento "Opinión del consejo de Migración en el Extranjero, política futura con respecto a la cooperación con la sociedad japonesa en el extranjero", con fecha de elaboración del 11 de diciembre de 2000, que se encuentra en la página oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores, "es indispensable evaluar la historia de la migración con precisión, conservar y documentar los materiales valiosos, además, es indispensable establecer una sala de referencia migratoria donde las informaciones mencionadas puedan ser aprovechadas por los *nikkei* y los investigadores de migración entre otros y difundirla para ampliar la comprensión correcta de la migración japonesa del interior y exterior del país", <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/shingikai/ijyu/nikkei.html#2-4>>. Consulta: 12 de diciembre, 2020. En 2002 se inauguró el Museo de la Migración Japonesa al Exterior por la JICA, Agencia de Cooperación Internacional del Japón <<https://www.jica.go.jp/jommm/>>. Consulta: 12 de diciembre, 2020. Apenas está comenzando la difusión sobre los *nikkei* de Centro- y Sudamérica. Por parte del gobierno japonés, por ejemplo, se tiene un folleto de difusión publicado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, publicado en japonés, español y portugués en 2018: <[https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan\\_latinafrica.html](https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan_latinafrica.html)>. Consulta: 3 de julio, 2020.



número de migrantes japoneses, incluso antes de que tales islas pertenecieran a esta nación, lo que se considera la primera migración moderna japonesa. Por tales motivos, y aunado a la relación política y económica entablada entre ambos países tras la guerra, además de la accesibilidad al idioma inglés, es fácil imaginar la razón de la amplitud y la profundidad de los trabajos mencionados en Japón al respecto de la migración japonesa hacia Estados Unidos.

La migración japonesa a México tiene pocos estudios en Japón. Quizás esto se deba a una cuestión cuantitativa, dado el mayor número de migrantes que arribaron a otras naciones americanas, como ya se mencionó. Existen algunas investigaciones interesantes sobre el grupo de Enomoto, así como referentes a personas específicas, líderes políticos, artistas, incluso migrantes japoneses que participaron en la Revolución mexicana, entre otros, pero sigue siendo limitado el número de estudios al respecto.

Por otra parte, el impacto social de los migrantes japoneses y sus descendientes es bastante modesto, pues se estima que hasta 2018 habitan en México 76 000 *nikkei*, lo que significa 0.06 por ciento de la población, hecho que según la lógica democrática que se basa en el voto mayoritario se traduce en una existencia casi invisible.<sup>14</sup> Los pocos estudios sobre el tema casi siempre ponen de relieve la existencia de un interés compartido entre ambos países en torno del tema de la migración japonesa a México,<sup>15</sup> como ocurrió con ciertos proyectos que fueron interrumpidos, tuvieron poca duración o sencillamente fracasaron.

Destaca el trabajo de María Elena Ota, quien al historiar el proceso de la migración japonesa en México<sup>16</sup> propuso aproximarse al fenómeno a partir de la conformación de siete grupos o tipos de migración japonesa. Las investigaciones de Ota nos aclaran la tendencia de los migrantes japoneses durante casi 100 años, fenómeno que para el caso mexicano estuvo impulsado

---

<sup>14</sup> Estos datos están referidos en la página oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores: <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/area/mexico/data.html>>. Consulta: 16 de diciembre, 2020.

<sup>15</sup> Por ejemplo, Enrique Cortés, *Relación entre México y Japón durante el porfiriato*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1980.

<sup>16</sup> En forma concreta: 1) colonos agrícolas, 2) emigrantes libres, los que corresponden a 1880-1901, 3) japoneses bajo contrato, 1900-1910, 4) japoneses ilegales, 1907-1924, 5) migrantes japoneses calificados, 1917-1928, 6) japoneses por requerimiento *yobiyose*, 1921-1940 y 7) técnicos japoneses, 1951-1978. Cfr., María Elena Mishima Ota, *Siete migraciones japonesas en México, 1890-1978*, México, Colegio de México, 1982.

primeramente por la carencia de mano de obra especializada, tanto agrícola como industrial, lo que dio ciertos tintes económicos al flujo migratorio.

Últimamente, bajo la influencia del movimiento de los derechos civiles, el feminismo, los estudios culturales, multiculturales y poscoloniales, el tema de la migración japonesa o sobre los *nikkei* está siendo abordado desde distintos campos del conocimiento como la historia, sociología, antropología, economía, geografía, literatura, pedagogía, lingüística o medicina, además del estudio a nivel de representación,<sup>17</sup> tendencia que no sólo ocurre en Japón sino de manera mundial.<sup>18</sup> Una particularidad de estos estudios en Japón se debe a la gran afluencia de *dekasegi* (trabajo o empleo temporal que implica alejarse del lugar natal)<sup>19</sup> de los *nikkei*, sobre todo de Centro- y Sudamérica como fuerza laboral barata, especialmente descendientes de inmigrantes japoneses de Brasil. En la introducción del capítulo que presenta el estado de investigación de la migración japonesa en los países de Centro- y Sudamérica, excepto Brasil, Chiyoko Mita nos comenta lo siguiente: “En la época de lo global con facilidades del tránsito de la gente, claramente se ha conservado la identidad *nikkei-jin* (descendiente japonés), por otro lado, puede que sea ambigua. Considerando el *dekasegi* desde Centro- y Sudamérica de hoy, la definición de *nikkei-jin* es uno de los grandes problemas que contiene el gobierno japonés”.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Véase Masako Iino, “Introduction”, en The Association for Immigration Studies, *Emigration and Immigration Studies in Japan. Survey and Bibliography II, Oct. 1992-Sept. 2005*, Tokio, Akashi Shuppan, 2007, p. 3.

<sup>18</sup> Por ejemplo Dahíl M. Melgar, quien propone analizar el fenómeno de la diáspora japonesa y los *nikkei* mexicanos a partir de la necesidad social que implicó la búsqueda de otra forma o estilo de vida. Dahíl M. Melgar Tísoc, “El Japón fragmentado: Los *nikkei* mexicanos y la diáspora japonesa”, *Humana del Sur*, núm. 10, año 6, enero-junio 2011, pp. 125-134.

<sup>19</sup> *Dekasegi*, 出稼ぎ o 出かせぎ, es un término japonés que señala la realización de labor usualmente temporal. En ciertas zonas rurales agrícolas, sobre todo al norte de Japón, que se sufre la interrupción de la labor por la época invernal, se realizan otras labores temporales en grandes centros económicos o industriales para mandar el sueldo a donde se deja a la familia. En la década de 1980 los descendientes japoneses, principalmente de Brasil, Perú y otras zonas de América Latina, llegaron como trabajadores de bajo costo y el gobierno japonés tuvo que cambiar la legislación de migración en 1990 para que pudieran trabajar con visa de trabajo legal. Debido a la gran cantidad de dinero que enviaban estos trabajadores desde Japón a Brasil y otros países latinos, el término se estableció en español y portugués. <[https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo\\_03.pdf](https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo_03.pdf)>. Consulta: 10 diciembre, 2020.

<sup>20</sup> Chiyoko Mita, “Introducción del capítulo 14, descendientes japoneses en Centro- y Sudamérica”, en The Association for Immigration Studies, *op. cit.*, p. 155. Traducción propia.

Con este comentario podemos fijar tres puntos de disputa. El primero en el contexto de Centro- y Sudamérica: la identidad de los descendientes japoneses está muy marcada, quizá por cierta conservación de tendencia cultural o por mantener la consanguinidad entre matrimonios celebrados por japoneses y *nikkei*, lo que consecuentemente implica que se diferencien mucho de la cultura de los países receptores. El segundo: su identidad puede ser muy ambigua por la situación que se ha generado dado el contraflujo masivo de los descendientes de *japoneses* que retornan a Japón después de casi 100 años de migración, dentro de un esquema geopolítico-económico. Sin miedo a malentender, al término extremo, no son tan japoneses en el Japón actual. El tercero: la definición de *nikkei* proviene del gobierno japonés.

Los primeros dos puntos nos hacen reflexionar una cuestión de identidad en sí a través de considerar el problema no sólo de los *nikkei*. Es decir, nos plantea una serie de preguntas: ¿la identidad o la palabra *nikkei* viene por la particularidad de una persona originada por una consanguinidad y/o la cultura de Japón? ¿Se determina dependiendo del contexto que le rodea? ¿Cambia dependiendo de las personas que lo reconocen o lo aprueben? Estas complejas cuestiones nos llevan al tercer punto: ¿quién determina o aprueba esto? Mita insinúa que es el gobierno japonés, pero a nuestro juicio, por lo menos una parte se debe al ámbito político-legal.

¿Por qué? La migración japonesa, por lo menos antes de la Segunda Guerra Mundial, fue realizada como estrategia de política nacional. En la actualidad Japón está aplicando el *ius sanguinis*,<sup>21</sup> por lo que, en teoría, los *nikkei* deben ser legalmente japoneses.<sup>22</sup> En el momento del regreso masivo de Manchuria y las zonas ocupadas por el imperio en Asia, quizás esta fórmula fue insuficiente, pero hubo ciertos tratos públicos y legales de apoyo para la reintegración en Japón de los migrantes. Sin embargo el asunto no ha terminado con la guerra, sigue siendo el problema para el gobierno japonés actual. La

---

<sup>21</sup> A partir de 1985, cuando Japón firmó la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, se otorga la nacionalidad japonesa si cualquiera de los progenitores es japonés. Antes, únicamente se daba si el padre era japonés y podía probarse.

<sup>22</sup> Japón no permite la doble nacionalidad, por lo cual, a cierta edad, presiona para la selección de nacionalidad. Véase la página web del Ministerio de Justicia de Japón: <<http://www.moj.go.jp/MINJI/minji06.html>>. Consulta: 11 de diciembre 2020.

modificación legal que se realizó en 1990<sup>23</sup> para facilitar la mano de obra barata respondiendo a la solicitud de la comunidad empresarial, los *nikkei* hasta la tercera generación, junto con los refugiados y los residentes permanentes especiales descendientes de coreanos y taiwaneses que perdieron la nacionalidad japonesa por el Tratado de San Francisco en 1952, fueron categorizados como residentes con la capacidad de trabajar legalmente, pero sin ser considerados civiles nacionales, es decir, dependiendo del juicio del ministro de Justicia puede limitarse su derecho de residencia en Japón.<sup>24</sup>

Es el contexto del problema *nikkei* en Japón, que nos servirá para nuestra mejor aproximación a los trabajos artísticos que veremos posteriormente. Quedan preguntas como: ¿cuál es la diferencia entre un japonés y un *nikkei*? ¿Eso a qué se debe? ¿Únicamente por el sitio de nacimiento o su temporalidad? ¿Por la consanguinidad? ¿Será por la cultura? Y si así fuera, ¿qué es la cultura japonesa?

Por ahora no somos capaces de responder estas preguntas, pero nos gustaría citar una frase encontrada en uno de los libros en los que nos basamos para abordar el estudio de la migración en Japón. Muneyoshi Togami —siguiendo la argumentación de Nagao Nishikawa—,<sup>25</sup> quien insiste en la inevitabilidad de cruzar las fronteras en la sociedad global contemporánea, lo que nos provoca reflexionar la cuestión de las fronteras culturales, comenta que “en nuestra vida cotidiana, la cultura japonesa, la cultura estadounidense o la cultura francesa, culturas que llevan el nombre del país, se desbordan como *palabras*. Sin embargo, en realidad no hay fronteras en la cultura, y las unidades culturales no pueden ser divididas por las fronteras”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Con base en lo dispuesto en el Artículo 7, Párrafo 1, Punto 2 de la Ley de Control de Inmigración y Reconocimiento de Refugiados, en la columna inferior de la selección de Residentes en el Apéndice 2 de la Ley. Notificación del ministro de Justicia núm. 132, 1990, <[http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan\\_hourei\\_h07-01-01.html](http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan_hourei_h07-01-01.html)>. Consulta: 11 de diciembre, 2020.

<sup>24</sup> Hay varios estudios sobre la categorización de *nikkei* a partir de la modificación legal hecha en 1990 en Japón, por ejemplo Chie Ishia, “The Dynamism of the ‘Nikkei’ Category after the Amendment of Japanese Immigration Law in 1990: the Process of ‘Giving Names’”, en *Core Ethics*, Ritsumaikan University, vol. 5, 2009, pp.1-10, <<https://www.r-gscefs.jp/pdf/ce05/ic01a.pdf>>. Consulta: 11 de diciembre, 2020.

<sup>25</sup> Nagao Nishikawa, *La manera de cruzar frontera*, Tokio, Heibon-sha, 2001.

<sup>26</sup> Muneyoshi Togami, “Nuevo siglo de transición humana: transfrontera y transfronterizo, su época y contexto social”, en *The Association for Immigration Studies*, *op. cit.*, p. 30. Traducción propia.

Esto muestra el límite de la división y la unificación exclusiva del Estado nación, que ya no puede remarcar unidades culturales desde el estudio de migración y/o de los estudios culturales.

### **Arte contemporáneo, remarcar la frontera del arte, 1960-1980**

Los dos trabajos audiovisuales a los que nos vamos a aproximar se inscriben en el contexto del arte contemporáneo. En este caso, será indispensable aclarar ciertas características de este arte. No se tiene una categorización exacta del arte contemporáneo, a veces se refiere al arte que surge a partir del siglo XX, otras al de posguerra. Según Hiroki Yamamoto<sup>27</sup> en *Historia del arte contemporáneo*,<sup>28</sup> la razón de esa ambigüedad en la historia del arte es provocada por el carácter plural del arte contemporáneo, que con esto se distancia del arte moderno, basado en la hegemonía de la narratividad ideológica del Estado nación, junto con el capitalismo y los conceptos euro- y androcéntricos. El pluralismo del arte contemporáneo pretende salirse o desviarse de estos principios, tratando de reflexionar en otros valores y elementos culturales distintos a los europeos o a los modernos, de allí que el eje de valores se diversifique o pluralice, al contrario de un único, coherente e integral eje moderno. Por lo tanto, se amplía la posibilidad de que cualquier expresión puede ser arte. El caso extremo fue *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp.<sup>29</sup> Esta pieza es un urinario, un objeto confeccionado, existente y circulante (*ready-made*)<sup>30</sup> pero firmada por el artista. La obra fue rechazada para ser expuesta, pues no se consideraba arte en aquella primera década del siglo XX. Sin embargo es una de las piezas más importantes en la historia de arte, ya que exigió considerar o reconsiderar el concepto del arte en sí.

---

<sup>27</sup> Yamamoto es un investigador japonés, PhD por la University of Arts de Londres, Research Fellow en Asia Culture Center en Corea y actualmente Posdoctoral Fellow en el Departamento de Diseño de Hong Kong Polytechnic University.

<sup>28</sup> Yamamoto Hiroki, *Historia del arte contemporáneo. Europa y Norteamérica (Estados Unidos), Japón, transnacional*, Tokio, Chuokoron-shinsha, 2019, pp. i y ii. Traducción propia.

<sup>29</sup> <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>>. Consulta: 17 de diciembre, 2020.

<sup>30</sup> El uso del término “confeccionado” para referir a la obra de Duchamp implica que, si bien la pieza tiene un carácter de objeto fabricado e industrial, va más allá de ceñirse a elogiar la belleza industrial o criticar la producción masiva, ya que se inscribe en el proceso de significación y resignificación de objetos ya existentes.

A partir de esta obra se plantea la siguiente pregunta: ¿dónde se pueda marcar la frontera entre arte y no arte? De acuerdo con este hecho, se desarrollaron múltiples corrientes como el arte conceptual, arte kinésico, *pop art*, *minimal art*, *land art*, *public art*, arte feminista, entre otras. Estos movimientos artísticos se intensificaron desde la década de 1960 hasta la de 1980, principalmente en Estados Unidos y Europa occidental. Posteriormente se extendieron en los países occidentales del régimen democrático-capitalista bajo la Guerra Fría; después de su fin, la tendencia se expandió al mundo.

Por supuesto, los diversos movimientos artísticos que ampliaron el concepto del arte fueron empujados por el contexto social de las décadas referidas. Según Yamamoto existen dos grandes bloques: uno es la repulsión al modernismo que ha fomentado la autonomía del arte en sí, y el otro la rebelión ciudadana expandida a escala mundial como crítica contra el capitalismo como motivo de la sociedad de consumo masivo y/o biopolítica figurada en el control sistemático, como ocurrió en la guerra de Vietnam (combate contra el neocolonialismo), el movimiento de los derechos civiles (eliminación de la discriminación racial negra), la segunda oleada del feminismo, y de allí la manifestación de la protección del derecho de las minorías de preferencias sexuales. Estos dos bloques están estrechamente vinculados, y se pueden sintetizar como una rebelión y resistencia contra lo moderno.<sup>31</sup> A partir de esto podemos plantear una hipótesis: el arte contemporáneo parte de una crítica fundamental contra lo moderno o el arte moderno.

Al mismo tiempo, correlativamente, se ha generalizado la introducción de nuevos medios y/o medios alternativos en la producción artística. Es decir, los materiales, herramientas o técnicas para expresar ya no son solamente aquéllas que se han considerado o categorizado históricamente como artísticas. Esto conllevó ampliar el género artístico; por ejemplo, como señala Yamamoto, la *instalación*, género artístico establecido a partir de la década de 1970, significa “el arte que se plantea el espacio en sí, donde se disponen objetos como una obra”.<sup>32</sup> Además, “en el proyecto artístico, se le da más importancia al proceso de producción que al trabajo terminado. Es un género

<sup>31</sup> Hiroki Yamamoto, *op. cit.*, pp. 38-39. Traducción propia.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. iii. Traducción propia.

que se ha hecho evidente desde la década de 2000”.<sup>33</sup> En estos tipos de presentación artística se expone el registro del proceso de la realización del proyecto, de allí la trascendencia de los medios de consignación como la fotografía, la grabación del audio y/o audiovisual o los documentos o apuntes; tanto los materiales visuales como los archivos se convierten en medios artísticos.

Existe otro enfoque importante para entender el arte contemporáneo: el espacio de exhibición y producción. Tradicionalmente, las obras de arte son exhibidas en las galerías y/o las salas del museo y producción en los talleres. Yamamoto explica el estado insatisfactorio que surgió tras la posguerra en torno de los espacios institucionales para la realización de la exhibición artística, y cita la famosa frase de Theodor Adorno de la década de 1950, en la que criticaba el museo al definirlo como *cementerio* del arte, pues no estaba funcionando para poder generar un vínculo entre la obra y el espectador, ya que las piezas eran ordenadas y seleccionadas únicamente por su valor histórico, mas no por la necesidad actual contemporánea. Del mismo modo, Dan Graham declaró su descontento ante la idolatría al dinero, ya que el comercialismo infestaba las instituciones culturales de la década de 1960, ignorando el valor artístico y social. Graham se dirige a sus amigos y les pide: “salgamos a la esfera pública”.<sup>34</sup> Esta tendencia o postura es obviamente política, pero también artística. Es uno de los factores por el que los creadores contemporáneos realizan intervenciones artísticas en la esfera pública y su trabajo no sólo cuestiona lo bello o lo no bello, sino que trata diversas cualidades sociales.

En México se tiene una tradición vanguardista gracias al muralismo, que abandonó las galerías y los talleres para enfocar la expresión artística como una función social. Aunque es un movimiento pionero, la historia del arte contemporáneo, escrita dentro de la dinámica y resonancia de la Guerra Fría, no lo menciona mucho. Esta tendencia de intervenir activamente los temas

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. iii y iv. Traducción propia.

<sup>34</sup> *Ib.*, p. v. Traducción propia.

sociales que parten de la crítica del arte institucional se ha desarrollado junto con diversas teorizaciones.<sup>35</sup>

### **Arte contemporáneo como contexto. Video: la recopilación audiovisual**

Como hemos visto, desde las décadas de 1960 y 1970 los artistas, al tomar una postura crítica ante el arte institucional, plantearon varios desafíos en cuanto a producción y presentación e introdujeron nuevos medios. Algunos creadores que habían trabajado con películas y otros medios, como música o performance, se aproximaron al video, consciente o inconscientemente, para explorar el arte de la desmaterialización, expandirlo y difundirlo como un medio tecnológico accesible al comprender sus características como nueva posibilidad a partir de los dos siguientes puntos: la improvisación e inmediatez para grabar y reproducir la imagen al momento, y la autonomía del videoarte. Esta autonomía se da en dos sentidos: por un lado la evaluación, la crítica y la interpretación están libres de una carga histórica por no haber antecedentes como referencia, diferenciándose de la pintura, la escultura o el cine. En segundo lugar, el proceso creativo no depende de un equipo industrializado y es sencillo en el manejo. Algunos creadores, quizá por su intuición en la producción, vieron amplias posibilidades de libertad creativa en la interacción con el video ya que, al igual que en la pintura o la escultura, una acción se ve reflejada inmediatamente en el medio, y ahí puede intervenir el artista respondiendo al carácter del medio y de este modo seguir produciendo. Con la llegada de la tecnología digital estos puntos quedaron más enfatizados y evidentes.

Obviamente, bajo la influencia del movimiento social de la época, el video como medio de comunicación fue aprovechado por los activistas sociales. Existen trabajos de videoarte que tocan temas de carácter público y de tendencia hacia la protesta social.

---

<sup>35</sup> Cfr. Luci R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico del 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004; Victor Burgin, "Situational Aesthetics", en *Studio International*, vol. 178, núm. 915, octubre de 1969; Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Texto, 1999; Griselda Pollock y Rozsika Praker, *Old Mistress: Woman, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981, y Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988.



Por otra parte, desde sus inicios, en el videoarte se encuentran artistas feministas que trabajan temas privados y/o muy íntimos. Plenamente conscientes del carácter del video, como se ha mencionado —una herramienta adecuada para tal expresión artística—,<sup>36</sup> se percataron de que era un medio de expresión liberado de la pesada carga estética/artística dominada por el criterio masculino. Pero no sólo por ello, insiste Chris Meigh-Andrews<sup>37</sup> citando a Jean Fisher,<sup>38</sup> es porque el video es un medio que le posibilita a la mujer —o al grupo privado del derecho a expresar la experiencia subjetiva— reformar la conciencia de uno liberándose —o por lo menos distanciándose— de los estereotipos como el género, la orientación sexual, la raza y la clase impuestos por la cultura dominante. Es decir, ellas se dieron cuenta de que el proceso creativo basado en el criterio estético establecido del arte absoluto integral no se adecuaba bien para expresar la identidad del otro como mujer o como grupo oprimido por la cultura dominante. El proceso de producción y reproducción del video puede funcionar performativamente, deconstruyendo la historia basada en el discurso androcentrista y vinculada al eurocentrismo como símbolo de unificación o integración total. Con el uso del video se reconstruye una expresión subjetiva, ya que posibilita contar y recontar la historia desamarrando los detalles, visualizando desacuerdos, cambiando sutilmente y poco a poco la historia.

De tal manera, los temas y las aproximaciones que ampliaron las videoartistas feministas posibilitaron abrir el campo de trabajo para los artistas que exploran el video como un medio que visibiliza y provoca la reflexión sobre los temas de género, sexualidad, etnia y raza, tópicos que han sido oprimidos por el discurso hegemónico occidental. Así, los temas de la política poscolonial, el racismo nacional sistematizado, la identidad de raza y la cuestión de

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, Shigeko Kubota, artista japonesa que trabaja en Estados Unidos, feminista, performer y una de las pioneras del videoarte. Tenía conciencia del video como herramienta para defender su arte, coincidiendo con su esposo Nam June Paik, artista coreano quien fue uno de los pioneros del videoarte en Nueva York.

<sup>37</sup> Meigh-Andrews es un artista, crítico y curador inglés. Actualmente es profesor emérito en arte electrónico y digital en la Universidad Central Lancashire y profesor visitante en el Centro de Investigación de Imagen en Movimiento (CMIR). Para más detalles véase <<http://www.meigh-andrews.com/>>. Consulta: 25 de abril, 2020.

<sup>38</sup> Jean Fisher fue una crítica y escritora británica con una línea de investigación sobre el legado del colonialismo y los conflictos emergentes de la globalización en Irlanda, la América nativa y el Atlántico negro. Fue editora de la revista académica británica de arte contemporáneo *Third Text* de 1992 a 1999.

la diáspora, junto con los estudios culturales y el multiculturalismo, han sido recibidos en el ámbito del arte contemporáneo. Es así como en el campo del videoarte surgió cierto interés y simpatía de tratar la cuestión del otro, esta tendencia que se extendió a partir de la década de 1990 como un enfoque importante en el arte contemporáneo, aproximación que abordaremos en adelante.

### **Videoarte en México, 1970-1980**

El videoarte en México fue introducido en la década de 1970. Como antecedente y contexto, el país compartió el ambiente social que se experimentó durante el decenio anterior en el mundo, que estuvo marcado por movimientos políticos y sociales que surgieron como rechazo a las diversas contradicciones sociales creadas por el nuevo imperialismo, el capitalismo exclusivo y el control del sistema de poder. Los países occidentales vivían bajo la Guerra Fría, que era el resultado de la Segunda Guerra Mundial. En México, en el otoño de 1968 ocurrieron protestas estudiantiles que condujeron a la masacre de Tlatelolco.<sup>39</sup> Estos hechos nutrieron el arte que habría de desarrollarse en la década posterior, producción que procuró expresar una fuerte crítica institucional al “desmitificar al arte y sus instituciones, la actitud anárquica”,<sup>40</sup> junto con una clara connotación política al trascender la experiencia de 1968, lo que provocó el surgimiento de múltiples grupos y colectivos artísticos.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Suceso ocurrido el 2 de octubre en el 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco en la Ciudad de México, diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos. La represión por parte del gobierno, el ejército y la policía se desató contra estudiantes y ciudadanos que se concentraban en ese sitio para manifestar su descontento. Hasta la actualidad no se han aclarado los detalles, pero se calcula que los muertos fueron entre 300 y 400, y aproximadamente hubo mil heridos. Este hecho está considerado como parte de la guerra sucia en México.

<sup>40</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 15.

<sup>41</sup> Tepito Arte Acá; Al Nivel Informativo, después llamado Proceso Pentágono; Taller de Arte e Ideología (TAI); Polvo de Gallina Negra; La Perra Brava (vinculado al Sindicato de Trabajadores de la UNAM); Taller de Arte y Comunicación (Taco); Suma; Caligrama (Monterrey); Taller de Investigación Plástica (Morelia); Cuadernos Filosóficos y Saben Ustedes Leer (sic) (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM); Centro Regional de Ejercicios Culturales (Xico, Veracruz); Mira; Octubre (grupo de cine); Germinal (grupo de La Esmeralda); El No Grupo, La Rolloteca; Asco, y Los Four (Chicanos), entre otros. Cfr. Iris México, “Los grupos y la mala puntería”, en *Un tostón de arte mexicano. 1950-2000, Discurso Visual*, núm. 11, Centro Nacional de Investigación, Documentación

En cuanto al videoarte que surgió y se desarrolló activamente en México en la década de 1970, es posible visualizar la búsqueda de ciertos realizadores por integrar, coincidir, asociar o demostrar la construcción de un lenguaje y una estética propia, siendo su pionera, sin duda, Pola Weiss.<sup>42</sup> En la década siguiente la tendencia del videoarte en Europa y Estados Unidos tuvo un pequeño giro: “El artista del video se expresa de una manera íntima con la cámara como único espectador”.<sup>43</sup> En México, tras el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, fructificó el surgimiento de “pequeñas empresas independientes como Macondo Cine Video, Tiempo Nuevo, Tripas y Corazón, entre otros”.<sup>44</sup> Del mismo modo, nuevos contextos políticos y conflictos sociales a escala nacional cobraron cierta importancia al ser abordados por el “video político y documental”.<sup>45</sup> Según Zapett Tapia y Aguilar Cancino, este hecho fue el que distinguió la tendencia de producción de videoarte en México, a diferencia de lo que ocurría en Europa y Estados Unidos. Del mismo modo, a su juicio, después de la primera mitad de la década de 1980 los videoastas mexicanos “se orientaron a una definición del medio, a crear los cimientos y a una diversificación en género e híbridos”.<sup>46</sup> Destacan autores como Gregorio Rocha, Sarah Minter y Andrea Di Castro, realizadores independientes que han explorado el lenguaje videográfico, sobre todo Sarah Minter, productora, docente y promotora del videoarte en México, quien cumplió un papel significativo: “su interpretación de la vida urbana y su inclusión en el documental ficción da voz a aquéllos que no están reportados por los medios”.<sup>47</sup> Es decir, su obra visualiza aquello que es invisible en el contexto social, y al realizar una representación por medio del arte visualiza aquello que es ignorado en y por los medios de comunicación mexicanos.

---

e Información de Artes Plásticas, 2005. pp. 34 y 35.

<sup>42</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, p. 22.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>45</sup> Véase Emilio Ávila Jiménez, Felipe León López, *et al.*, *El video en México*, México, Grupo Editorial Interlínea, Secretaría de Educación Pública, Coordinación Estatal de Tecnología Educativa, 1996.

<sup>46</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, p. 26.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 30.

### Arte audiovisual en la época de lo global en México, 1990-2010

En la década de 1990 el videoarte fue legitimado en el ámbito mundial. Aumentó la cantidad de exposiciones en distintas instituciones culturales y artísticas, de acuerdo con el creciente desarrollo y la tecnologización de ciertos países del denominado primer mundo, al punto que se inauguraron centros de arte electrónico.<sup>48</sup> Del mismo modo, los museos comenzaron a obtener obras de videoarte para enriquecer su acervo. En México los jóvenes videoartistas recibieron más apoyo, lo que aumentó considerablemente el número de artistas dedicados a esta disciplina. “En México el arte electrónico cuenta ahora con más circuitos de creación y exhibición como el Laboratorio Arte Alameda, el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, el Centro Cultural España, la sala Ciberlounge del Museo Rufino Tamayo, el museo Ex Teresa Arte Actual, el Museo Carillo Gil, Caja Negra del MUCA Campus y la Colección Jumex”.<sup>49</sup>

Siguiendo la tendencia marcada desde la década de 1980, el videoarte mexicano se inclinó por el género documental con temática social, con conciencia política. A su vez, siempre estuvo presente en varios eventos, exposiciones y/o festivales de video arte a escala mundial.

A través del video se narraron temáticas como la violencia, la enfermedad, el sida, la política, la guerra, la discriminación a los pueblos indígenas, los conflictos migratorios. Desde los años 80 del siglo XX en América Latina esta tecnología ha tenido un papel fundamental para el registro o testimonio de realidades sociales, como la del movimiento zapatista en Chiapas.<sup>50</sup>

En los primeros años del segundo milenio se proyectó otra dimensión para el videoarte, marcado por las implicaciones de una época digital. “Entrando el siglo XXI, la creciente tecnologización de las sociedades ha influido en la transformación del sujeto contemporáneo, exacerbando el individualismo,

<sup>48</sup> Por ejemplo el Centro Ars Electronica de Linz (Alemania) inaugurado en 1996; ICC Intercomunicación Center (Japón) y Center for Arts and Media de Karlsruhe (ZKM), en 1997.

<sup>49</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

<sup>50</sup> *Idem.*

el hedonismo, el consumo irracional, las condiciones de aislamiento y la hegemonía de los procesos de digitalización”.<sup>51</sup>

Los artistas en estos años trabajan cada vez más con medios como canales de expresión; la categorización de videoarte, cuya visualización implicaba el uso material de la cinta magnética, tras la introducción de nuevos soportes digitales conllevó que el uso del término *video* fuera puesto en duda, aunque heredó el mismo lenguaje y código en su expresión. Del mismo modo, los videoastas pioneros tuvieron la tendencia a ser artistas multi- o interdisciplinarios, característica que hoy es mucho más marcada por el uso de interfaces que permiten una visualización digital y la globalización. “En el inicio del milenio, siglo y década las alternativas tecnológicas de hardware, software, fotografía y video digital, Internet, blogs, etcétera, proponen una producción artística en redes, de *copyleft*, de generar burbujas de creación, autosuficientes e independientes de las instituciones y del mercado”.<sup>52</sup>

Otra tendencia global implica la producción de artistas extranjeros en México, como de artistas mexicanos que residen y trabajan en el extranjero:

Entre los numerosos artistas extranjeros que han realizado su obra en México se encuentran Francis Aljys, Gitte Daehlin, Peter Eversoll, Doris Steinbichler, así como creadores mexicanos que radican y se proyectan con éxito en el extranjero como Gabriel Orozco, Guillermo Gómez Peña, César Martínez y Edgar Orlaineta, lo que nos remite a las posibilidades, cada vez más claras, de tránsito por la cultura globalizada.<sup>53</sup>

No pocos de estos artistas extranjeros residentes en México, del mismo modo que los artistas mexicanos con éxito en el extranjero, trabajan con el tema político y la diferencia cultural, además de cuestionar la violencia e injusticias sociales. Aunque existen opiniones respecto a que el arte al inicio del nuevo siglo en México es apolítico,<sup>54</sup> a nuestro juicio dudamos mucho que sea así.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>52</sup> Iris México, *op. cit.*, p. 69.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 68.

## La crítica al arte multicultural y la posibilidad del Tercer Espacio en el mundo global

Muchos autores de textos que abordan el arte contemporáneo consideran el año 1990 como el momento en que surgió un cambio de paradigma al no poder definir una corriente que pudiera agrupar el arte tal cual. La diversificación de los medios y formatos de producción y presentación, así como los múltiples intereses a exponer en el ámbito artístico devinieron en la fluctuación de la obiedad del arte en sí, como categoría del conocimiento diferenciada, como producto de la modernidad, cuestionando su función y resonancia. Un tema que se fue desarrollando a partir de esa década y que tiene resonancia hasta la actualidad es la otredad.

Según Midori Matsui<sup>55</sup> en los primeros años de la década de 1990 “lo que más llamaba la atención de los artistas fue lo que practicaba Edward Said en su libro *Orientalismo*,<sup>56</sup> la deconstrucción del otro”.<sup>57</sup> El concepto del *otro* se usa para la legitimación de uno al distinguirse del otro; por ejemplo, para prestigiar alguna etnia como normal, madura, racional y buena es necesario distinguir y caracterizar al otro como anormal, primitivo, emocional y malo. Así el otro siempre queda oprimido en la clasificación, aplicando los conceptos de superioridad e inferioridad. Lo importante de esta reflexión es que tal clasificación es artificial. El carácter del otro no se basa en alguna calidad esencial y en la mayoría de los casos se le aprovecha como una dimensión política, a decir más exacto, como una herramienta discursiva en la batalla del poder.

Así que el otro, dependiendo del criterio, varía a quién o qué se refiere. Si se define por la raza o etnia puede referirse a las culturas autóctonas que sufrieron la colonización europea, así como a culturas minoritarias no occidentales e incluso a minorías sexuales alienadas en la sociedad moderna. Anna Maria Guasch cita a Edward W. Said, quien afirma “que Oriente y Occi-

<sup>55</sup> Midori Matsui, crítica de arte, escritora japonesa y profesora de tiempo parcial en la Art University of Tama en Japón. Tras sus estudios de literatura comparativa en la Princeton University ha publicado textos sobre arte contemporáneo.

<sup>56</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

<sup>57</sup> Midori Matsui, *Art in a New World*, Tokio, Asahi Press, 2002, p. 125.

dente trabajan como términos opuestos, y Oriente ha sido construido como una inversión negativa de la cultura occidental”.<sup>58</sup>

En especial el colonialismo imperial occidental aplicó este sistema, y Oriente, que es una palabra que refiere a una zona geográfica, pasó a designar al mismo tiempo una imagen mística, seductora, pero irremediablemente inferior con la notable intención de legitimar al Occidente colonizador. Por ello los discursos del orientalismo contruidos a conveniencia del imperialismo europeo, en su mayor parte, son prejuiciados, mal entendidos y/o equivocados, pues no tienen mucho que ver con la realidad. Lo más grave que esto implica es que el colonizado de oriente se queda alienado sobre el habla de sí mismo. Guasch lo resume de la siguiente manera: “Y si colonialismo significaba colonizar la mente, entonces la resistencia a ello significaba *descolonizar la mente*”.<sup>59</sup>

Por lo tanto, la cultura y el arte del otro han sido mal evaluados, pues bajo esta estructura discursiva son carentes de prestigio, es decir, su valor ha sido invisible. Entonces, la deconstrucción del otro implica, en el caso del arte, visibilizar este sistema de clasificación injusto y visualizar su propio valor. En búsqueda de la clara conciencia de visualización del otro y su valor estético, las grandes instituciones del arte han procurado reflejar una visión multicultural para intentar tratar a culturas no occidentales como dignas e iguales. Con esta postura contraeuroandrocentrista se organizaron exposiciones significativas como *Magiciens de la terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin en el Centre Georges Pompidou en París en 1989; la *Whitney Biennial* por Elizabeth Sussman, en Whitney Museum en Nueva York en 1993, y *Cocido Crudo*, por Dan Cameron en el Centro Nacional Reina Sofía en Madrid en 1994, entre otras.

Estas exposiciones han causado mucha polémica, y en ellas se han visualizado ciertos puntos problemáticos del multiculturalismo. Es decir, tan sólo yuxtaponer las piezas de diferentes culturas con el fin de propagar igualdades, con cierta connotación de lo políticamente correcto, simplemente manifiesta una indemnización conveniente unilateral, reconstruyendo la invisibilidad

<sup>58</sup> Anna Maria Guasch Ferrer, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, Madrid, Alianza, 2016, p. 64.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 65.

de la estructura de percepción discriminatoria de la cultura no occidental que ha dejado una huella muy marcada en el mundo. Guasch, siguiendo a Rasheed Araeen, indica que el problema del multiculturalismo conlleva que: “desde Occidente se ha usado como instrumento cultural para *eticizar* a la población no blanca con el fin de poder administrar y controlar mejor sus aspiraciones a favor de la igualdad. Y del mismo modo, sirve también como una cortina de humo para esconder las contradicciones de una sociedad incapaz de reunificar a su legado imperial”.<sup>60</sup>

Por otra parte, la invisibilidad del otro no sólo ocurre en los países poscoloniales, sino también al interior del Estado nación. Según Benedict Anderson,<sup>61</sup> el Estado nación es una *comunidad imaginaria* que se unifica basándose en la imaginación de una conciencia nacional establecida y sostenida en el capitalismo y la técnica de reproducción masiva (en el momento de su eclosión fue la imprenta), siendo precisamente un producto moderno. Hiroki Yamamoto, tras esta referencia del Estado nación como una comunidad imaginaria, presta atención a ciertos olvidos colectivos que operan al interior de esta comunidad, como ocurre con la historia de la conquista o la asimilación del otro. Prosiguiendo la argumentación de Ernest Renan en su libro *¿Qué es una nación?*, este proceso del olvido establece el mito del Estado nación que se cristaliza en una imagen unificada, la nacionalidad, que establece una raza-etnia, un idioma, incluso una religión como un producto natural y evidente. Por supuesto que deberá ser identificada integralmente la nacionalidad, la raza-etnia, el idioma y la religión, marginando a aquéllos que no coincidan o sean diferentes. Este mito del Estado nación ha funcionado en diversos campos del conocimiento, sobre todo en la historia del arte *nacional*. “Aquí nace la causa estructural del problema molesto que conlleva la Historia del Arte. Es decir, la *Historia Nacional* basada en el Estado nación se convierte evidente por sí misma, y la existencia transfronteriza se excluye de dicha *Historia*”.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>61</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>62</sup> Hiroki Yamamoto, *op. cit.*, p. 219. Traducción propia.



Por esta reflexión del problema estructural de la historia, en los últimos años ha comenzado la investigación sobre la historia transnacional en ámbitos de la historia del arte y el diseño. Yamamoto refiere, un ejemplo entre otros, el estudio sobre ciertas artesanías que producían los japoneses estadounidenses en los campos de concentración<sup>63</sup> durante la Segunda Guerra Mundial, comentando: “Dusselier ha visto *el arte producido en el campo de concentración como un medio de los japoneses americanos encarcelados para desafiar la racionalización explotada*”.<sup>64</sup> Yamamoto cita este estudio como el que posibilita una historia transnacional. Y ahora, nos hace asociar la cultura como estrategia de supervivencia, como lo plantea Homi Bhabha:

La cultura como estrategia de supervivencia es a la vez transnacional y traduccional [*Translational*]. Es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están arraigados en historias específicas de desplazamiento cultural, ya sea el *pasaje intermedio* de la esclavitud a la servidumbre bajo contrato [*indentures*], el *viaje* de la misión civilizadora, la preñada acomodación de la migración del Tercer Mundo al Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, o el tráfico de refugiados económicos y políticos dentro y fuera del Tercer Mundo. La cultura es traduccional porque esas historias espaciales de desplazamiento, ahora acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas *globales*, imponen la pregunta acerca de cómo la cultura significa, o qué es significado por la *cultura*, problema bastante complejo.<sup>65</sup>

Además de lo que reflexiona Said, de que el otro tiene una enorme dificultad para poder representarse en sí mismo,<sup>66</sup> Bhabha busca una posibilidad de enunciación del otro. Obviamente Bhabha no nos recomienda que olvidemos

---

<sup>63</sup> Jane E. Dusselier, *Artifacts of Loss: Crafting Survival in Japanese American Concentration Camps*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.

<sup>64</sup> Hiroki Yamamoto, *op. cit.*, p. 220. Traducción propia.

<sup>65</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editoriales Manantier, 2002, p. 212.

<sup>66</sup> Véase Edward W. Said, *op. cit.*, capítulo IV.4, “Orientales, orientales, orientales”, pp. 422-431.

el pasado de exclusión del otro, al contrario, propone mantener la memoria de la violencia del colonialismo, que ha exigido la aplicación del sistema de control del poder en la colonia, la construcción de la división entre uno superior y otro inferior y la penetración de esto en la mente de la gente en la colonia, lo cual es muy grave y no precisamente por el proceso de homogeneización del otro al uno, sino por el peligro de quedar marginado. Aun así, Bhabha plantea la posibilidad del habla, pero allí el posible habla no es un monólogo, sino un diálogo:

El pacto de intervención nunca es simplemente un acto de comunicación entre el Yo y el Tú designado en el enunciado. La producción del sentido requiere que estos dos lugares sean movilizados en el pasaje por un Tercer Espacio, que representa a la vez las condiciones generales del lenguaje y la implicación específica de la emisión en una estrategia performativa e institucional de la que no puede ser consciente *en sí misma*.<sup>67</sup>

Este Tercer Espacio que menciona Bhabha es un lugar que posibilita el flujo, que provoca la deconstrucción de la dicotomía fija de uno y otro. El colonizador, al inicio del proceso de la conquista, sólo tiene una enunciación imperativa, pero al comenzar a descubrir, enfrentar y convivir con la cultura del otro refleja esa inoperatividad ética hacia sí mismo, la que exigía al otro. Viceversa, el colonizado durante la exigencia de adecuarse al lenguaje del colonizador comenzará por aprender su habla del poder e iniciará consecuentemente un proceso de cuestionamiento ético que será imposible de contestar por los colonizadores. Ahí se abre la posibilidad de la comunicación, esto es efecto del Tercer Espacio.

La intervención del Tercer Espacio de enunciación, que vuelve un proceso ambivalente la estructura de sentido y referencia, destruye este espejo de la representación en el que el conocimiento cultural es ha-

---

<sup>67</sup> Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 57.

bitualmente relativo como un código integrado, abierto, en expansión. Esa intervención desafía claramente nuestro sentido de la identidad histórica de la cultura como fuerza homogeneizadora y unificante, autenticada por el pasado originario, mantenida viva en la tradición nacional del Pueblo. En otras palabras, la temporalidad disruptiva de la enunciación desplaza la narrativa de la nación occidental que Benedict Anderson tan perspicazmente describe como escrita en el tiempo homogéneo, serial.<sup>68</sup>

La intervención del Tercer Espacio no se limita solamente al caso colonial o poscolonial, sino que también implica al otro, aquél que ha quedado marginado de la función homogeneizadora del Estado nación. “Este Tercer Espacio, aunque irrepresentable en sí mismo, el que construye las condiciones discursivas de enunciación que aseguran que el sentido y símbolo de la cultura no tienen una unidad o fuerzas primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer”.<sup>69</sup> En suma, el *Tercer Espacio de enunciación* es una precondition “para la articulación de la diferencia cultural”.<sup>70</sup>

Es significativo que las capacidades productivas del Tercer Espacio tengan una proveniencia colonial o poscolonial. Pues una voluntad de descender en ese territorio ajeno (adonde he llevado a mis lectores) puede revelar que el reconocimiento teórico del espacio escondido de la enunciación puede abrir el camino a la conceptualización de una cultura *internacional*, basando no en extremo del multiculturalismo o la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la *hibridez* de la cultura. A ese fin debemos recordar que es el “inter” (el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio *inter-medio* (*in-between*) el que lleva la carga del sentido de la cultura. Hace posible empezar a considerar las historias nacionales, antinacionalistas, del

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 59.

*pueblo*. Y al explorar ese Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos.<sup>71</sup>

Consideramos que este planteamiento de Bhabha será de mucha ayuda para aproximarnos a los trabajos audiovisuales que veremos a continuación.

### Un país en las memorias

*Un país en las memorias* (きおくのなかのくに) de Miho Hagino y Taro Zorrilla es un proyecto artístico multimedia, fotográfico y audiovisual basado en 111 entrevistas de migrantes o descendientes de japoneses que se encuentran en el extenso territorio de México. Este proyecto fue producido entre 2008 y 2014 y finalmente se publicó el catálogo en 2018.

La parte audiovisual<sup>72</sup> corresponde a un video digital con una duración de 51 minutos en blanco y negro. Consiste en una serie de entrevistas a hombres y mujeres —jóvenes y ancianos—, algunos con rasgos japoneses, otros no tanto o casi no se les nota. Hablan en español, japonés y a veces mezclados y/o con tonos de parlante nativo y/o no nativo, con el encuadre de la imagen en primer plano de la persona testificando en fondo blanco sin audio ambiental. Está dividida en seis capítulos: *Un país en las memorias*, *Recuerdos*, *Lo aprendido*, *Lo que quiere heredar*, *Valores* y *Sobre la identidad*.

Algunas personas aparecen varias veces en diferentes capítulos; otras sólo una vez. No se mencionan en el audiovisual datos personales como nombre, edad, oficio o región a la que pertenecen. Los protagonistas hablan con cierta expresión emocional, unos con mucha tranquilidad, otros con cierta inquietud. Algunos ríen y sonríen tímidamente, a veces con un tono de solicitud de consentimiento; otras veces hablan fuerte, fijamente, como si quisieran convencerse a sí mismos; pasan de la voz alegre a la triste, quebrada casi llorando. Hay una mujer que cubre su rostro con las manos, otra a quien se le ve la huella de una lágrima que corrió por su mejilla, o de repente alguien narra con un tono de voz monótono un contenido muy impactante.

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=e6WgOI0YAxc&feature=youtu.be>>. Consulta: 23 de noviembre, 2020.

Entre tantos testimonios cortos fragmentados nunca se expresan las palabras *Japón* ni *japonés*. Es la intención de los autores evitar la representación del Estado nación. Pero a veces algunas personas no dejan de comentar conceptos introducidos por el Estado nación, sobre todo aquéllos aprovechados para fortalecer la conciencia nacional en el seno del Japón imperial, como *shusin* (修身, moraleja) o *uno debe servir a la patria*. En general, en el Japón actual se escuchan poco este tipo de expresiones.<sup>73</sup> Quizá son políticamente incorrectas, pero muestran una de las huellas que quedaron en la memoria de los migrantes y que no está callada, pues como decía Anna Maria Guasch, colonizar es colonizar la mente, nacionalizar es nacionalizar la mente. Un migrante que salió del país con la moraleja y un sentido de servicio a la patria, en este caso al imperio japonés, es una realidad de entonces que se perpetúa en la memoria, además nos muestra la coincidencia de la política de aquel momento, para la que migrar al extranjero era parte de una estrategia de política nacional. En este sentido, su testimonio nos hace enfrentarnos con una cápsula del tiempo, y a veces estas revelaciones asustan a algún tipo de público japonés, esto quizá porque para las y los japoneses de la posguerra este debe ser un asunto superado y no lo es.

Esta expresión polifónica no suena armónica ni construye una integridad total: hay discrepancia de opiniones acerca de los diferentes contextos en México y debido a la brecha generacional. Los migrantes que llegaron durante la época posrevolucionaria en México salieron de un Japón imperialista con una política de expansión complementada en la educación bélica de tendencia racista. En cambio, los migrantes de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial tienen una memoria de su nación con ciudades quemadas tras los bombardeos, de hambre y escasez. Por otra parte, quienes salieron después del desarrollo industrial y el alto crecimiento económico del capitalismo tardío con la educación antibélica tienen una diferente percepción sobre su país natal. Suponemos que es la intención de los autores demostrar que las memorias del Japón del que salieron no se pueden unificar, ya que no

---

<sup>73</sup> En Japón ya no se manifiesta este tipo de tendencia educativa de preguerra. Una de las razones es por el cambio del régimen político a partir de la nueva Constitución. Obviamente es un tema complejo que requiere un estudio más profundo, junto con el análisis sobre la extensión del discurso derechista en Japón en nuestra época.

hay una narrativa íntegra y completa, sino diferencias sutiles en los matices y sus variantes.

Estas diferencias de habla quizá señalan dos cosas: que el concepto de Estado nación, al penetrar en la mente de cada individuo, no es un proceso exento de dificultades, pues la tan ansiada unificación integral y homogeneizada es imposible debido al cambio que la experiencia del tiempo implica en cada miembro del Estado nación. Tal vez dentro del país ocurre lo mismo, pero en el caso de los migrantes desplazados del espacio natal y enfrentados a otra cultura, su memoria se comprime y se hace más evidente. Al unificar las entrevistas de diferentes generaciones de migrantes se evidencian más esas diferencias. Por lo cual, la noción de un Estado nación homogeneizado ya no es tan evidente, y como refieren los autores citados previamente en este texto, se devela que el Estado nación es un mito o una producción imaginaria de la época moderna. Por otra parte, desde la visión exterior, desde el lugar de recepción, se ve al grupo de migrantes japoneses como homogéneos, es decir, invisibiliza su diversidad. Y seguramente no es el caso especial de los japoneses, pues cualquier grupo étnico incluye varias capas de diferencias. En realidad, es obvio, cada uno es digno, no reemplazable, y aquí nos surge otra pregunta, en su caso, cuando tratamos a estas personas las consideramos como un grupo, etiquetándolas con un estereotipo, y eso ¿por qué?

Hay que destacar que todos los entrevistados en *Un país en las memorias* están hablando sinceramente e intentan expresarse, pero no alcanzan a hablar de lo que sucedió o, por lo menos, no logran explicarlo del todo, sino que nos da la impresión de que todavía están en un proceso. Es decir, la cultura *propia* de cada migrante tiende a la *hibridación*, pues están batallando en el Tercer Espacio, muchas veces introduciendo palabras o conceptos tradicionales o clichés, pero lo que ellos están enfrentando es algo que todavía no sabemos ni cómo nombrarlo; es indecible, pero está en proceso de poder ser enunciado. Apenas percibimos una sutil diferencia en la repetición polifónica para poder encontrar una dignidad en la voz de la minoría.

Lo que se visualiza claramente en la pantalla simplificada, monótona y mate son las personas diversas, sus rostros y expresiones faciales, sentimientos que aparecen y desaparecen, que no pueden decir fácilmente que sea su

país su propia memoria, algo que está en el flujo entre decible e indecible, el habla y el silencio.

### **Relato familiar**

*Relato familiar*<sup>74</sup> es una pieza audiovisual a color de 21 minutos de duración, presentada en 2017 por Sumie García. Se puede categorizar como un cortometraje documental. A diferencia del trabajo anterior se basa en un relato de una única persona, Yukio Saeki. La pieza está estructurada por la entrevista al protagonista. Se escucha principalmente un monólogo con la voz de un hombre anciano hispanohablante no nativo. Toda la pieza tiene un sonido de efecto ambiental o musical junto con las imágenes del registro en video de él, de su mujer, su casa/tienda, algunos detalles de arquitectura o paisajes de México, fotografías en blanco y negro o en color de México o de Japón y de los archivos históricos.

El señor Saeki tiene 82 años, es un migrante japonés que llegó en 1955 a México. Se entiende que migró por la invitación de su tío, que tenía un estudio fotográfico. Saeki también se dedicó a este oficio y tiene una tienda de fotografía analógica en la que vende rollos y también los revela. Muchas de las fotos insertadas en la pieza fueron tomadas por él.

La pieza comienza en silencio con un fragmento de una foto con arrugas y manchas. La primera imagen es la mitad de un rostro femenino y la segunda de una cara masculina. Se oscurece el fondo y comienza el monólogo con una frase interrumpida: “primero, no quería hablar...”. Se escucha el sonido de una ola y aparece un registro de video de la superficie del mar. Con este fondo de imagen, se escucha: “yo vine por barco...” y aparece la imagen de una fotografía antigua de un buque, en cuya orilla se lee “barco de carga”. Así, García usa la técnica de la transición vinculando el sonido y la imagen para generar una comprensión del monólogo del protagonista. Si escuchamos solamente la voz es difícil entender lo que dice, por la falta de palabras o por una conjugación equivocada, pero gracias a la traducción subtitulada

---

<sup>74</sup> *Relato familiar* fue producido con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca, Jóvenes creadores 2015-2016.

en inglés y las imágenes nos aproximamos a qué quiere decir. Después de la imagen del barco vemos la foto vieja de la boda de Saeki. Menciona que a su mujer le gusta el mar y ella quiere que ahí tiren sus cenizas, pero si es así, él se inquietaría cuando ocurriese una tormenta en el mar. Él dice haberle comentado esto a su esposa, a lo que ella respondió, que él es muy amable. Mientras escuchamos este episodio sobre el cariño de la pareja, aparece una breve escena en la que la cámara enfoca al matrimonio de ancianos, que están frente a la tienda de fotografía del Sr. Saeki, pero se ven de espaldas, ambos ya envejecidos. Prosigue el monólogo con el tema funerario.

La pieza desde el inicio insinúa la sombra de la muerte, pero por el pequeño episodio de la pareja junto con las imágenes de su boda, de su hogar sencillo pero limpio y acomodado y el registro actual, inmediatamente se percibe una vida apacible en pareja durante décadas. El relato del anciano mantiene un flujo y un reflujo como las olas del mar. De repente dice: “ya soy cien por ciento de aquí”, porque toda su familia está aquí, aunque vivió 23 años en Japón ya tiene 60 en México.

El relato varias veces se escucha recortado debido a la falta de dominio del idioma del protagonista, pero entre el flujo y el reflujo mencionados, junto con la asociación entre la imagen y el sonido, la narrativa se completa y sucede una comprensión que no es ilustrativa sino más bien poética. Transcurren más imágenes y relatos sobre la vida del Sr. Saeki, las fotografías mudan de análogas a digitales, mas este relato visual da pie a su conclusión con ciertas imágenes del archivo de la guerra, sobre todo del bombardeo en Japón, concretamente del ocurrido en Hiroshima.

En esta última parte, el monólogo de Saeki se basa en la memoria de Japón. El primer viaje que realizó desde que llegó a México lo hizo con el motivo de visitar a su madre, que había fallecido. Después de un tiempo significativo de silencio, Saeki murmura en japonés: “ya se me olvidó el japonés”. El testimonio de Saeki prosigue. Cuenta su niñez durante la difícil situación de la guerra y menciona: “si hubiera nacido dos meses después, habría muerto,” ya que lo hubieran reclutado como soldado y enviado al frente de batalla. Comenta que casi toda la ciudad estaba en cenizas en el último momento de



la guerra. Interrumpió sus estudios para ir a trabajar a una factoría de armamento. Vivía en un dormitorio cerca de la fábrica. El domingo 5 de agosto de 1945 trabajó en la fábrica y al día siguiente, su día de descanso, decidió ir a nadar al mar, porque hacía mucho calor, estaba soleado y no había nubes. Atravesó el campo que había entre el dormitorio y el mar. En ese momento cayó la bomba sobre Hiroshima. No entendió qué fue aquello; él sólo fue a nadar al mar porque estaba muy agradable el día. Regresa la imagen de la ola marina y el velo de novia ondulando en la foto de boda que vimos al inicio. Es así como recordamos la primera frase interrumpida de su monólogo.

Las discrepancias entre el relato y la imagen tienen un punto de cruce y otra vez comienzan a alejarse entre sí. Es posible vincular la resistencia para hablar del trauma físico y mental y la segregación social que sufrieron las víctimas de la bomba atómica, aunque nada de esto se menciona en la pieza. Se evita una exagerada dramatización de la experiencia del protagonista. Pero el impacto que nos deja hasta el último testimonio, inevitablemente, nos exige reflexionar intentando recordar el relato en flujo y reflujo del Sr. Saeki porque nos deja la impresión de que hay algo que nos hemos perdido de escuchar. Quizás esa sensibilidad que nos señala el Tercer Espacio posibilitaría escuchar la voz silenciada entre las capas de la historia.

## Conclusión

El contexto de la expresión audiovisual que se ha desarrollado en México en paralelo a la tendencia internacional tiene un carácter muy notable, sobre todo al tratar el tema político después de la década de 1990. Aunque haya ciertas indicaciones de que los artistas del segundo milenio apuestan por producciones apolíticas, desde nuestro punto de vista la conciencia del tema político, de la protesta y la resistencia contra la violencia y la injusticia sigue siendo un motivo muy evidente en el arte contemporáneo en México.

Con este contexto, los dos audiovisuales a los que nos hemos aproximado, aunque no enuncian directamente un carácter de protesta, nos llevan a diversas reflexiones del sentido de la vida, tramada entre diversas capas de

narrativas de la historia, la política y la economía del Estado nación, de las diferentes culturas y la violencia de la visibilidad o la invisibilidad. Como una conclusión, citamos un fragmento de una conferencia dictada por Bhabha:

Por supuesto que no se pueden borrar varios errores o violencias en la Historia, nuestra responsabilidad ética no es encontrar el lugar común abstracto universal, sino sería encontrar el de la Historia posible abierta para el futuro tras un contacto-intercambio real. El intento de encontrar el principio de la Historia en este cruce, aunque cubierto de vergüenza y violencia, estoy convencido de que no hay otro camino para recuperar nuestra dignidad desde ahí.<sup>75</sup>

Como dice Bhabha, el planteamiento de la teoría poscolonial nos posibilitaría distender los hilos de las narrativas mencionadas, enredadas de una manera muy compleja, para encontrar un lugar en el que se pueda enunciar y respirar, saliendo de la tensión sofocante de un pasado traumático. Eso no es para olvidar, sino para seguir adelante, construyendo y reflexionando sobre la memoria en la era de lo global. En este sentido, las dos obras que hemos visto quizás utilizan el arte como estrategia de supervivencia contemporánea, lo cual es inevitablemente transnacional y traduccional, cuyo proceso es significativo dado que permite que se visibilice la posibilidad de la enunciación.

## Bibliografía

### Libros

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura y Económica, 1993.
- Ávila Jiménez, Emilio, Felipe León López, et al., *El video en México*, México, Grupo Editorial Interlínea, Secretaría de Educación Pública, Coordinación Estatal de Tecnología Educativa, 1996.

---

<sup>75</sup> Fragmento de una conferencia que realizó en la Ritsumeikan University, Kioto, Japón, en junio de 2002, <<http://www.ritsumeai.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou.html>>. Consulta: 4 de mayo, 2020. Traducción propia.

- Bhabha, Homi. K, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Edición Manantial, 2002.
- Cortés, Enrique, *Relación entre México y Japón durante el Porfiriato*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1980.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- Dusselier, Jane, E., *Artifacts of Loss: Crafting Survival in Japanese American Concentration Camps*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.
- Guasch Ferrer, Anna Maria, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, Madrid, Alianza, 2016.
- Hagino Miho y Taro Zorrilla, *Un país en las memorias*, México, Ortega y Ortiz Editores, 2018.
- Lippard, Luci R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico del 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- Matsui Midori, *Art in a New World*, Tokio, Asahi Press, 2002.
- Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Tokio, Sangensha, 2013.
- México, Iris, *Un tostón de Arte Mexicano 1950-2000*, *Revista Discurso Visual*, núm. 11, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005.
- Nishikawa Nagao, *La manera de cruzar frontera*, Tokio, Heibon-sha, 2001.
- Ota Mishima, María Elena, *Siete migraciones japonesas en México 1890-1978*, México, Colegio de México, 1982.
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker, *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988.
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.
- Takeda S. y Wake Naoko, *Hiroshima Nagasaki Beyond the Ocean*, Nagasaki, Yururi books, 2014.
- The Association for Immigration Studies, *Emigration and Immigration Studies in Japan. Survey and Bibliography II, Oct. 1992-Sept. 2005*, Tokio, Akashi-shuppan, 2007.
- Yamamoto Hiroki, *Historia del arte contemporáneo. Europa y Norteamérica (Estados Unidos), Japón, Transnacional*, Tokio, Chuo-koron-shinsha, 2019.

Yokoigawa Miki, *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*, tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

Zapett Tapia, Adriana y Rubí Aguilar Cancino, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

### Artículos

Bhabha, Homi. K., “Globalización y cultura minoritaria. Hacia la recuperación del derecho de hablar”, *Ritsumeikan Studies in Language and culture*, vol. 15, núm. 4, Kioto, Ritsumeikan University, 2004.

Burgin, Victor, “Situational Aesthetics”, *Studio International*, vol. 178, núm. 915, octubre de 1969.

Ishida Chie, “The dynamism of the ‘Nikkei’ category after the amendment of Japanese immigration law in 1990: the process of ‘Giving Names’”, *Core Ethics*, Ritsumeikan University, vol. 5, 2009.

Matsumoto, Alberto J., “Grupo Enomoto de emigrantes a México: ¿Quién era Takeaki Enomoto que promovió la emigración japonesa al extranjero?”, <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2019/3/13/takeaki-enomoto-1/>>.

Melgar Tísoc, Dahíl M., “El Japón fragmentado: Los *nikkei* mexicanos y la diáspora japonesa”, *Humania del Sur*, núm. 10, año 6, enero-junio, 2011.

Yokoigawa Miki, “Representación de la memoria en el arte contemporáneo. Hiroshima y Nagasaki después de Fukushima”, en Virginia García Pérez, (coord.), *Memoria de VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Aplicando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

## Páginas de Internet

- Con base en lo dispuesto en el Artículo 7, Párrafo 1, Punto 2 de la Ley de Control de Inmigración y Reconocimiento de Refugiados, en la columna inferior de la selección de Residentes en el Apéndice 2 de la Ley (notificación del ministro de Justicia No.132, 1990) <[http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan\\_hourei\\_h07-01-01.html](http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan_hourei_h07-01-01.html)>.
- Documento “Opinión del consejo de Migración en el Extranjero, Política futura con respecto a la cooperación con la sociedad japonesa en el extranjero”, con fecha de elaboración del 11 de diciembre 2000 que se encuentra en la página oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores. <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/shingikai/jyu/nikkei.html#2-4>>.
- Folleto de difusión publicado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, <[https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan\\_latina-america.html](https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan_latina-america.html)>.
- Kenichiro Matsui, “Envío de dinero a la zona natal desde Centro- y Sudamérica y enfermedad holandesa”, Institute for International Monetary Affairs, Newsletter, <[https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo\\_03.pdf](https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo_03.pdf)>.
- Sobre la doble nacionalidad: Ministerio de Justicia de Japón, <<http://www.moj.go.jp/MINJI/minji06.html>>.
- “¿Realmente el urinario de Marcel Duchamp fue obra del padre del arte conceptual?”, *BBC News Mundo*, 8 julio 2018, <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>>.
- Yaasib Vázquez Colmenares, *Takeda (documental)*, <<https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2017/1556-takeda>>.

## Sitios oficiales

- Miho Hagino, <<https://haginomiho.weebly.com/>>.
- Fundación Paisaje Social, <<https://www.paisajesocial.org/>>.

- Meigh-Andrews, <<http://www.meigh-andrews.com/>>.
- Ministerio de Asuntos Exteriores, <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/area/mexico/data.html>>.
- Museo de la Migración Japonesa al Exterior, <<https://www.jica.go.jp/jomm/>>.
- Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón, <<http://cenidiap.net/sepiacmj/>>.
- Museo virtual Raíces en Japón-México, <<https://www.raices-jpmx.com/raices>>.
- Shinpei Takeda, <<http://www.shinpeitakeda.com/>>.
- Sumie García Hirata, <<https://www.sumiegarcia.com/>>.

### Proyecto artístico

- Miho Haguino y Taro Zorrilla, *Un país en la memoria*, <<https://www.youtube.com/watch?v=e6WgOI0YXxc&feature=youtu.be.>>.
- Shinpei Takeda, *Proyecto Hiroshima Nagasaki Download*, <<https://www.hiroshima-nagasaki.com/>>.

SEGUNDA PARTE:

Estudios culturales comparados





# El rosario y el *juzu*: experiencias interreligiosas del periodo *kirishitan*<sup>1</sup>

RIE ARIMURA

## Resumen

En la misión católica del Japón moderno temprano, ¿cómo los misioneros vieron y entendieron el sartal budista *juzu* (数珠 “cuenta para contar”), que presenta gran similitud con el rosario? ¿Cómo los japoneses recibieron e introdujeron este sartal católico en sus creencias y prácticas religiosas? Este trabajo analiza la recepción del rosario y *contas bentas* (“cuentas benditas”) llamadas *kontatsu* en japonés, tomando en cuenta los nexos con las tradiciones ancestrales nativas. Además de dilucidar la coexistencia del rezo del rosario y el mantra del Buda Amida entre los *kirishitan*, se examina la posibilidad de que los paralelismos entre los cuadros de *Los quince misterios del rosario* y el *Taima mandala* del budismo Jōdo (“la Tierra Pura”) permitieran facilitar la aceptación de las representaciones del santo rosario.

## Palabras clave

evangelización, arte *namban*, el santo rosario, mandala

---

<sup>1</sup> Este trabajo contó con el financiamiento del proyecto PAPIIT IN401019 “Experiencia interreligiosa y arte durante la primera expansión europea: la devoción e imágenes del rosario en el Japón (1549-1873)” de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## Introducción

El origen del sartal de cuentas tiene múltiples teorías. Una de las más aceptadas es la que propuso el historiador de la religión Wilfred Cantwell Smith (1916-2000). Éste sostiene que el rosario católico y el *juzu* budista comparten su raíz en las religiones antiguas de la India. El uso se expandió hacia dos direcciones opuestas de la Ruta de la Seda: por una parte, hacia el este, pasando por el Tíbet, China y Japón; por otra, hacia el oeste, por la vía de Persia y Arabia hasta llegar a Europa. En estos procesos, el sartal de cuentas se fue adaptando en diferentes religiones.<sup>2</sup>

Sin embargo, otra posición cuestiona dicho postulado, argumentando que el uso del sartal de cuentas es tan antiguo que no se puede determinar con precisión su origen ni desarrollo. Por cierto, si se toman en cuenta los intercambios comerciales y culturales dados a través de la Ruta de la Seda, no se puede descartar la inexistencia total de influencia del sartal de la India, aunque cada religión desarrolló su propia tradición. Otra posibilidad es que existan influencias mutuas entre diferentes religiones.<sup>3</sup> Pese a la diversidad de opiniones, lo cierto es que existe un paralelismo cultural entre el catolicismo y el budismo. De ser así, cabe preguntarse: en la expansión católica iniciada en Asia a partir de la década de 1540, ¿cómo vieron y entendieron los misioneros los sartaes budistas? Asimismo, ¿cómo recibieron los nativos asiáticos el rosario católico, que era semejante a sus sartaes?

Al menos en lo que toca a Japón, la gran *afición, estimación, fervor y devoción*<sup>4</sup> que los conversos tenían a las cuentas benditas del rosario fueron

<sup>2</sup> Wilfred Cantwell Smith, *Towards a World Theology: Faith and the Comparative History of Religion*, Philadelphia, Westminster, 1981, pp. 11-13. Entre autores que siguieron la teoría de Smith están Yoshio Noro, *Kirisutokyō to minshū Bukkyō: Jūjika to rengo*, Tokio, Nihon Kirisutokyōdan Shuppanyoku, 1991, p. 66; Alejandra González Leyva, “La devoción del rosario en Nueva España”, *Archivo Dominicano*, vol. XVII, 1996, pp. 251-252.

<sup>3</sup> Katsuyuki Takahashi, “The Parallels Between the Mandala and the Fifteen Scenes of Mary’s Life: A New Perspective Using Jung’s Theory of Archetypes”, *Ajia, Kirisutokyō*, tagensei, 13, 2015, p. 127.

<sup>4</sup> La *devoción al rosario* y la *devoción a las cuentas* son conceptos que se emplean en las fuentes históricas. Incluso hoy rezar el santo rosario sigue siendo una *devoción* porque dentro del catolicismo una devoción no se da sólo para venerar a Dios, la Virgen y sus sagrados nombres, los santos y sus reliquias, sino que abarca una “práctica piadosa”, tal como lo define el Diccionario de la Real Academia Española, <<https://dle.rae.es/devoci%C3%B3n?m=form>>. Cualquier tipo de oración, que no es sacramental como la misa y la confesión, es una devoción, porque es un ejercicio piadoso personal, no está fijo a distintas reglas y formatos (información proporcionada por el padre Renzo de Luca, provincial de la Compañía de Jesús en Japón, 14 de mayo de 2020).

informados desde la etapa inicial de la evangelización. Los fieles creían en la eficacia de las indulgencias conseguidas mediante el rezo con una cuenta bendita. Por lo mismo, su demanda fue tan alta que los misioneros solían repartirlas una por una. La *Historia de Japam* del jesuita portugués Luís Fróis (1532-1597) es la fuente que más detalla las prácticas de *contas* (“cuentas”) del periodo de las misiones católicas del Japón.<sup>5</sup> Pero los cronistas mendicantes también dejaron registros valiosos. El franciscano Marcelo de Ribadeneira, que estuvo en Japón entre 1594 y 1597, afirma que “[...] cobraron mucha devoción a las cuentas que les davan los frayles”.<sup>6</sup>

Aquí es oportuno precisar que la devoción del santo rosario ha sido promovida por distintas órdenes religiosas. Este rezo es una alabanza mariana y cristológica, ya que descansa en el “dogma del Hijo de Dios hecho hombre —el Verbo Encarnado— a través de la Virgen María”. La exaltación de la maternidad divina está vinculada a su vez a la encarnación del verbo y la doble naturaleza de Jesucristo.<sup>7</sup> Los devotos rezan a la Virgen María porque ella es Madre del Redentor, por ende, es intermediaria entre el cielo y la tierra para la salvación de la humanidad.

En el caso de Japón, esta práctica piadosa fue introducida por la Compañía de Jesús, que se expandió por vía del océano Índico con apoyo del Padroado Português do Oriente, y luego reforzada por las órdenes mendicantes, que tomaron la ruta transpacífica de la Monarquía Hispánica y se incorporaron en dicha misión en una etapa tardía. Así, el franciscano Jerónimo de Jesús fundó la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Edo (actual Tokio) en 1599, y obtuvo el permiso del padre provincial de la Orden de Predicadores de Manila para establecer la Cofradía del Rosario.<sup>8</sup> Esta iglesia existió hasta

<sup>5</sup> Luís Fróis, *Historia de Japam*, ed. José Wicki, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976, vol. I, p. 327; 1981, vol. II, p. 77.

<sup>6</sup> Marcelo de Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon*, Barcelona, Emprenta de Gabriel Graells and Giraldo Dotil, 1601, p. 435.

<sup>7</sup> Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al arte. Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008, pp. 21-22.

<sup>8</sup> José de San Jacinto Salvanes, O. P., Archivo Provincial del Santo Rosario de Manila, ms. 19, f. 333, transcrito y macanografiado en el acervo de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Epistolario de los MM. dominicos de Japón*, introducción de Honorio Muñoz, O. P., [s. l.], [s. a.], p. 178. En opinión de Takashi Gono, es probable que no se concretara la fundación de la Cofradía del Rosario en la iglesia de Edo, ya que Jerónimo tuvo que viajar a Mani-

1612,<sup>9</sup> año en que se promulgó la prohibición del cristianismo en los territorios bajo control directo del *shogunato*. Esta política se extendería en todo el país a partir de 1614. Además, entre los vestigios del arte católico de Japón se incluyen obras vinculadas al rosario franciscano. Por lo mismo, vale la pena aclarar la difusión de este rezo y culto por vía de la Nueva España y Filipinas hasta llegar a Japón.

El objetivo principal de este trabajo es analizar las intersecciones entre el rezo del rosario católico y el del sartal budista *juzu* en la evangelización de Japón, que tuvo lugar entre 1549 y 1639. Por una parte, recitar las mismas oraciones, o los nombres sagrados de Jesús y María, tenía una equivalencia en las tradiciones religiosas nativas, puesto que en el budismo Jōdo (Jōdo-shū: “la escuela de la Tierra Pura”) se invoca al Buda Amida repitiendo el mantra: *Namu Amidabutsu*.<sup>10</sup> Por otra parte, hubo nexos entre las imágenes usadas por los conversos japoneses y las del Jōdo Shinshū (“la verdadera escuela de la Tierra Pura”), ya que en ambos casos, se buscó una economía en las representaciones sagradas y predominó el uso de la pintura en lugar de la escultura en bulto redondo.<sup>11</sup> Además, los dos cuadros de *La Virgen con el Niño y sus quince misterios*, *Loyola y Francisco Xavier* (imágenes 1 y 2), producidos por pintores nativos, han sido asociados con el mandala. El presente ensayo se estructura en tres partes: primero aborda el desarrollo del rezo del rosario y la tradición de la corona franciscana. A continuación, examina cómo las fuentes misioneras registran el uso de sartaes budistas, llamados *juzu*, así como las cuentas benditas y el rosario católico entre los japoneses. Por último, analiza las imágenes de los quince misterios para dilucidar las conexiones con el diagrama budista.

---

la en marzo de 1600 a petición de Tokugawa Ieyasu, regresó a Japón en junio de 1601, pero falleció en octubre del mismo año. Cfr. Takashi Gonoï, *Kirishitan shinkōshi no kenkyū*, Tokio, Yoshikawa Kōbunkan, 2017, p. 206.

<sup>9</sup> Osami Takizawa, “Concepts and Evangelization Methods of the Dominicans around Nagasaki in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *Junshin Journal of Human Studies*, 24, 2018, p. 7.

<sup>10</sup> Rie Arimura, “El rosario como cruce entre el mundo católico y el budista: el caso del Japón moderno temprano”, en Mónica Pulido Echeveste et al. (coords.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, Morelia, UNAM, ENES Morelia, 2019, p. 292.

<sup>11</sup> La tradición de representar al Buda en la pintura era propia del Jōdo Shinshū. Esta escuela budista, cuyo objetivo era salvar al pueblo ordinario, tendió a evitar gastos para producir imágenes. Así, se utilizó el papel como soporte para representar al Buda Amida o también se escribió el *myōgō* 名号, el nombre sagrado de Amida que consta de seis letras: *Namu Amidabutsu* 南無阿彌陀仏. Al respecto, véase Shinzō Kawamura, *Sengoku shūkyō shakai: Shisōshi*. *Kirishitan jirei kara no kōsatsu*, Tokio, Chisen shokan, 2011, p. 52.

Como marco teórico se apoya en *Kirishitan juyōshi: oshie to shinkō to jissen no shosō* (“la historia de la aceptación *kirishitan*: aspectos de las enseñanzas, creencias y prácticas”), de Ikuo Higashibaba. En las corrientes historiográficas tradicionales, la política ocupa la parte medular, además de ensalzar las acciones de los grandes personajes. No obstante, dicho estudioso señala la importancia de reconstruir la visión de los conversos nativos por medio del análisis de sus creencias y prácticas religiosas. Así, plantea una historia concebida desde el punto de vista del pueblo que acogió la nueva religión, denominándola como “historia de la aceptación *kirishitan*”. Si bien el término *kirishitan* deriva del portugués *cristão*, aquél no es sinónimo de *cristiano*, toda vez que la religiosidad *kirishitan* estaba conformada por el cruce de los elementos derivados del sintoísmo, budismo y taoísmo, y del catolicismo transmitido desde Europa. Es un mundo de creencias predicadas y entendidas en el idioma japonés.<sup>12</sup> En síntesis, la “historia de la aceptación *kirishitan*” es una historia de las experiencias interreligiosas vividas por los conversos japoneses.

### El rezo del rosario y la corona franciscana

El término *rosario*<sup>13</sup> no alude sólo al instrumento para contar oraciones, sino también a la tradición de dedicarle una corona espiritual tejida con oraciones a la Virgen María. Ella es digna de alabanza por ser Madre del Redentor. La rosa en la mano de la Virgen simboliza su pureza, es decir, la concepción sin mácula y la maternidad virginal.<sup>14</sup> Si bien la tradición católica de recitar las oraciones seriadas existía ya en el año 800 d. C., para el siglo XII, se enraizó la costumbre de venerar a la Virgen por medio de recitar la salutación angélica

<sup>12</sup> Ikuo Higashibaba, *Kirishitan juyōshi: oshie to shinkō to jissen no shosō*, Tokio, Kyōbunkan, 2018, pp. 7-10.

<sup>13</sup> Cabe precisar que el término en latín *rosarium* (“jardín de rosas”) no se refería originalmente al rezo dedicado a la Virgen, sino que el concepto deriva de las tradiciones precristianas. Para los griegos, la rosa era flor de Afrodita. Su equivalente romano y diosa del amor, Venus, solía representarse junto con una guirnalda de rosas.

<sup>14</sup> Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, México, UNAM, CIALC, El Colegio de Michoacán, 2013, pp. 78-80.

50 o 150 veces, así como el método de rezar el padrenuestro 150, de acuerdo con el número de los salmos de David.<sup>15</sup>

La tradición de asociar a la Virgen con la rosa se remonta a la leyenda del siglo XIII. Según ésta, mientras un monje cisterciense recitaba 50 veces la salutación angélica, sus oraciones salieron de su boca convertidas en rosas. Las colocaron como corona de flores encima de la cabeza de la Virgen.<sup>16</sup> De esta forma se acostumbró a adornar una estatua mariana con guirnaldas de flores naturales y darle un homenaje ciñendo una corona espiritual mediante las oraciones que adoptaron la forma de avemarías.<sup>17</sup> Dentro de la tradición cristiana, la asociación de la Virgen con la rosa comenzó a manifestarse en la literatura, tal como se observa en los escritos patrísticos de Ambrosio (c. 340-397) y Sedulio (siglo V).<sup>18</sup> En los himnos latinos, María fue exaltada como *rosa speciosa* (“rosa esplendorosa”), además de ser mencionado su jardín de flores.<sup>19</sup> Dante, por su parte, elogió a la Virgen como “la rosa in che’l Verbo divino carne si fece” (“la rosa en la cual el Verbo divino se hizo carne”) (*Paradiso*, XXIII: 73-74).<sup>20</sup>

Asimismo, se han utilizado distintos términos para referirse a las oraciones dedicadas a María. Para el siglo XIII existían palabras como *corona*, *sertum* (“guirnalda”), *rosarium* (“rosario”), *psalterium* (“salterio”), *Rosenkranz* (“corona de rosas” o “rosario” en alemán) y *chapelet* (en francés).<sup>21</sup> Pero el concepto de *rosarium* se entendía como *florilegium* (“florilegio”), literalmente “de *flos*, *floris*, ‘flor’, y *légō*: ‘escoger’”, que significaba una antología o selección

<sup>15</sup> Hitomi Asano y Kōichi Gotō, “A Study of ‘Contas’”, *Junshin Journal of Human Studies*, 14, 2008, pp. 116-117; Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, Trea, 2005, p. 152.

<sup>16</sup> Hitomi Asano y Kōichi Gotō, *op. cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> Suzanne Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, tr. José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. I, núm. 2, 1988, <[http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf)>. Consulta: 12 de abril, 2020.

<sup>18</sup> “Rosary: History of the Term”, <<https://udayton.edu/imri/mary/r/rosary-history-of-the-term.php>>. Consulta: 10 de abril, 2020.

<sup>19</sup> Alicia Mayer, “El guadalupanismo en Carlos de Sigüenza y Góngora”, en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, México, UNAM, IHH, 2000, t. I, p. 251.

<sup>20</sup> Dante Alighieri, *La divina commedia*, notas de Paolo Costa, Milano, Tipografia di Angelo Bonfanti, 1828, t. III, p. 223.

<sup>21</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, cap. V.

de trozos literarios u oraciones.<sup>22</sup> Esta idea de *rosarium* se fusionó gradualmente con el *psalterium*, como se ejemplifica en *Psalterium B. V. Mariae* de Engelbert von Admont (c. 1250-1331).<sup>23</sup>

El cartujo Enrique Egger de Kalkar (1328-1408), en su *Psalterium Beatae Virginis, 150 dictiones continens* (“salterio de la Bienaventurada Virgen de 150 palabras”), dividió 150 avemarías en tres conjuntos de 50, agregándole a cada uno sus correspondientes cláusulas. También se le atribuye al mismo cartujo la división del salterio de las 150 avemarías en quince decenas, presididas por un padrenuestro en cada una de ellas.<sup>24</sup> De acuerdo con el significado del *rosarium* arriba señalado, entre los cartujos el término *rosario* aludía a una colección de oraciones que servían para la recitación meditada de las avemarías por medio de seguir los misterios de la vida de Jesús. En particular, se refería a un conjunto de oraciones conformado por 50 aves. Los cartujos introdujeron en cada avemaría una “cláusula”, que sería “una breve meditación acerca de los misterios que se consideran: de dolor, gozo y alegría”.<sup>25</sup> Otro cartujo de Colonia, Domingo de Prusia (1382-1461), contribuyó a la redacción de las cláusulas. Compuso, entre 1435 y 1445, “150 cláusulas, divididas en tres secciones, correlativas a los evangelios de la infancia de Jesús, de su vida pública y su pasión y resurrección”.<sup>26</sup> Conformó un rosario ininterrumpido de 50 avemarías con sus 50 cláusulas. El prior Adolfo de Essen (c. 1350-1439) era un gran devoto y promotor del rosario de las 50 avemarías. En resumen, entre los cartujos coexistían el salterio de las 150 aves y el rosario de 50.<sup>27</sup>

El dominico bretón Alanus de Rupe (c. 1428-1475) integró esta práctica de los cartujos en la tradición del rezo de su propia orden. Planteó un método de oración que no consistiera sólo en repetir el rezo del padrenuestro y de las

---

<sup>22</sup> Agustín Mateos Muñoz, *Etimologías griegas del español*, México, Esfinge, 1955, p. 179.

<sup>23</sup> “Rosary: History of the Term”, *op. cit.*

<sup>24</sup> Carlos José Romero Mensaque, “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)”, *Hispania Sacra*, vol. LXVI, 2014, p. 249.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>26</sup> Josemaría Escrivá de Balaguer, *Santo Rosario*, ed. Pedro Rodríguez *et al.*, Madrid, Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer, Rialp, 2010.

<sup>27</sup> Carlos José Romero Mensaque, *op. cit.*, p. 249.

150 avemarías. Así, agregó 150 cláusulas en su *Psalterium B. M. V. (Beatae Mariae Virginis)*, publicado en 1483 tras su muerte. Además, en dicha obra el autor redujo los 50 misterios a quince, quedando así los mismos misterios que los actuales con excepción de los dos últimos: la dormición de la Virgen y el Juicio Final. En este proceso, la coronación y la ascensión de la Virgen se fusionaron en uno solo.<sup>28</sup>

Asimismo, Rupe recomendó a los creyentes meditar el rosario delante de una efigie mariana. El uso de la imagen en la práctica del rezo se enraizó ampliamente. La cofradía fundada por el dominico Jacob Sprenger (1436-1495) daba culto primero enfrente de una imagen de bulto datada en 1474, y después ante el políptico del *Patrocinio de la Virgen del Rosario*, realizado entre finales del siglo xv y 1510, en la iglesia de San Andrés en Colonia.<sup>29</sup> El manual *Rosario della Beata Vergine Maria* (Venecia, 1521), de Alberto da Castello, cuenta con una ilustración al inicio del texto que muestra a los miembros de la cofradía rezando con rosarios en sus manos y arrodillados enfrente de una imagen de la Virgen entronizada con el Niño.<sup>30</sup> Esta representación es similar a la de otros textos que describen el rezo del rosario, como la edición alemana *Unser Lieben Frauen Psalter (Psalterium Virginis Mariae)*, impresa por Konrad Dinckmut en Ulm en 1483. En esta obra se recogen las ideas de Rupe respecto al uso de imágenes devocionales para el culto e ilustraciones didácticas como herramienta para la meditación.<sup>31</sup>

Con todo, el método de oración propuesto por Rupe implicó una dificultad para la mayoría de los fieles iletrados, puesto que se creó una fórmula más sencilla, reduciendo el número de los misterios a siete. Así, el rosario franciscano “consta de siete decenas de avemarías precedidas por un padre

<sup>28</sup> Hitomi Asano y Kōichi Gotō, *op. cit.*, p. 117.

<sup>29</sup> Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al arte*, *op. cit.*, pp. 76-81.

<sup>30</sup> Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venetia, Presso Gio. Antonio Bertano, 1591, f. 3 v., <<https://archive.org/details/rosariodellaglor00cast/page/n7/mode/2up>>. Consulta: 13 de mayo, 2020.

<sup>31</sup> Katherine Powers, “Musical Images for Devotions: Benedetto Coda’s Altarpiece for the Rosary”, en Katherine A. McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, London, New York, Routledge, 2016.



nuestro, un *Gloria Patri*, el gozo en turno, y al finalizar se agregan dos avemarías en honor a los 72 años que, conforme a la tradición, vivió María”.<sup>32</sup>

De acuerdo con el historiador franciscano Luke Wadding (1588-1657), el origen de la corona franciscana o los siete gozos de la Virgen se remonta hacia el año 1422. Un novicio piadoso que fue admitido en la orden franciscana decidió abandonar la vida conventual y regresar al mundo secular. La razón había consistido en que, antes de entrar a la orden, tenía como costumbre venerar una estatua de la Virgen con una guirnalda de flores naturales, y en el convento no podía continuar este acto de piedad y devoción mariana. Pero se le apareció la Virgen y le dijo que no se pusiera triste por ese motivo. En vez de darle guirnaldas de flores, que se marchitaban pronto y que no se podían conseguir en cualquier lado, le pidió que tejiera para ella una corona de oraciones que nunca se marchitarían y se mantendrían frescas para siempre. Así, le sugirió al novicio recitar en honor a sus siete alegrías.<sup>33</sup>

San Bernardino de Siena (1380-1444) y su discípulo san Juan de Capistrano (1386-1456) son los primeros grandes promotores de la corona franciscana. Este último fraile napolitano, a través de una carta dirigida a un franciscano de Núremberg en 1452,<sup>34</sup> recomendó que los novicios rezasen todos los días la *coronam Virginis Mariae cum VII meditationibus*.<sup>35</sup> El franciscano húngaro Pelbart de Temesvár (1435-1504), en el *Stellarium coronae benedictae Virginis Marie* (1482), planteó contemplar el misterio en relación con cada una de las siete partes de la *Corona B. M. V.*, vinculadas con los siete misterios gozosos de la Virgen: la anunciación, la visitación, la natividad, la adoración de los reyes, la presentación de Cristo en el templo, la resurrección y la coronación de la Virgen. De igual modo, el franciscano Mariano da Firenze (m. 1523), en su

<sup>32</sup> Alejandra González Leyva, “La devoción del rosario en Nueva España (II)”, *Archivo Dominicano*, vol. XVIII, 1997, p. 106. Respecto a la edad a la que la Virgen partió de este mundo, otra tradición sostiene que su existencia terrenal fue de 63 años. Por lo tanto, existe también la corona de 63 avemarías.

<sup>33</sup> John Mark, *Franciscan Order of the Divine Compassion. Daily Office Prayers: Including the Collects Psalter and Lectionary*, Estados Unidos, Lulu Publishing, 2015, cap. “The Franciscan Crown Rosary”.

<sup>34</sup> Esta carta original enviada por Capistrano no se ha localizado, pero sus contenidos están informados en la *Crónica de Nicolás Glassberger* (m. 1508). Éste vivió y terminó su obra en el convento de Núremberg en 1491, por lo que pudo haber tenido acceso directo a la carta original.

<sup>35</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, cap. v; Filippo Sedda, “John of Capistrano and the Virgin Mary: Preliminary Research on the Marian Sermons”, en Steven J. McMichael y Katherine Wrisley Shelby (eds.), *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary. Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa*, Leiden, Boston, Brill, 2019, p. 411.

*Tractatus corone beate Marie Virginis* (1503), siguió la idea de la pequeña corona de las siete alegrías.<sup>36</sup>

El franciscano Bernardino de Bustis (m. hacia 1513), en su *Mariale* (1493), registró las prácticas de recitación de su orden:

[...] muchos rezaban la *Corona B. M. V.* con un *Pater noster* después de cada cinco *Aves* en memoria de las cinco heridas de Cristo; otros, después de siete para los siete gozos de la Gloria de María; otros, después de nueve para expresar que ella está sobre nueve coros angélicos; otros, después de diez para indicar que ha sido admitida al décimo coro del Cielo, y finalmente que muchos insertaron un *Pater* después de cada serie de doce *Aves* a imitación de las doce estrellas de su corona.<sup>37</sup>

En relación con la corona de las doce estrellas, el monje cisterciense san Bernardo de Claraval (1090-1153) describió a la Virgen como la mujer apocalíptica en su sermón en *Dominica infra Octavam Assumptionis*. Interpretó las doce estrellas como símbolos de sus doce prerrogativas.<sup>38</sup> Más tarde, éstas fueron asociadas con sus doce gozos. Estas interpretaciones místicas favorecieron la conformación del ciclo de oraciones de doce aves, dedicado a la corona de doce estrellas.<sup>39</sup> Se meditaban las doce prerrogativas con base en los escritos de Bernardino de Bustis. Esta forma de oración se denominó la *corona de los doce privilegios de María* y se difundió ampliamente entre los franciscanos.

En suma, los cartujos contribuyeron al desarrollo del rezo del rosario, mientras que los dominicos popularizaron dicha práctica mediante las cofra-

<sup>36</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, cap. v.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> San Bernardo, "Sobre las doce prerrogativas de la Bienaventurada Virgen María. En el domingo infraoctavo de la Asunción de la Bienaventurada Virgen María", *San Bernardo. Obras selectas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947. Respecto a las doce prerrogativas de la Virgen, en Carlos Miguel Buela, *María de Luján. El misterio de la mujer que espera*, New York, IVE Press, 2011, se enumeran de la manera siguiente: 1) Prerrogativas del cielo: la generación de María anunciada en el Antiguo Testamento; el haber sido saludada por el ángel; el haber concebido en su seno al Hijo de Dios; el haberse realizado esto por obra y gracia del Espíritu Santo. 2) Prerrogativas del cuerpo: su inquebrantable propósito de guardar virginidad; su virginidad fue realizada por una milagrosa fecundidad; el estar libre de las molestias que se siguen a la concepción "llevando a quien la llevaba"; su milagroso alumbramiento. 3) Prerrogativas del corazón: la mansedumbre de su pudor; su profunda humildad; su fe magnánima y firmísima; el martirio de su corazón.

<sup>39</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, cap. v.

días, manuales y predicaciones. Pero entre diferentes instituciones católicas se enraizó la costumbre de recitar ciclos de oraciones seriadas en honor a María. La orden seráfica tuvo su propia tradición del rezo. La corona franciscana se basa en la *Corona B. M. V.*, que contempla los siete gozos de la Virgen, mientras que el rosario dominico deriva del *Rosarium B. M. V.*, que es una versión reducida del *Psalterium B. M. V.* La diferencia radica en la selección de los misterios. Además, los franciscanos practicaban otro rezo propio basado en la corona de doce estrellas.

En lo que toca al uso de sartales en el ámbito seráfico del Nuevo Mundo, las fuentes no precisan cuándo y cómo se introdujo el rosario franciscano en la Nueva España. Pero Jerónimo de Mendieta (1525-1604), en su *Historia eclesiástica indiana*, le dedica un capítulo, “De la fe y devoción que los indios siempre han tenido a las ceremonias y cosas de la iglesia” (lib. IV, cap. XVIII), y menciona lo siguiente:

Las cuentas en que han de rezar, luego en comprándolas, las traen a algún sacerdote para que se las bendiga. Y los que pueden haber alguna cuenta bendita del Santo Padre, lo tienen a mucha dicha, aunque por más dichoso se tendría el que pudiese alcanzar algún tantito de *Agnus Dei*; pero esto por ser tan raro y preciado, por maravilla lo alcanza cual o cual indio. Entre ellos, parece no es cristiano el que no trae rosario y disciplina.<sup>40</sup>

Esta misma referencia fue copiada literalmente por Juan de Torquemada (c. 1557-1624) en su *Monarquía indiana* (Sevilla, 1615).<sup>41</sup> Es probable que tanto las cuentas de los indios que mencionan los cronistas como los sartales representados en dichas obras sean la corona franciscana o rosario de las siete alegrías de María.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, lib. IV, cap. XVIII, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p6>>. Consulta: 16 de mayo, 2020.

<sup>41</sup> Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, UNAM, IIH, 1975, vol. V, lib. XVII, cap. VI, p. 332, <[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro\\_Diez\\_y\\_siete/miv5092.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro_Diez_y_siete/miv5092.pdf)>. Consulta: 30 de abril, 2020.

<sup>42</sup> Alejandra González Leyva, “La devoción del rosario en Nueva España (II)”, *op. cit.*, pp. 105-106.

Asimismo, existen imágenes novohispanas del siglo XVI que muestran a los hermanos menores llevando un rosario en sus manos. Por citar ejemplos, en una lámina de la *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579) de Diego de Valadés (1533-1582), los frailes que realizan una procesión cargando andas en el atrio conventual portan un sartal de cuentas. De igual modo, en la nave de la iglesia conventual de Huejotzingo, Puebla, hay una pintura mural que representa la procesión de penitencia de la Cofradía de la Vera Cruz.<sup>43</sup> Los flagelantes que asisten a esta procesión llevan un rosario en su mano y un cordón ceñido en la cintura.

En lo que toca a Japón, los vestigios materiales muestran que al menos la Compañía de Jesús promovió el rosario de 63 cuentas, es decir, la corona de 63 avemarías.<sup>44</sup> Marcelo de Ribadeneira, por su parte, afirma que muchos cristianos japoneses, especialmente los antiguos, tenían las cuentas benditas otorgadas por los padres de la Compañía. Pero ello no impedía el fervor y devoción con que los conversos recibían las cuentas benditas de la mano de los frailes debido a la indulgencia que el papa concedió a los que tuvieran cuentas y medallas y recitaran oraciones. Muchos vinieron incluso desde las aldeas lejanas para recibir una cuenta bendita. A los que las recibieron, los frailes les hacían rezar algunos rosarios o coronas.<sup>45</sup> Con todo, la fundación de la Hermandad del Rosario era el privilegio exclusivo de la orden dominica, puesto que el rezo del rosario se difundió a través de la Orden Tercera y la Cofradía del Cordón de San Francisco. Todos los cofrades memorizaron el *Gloria Patri*, aunque les costaba aprender el latín o lenguas romances. Rezaban “seys *Pater nostres*, y seys *Ave Marias*, y en fin de cada *Pater noster* y *Ave Maria vn Gloria Patri & Filio &c.*”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Susan Verdi Webster, “La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo, México”, *Laboratorio de arte*, 8, 1995, pp. 61-72.

<sup>44</sup> Akiko Itō, “Kirishitan juzu rosario no wagakuni niokeru youtai: Ibutsu kara mita Kirishitan jidai no shinko fukugen wo mezashite”, *Bulletin of Osaka Center for Cultural Heritage*, 4, 2006, p. 70.

<sup>45</sup> Marcelo de Ribadeneira, *op. cit.*, p. 435.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 436-437.

### Uso de sartaes budistas y católicos en las fuentes misioneras

¿En qué grado la tradición japonesa de emplear sartaes llama la atención de los europeos? ¿Cómo describen ellos dicha práctica? Las noticias sobre la religión de Japón aparecen desde los primeros documentos informativos sobre este país, que la Compañía de Jesús preparó a petición de Francisco Xavier antes de emprender la evangelización. Los que proporcionaron información a los jesuitas fueron el capitán del navío portugués Jorge Álvares y el japonés Anjirō (c. 1511-1550).<sup>47</sup>

Primeramente, cabe precisar que en las fuentes portuguesas se emplea el término portugués *contas* (“cuentas”) para referirse tanto al sartal budista como al católico.<sup>48</sup> Por ende, Álvares, en una carta dirigida a Xavier y enviada desde Malaca entre 1546 y 1547, menciona distintos usos de *contas* del sartal budista:

Hé gente muito devota dos seus ídolos. Todos pela manhã se levantão co’as contas na mão e rezão, e acabando de rezar tomão as contas antre hos dedos e dão-lhe tres sfregaduras. E dizem que pedem a Deos que lhes de saude he bens temporaes e os livre de seus inimigos. Isto em suas casas, aos ídolos que nellas tem.<sup>49</sup>

[Hay personas muy devotas a sus ídolos. Todos por la mañana se levantan con las cuentas en la mano y rezan, y acabando de rezar, toman las cuentas entre sus dedos y las frotan tres veces. Y dicen que le piden a

<sup>47</sup> Anjirō era originario de Kagoshima y se dedicaba al comercio con los portugueses. Pero se mortificaba por el asesinato cometido o probablemente quería huir de la acusación. Un capitán-comerciante portugués llamado Álvaro Vaz escribió una carta al capitán de una nave portuguesa que estaba anclada en la bahía de Kagoshima para que Anjirō pudiera viajar a Malaca. El capitán Jorge Álvares lo llevó para que pudiera reunirse con Francisco Xavier en Malaca en 1547. Al respecto, véase Ikuo Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden, Brill, 2001, p. 6.

<sup>48</sup> Jorge Álvares también utiliza el término *contas* para describir la estola budista con seis borlas (*yuigesa* 結袈裟), que llevaban los ermitaños de una secta armada, llamados *yamabushi* 山伏: “São grandes feiticeiros e trazem sempre humas contas no pescoço [...]” (“son grandes hechiceros y siempre llevan cuentas alrededor de sus cuellos”). Al respecto, véase *Documentos del Japón 1547-1557*, ed. Juan Ruiz-de-Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1990, doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546 / 1547, p. 23, <<https://archive.org/details/monumentahistori137unse/page/n8/mode/2up>>. Consulta: 14 de noviembre, 2020.

<sup>49</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546 / 1547, p. 16.

Dios que les brinde salud y bienes temporales y los libere de sus enemigos. Esto en sus casas, a los ídolos que en ellas tienen].

Aquí es de notar que el rezo con sartal budista está vinculado con la creencia popular de querer recibir beneficios de este mundo como la salud y bienes temporales. Álvares informa la costumbre de rezar por *contas* entre mujeres, bonzos<sup>50</sup> (monjes) y laicos. En la casa de oración del monasterio se rezaba comenzando con un hombre mayor y los demás respondían con sus libros en la mano.<sup>51</sup>

Asimismo, Nicolao Lancillotto, rector del Colegio de San Paulo de Goa entre 1545 y 1548, recaba información sobre Japón en 1548 a través de una entrevista con Anjirō, que recibía instrucción católica en el mismo colegio. Este documento describe el rezo por cuentas de la siguiente manera: “[...] dicono una parola per ciascadun numero, perchè dicono esser nello homo ottocento cose por donde se ofende Idio [...]” (“dicen una palabra por cada número porque dicen que en el hombre hay 800 cosas por donde se ofende a Dios”).<sup>52</sup> Aquí el número de cuentas del sartal budista está informado erróneamente. La cantidad correcta no es “ottocento” (800), sino 108 en el caso del sartal completo. Sus variantes tendrán la mitad (54) y la cuarta (27).

La información dada por Lancillotto repercute, en cierta medida, en la comprensión y descripción de Francisco Xavier. Éste, en la carta dirigida a los jesuitas de Europa y enviada desde Cochín el 29 de enero de 1552, señala la importancia de rezar por cuentas entre todos los japoneses, tanto los monjes como los laicos. El sartal japonés tiene “mais de cemto e oitemta” (“más de 180”) cuentas. Esta confusión numérica podría derivar del “ottocento”, señalado por Lancillotto.<sup>53</sup> Xavier informa también el método para rezar:

<sup>50</sup> El término *bonzo* en las fuentes hispanoportuguesas proviene de la palabra japonesa *bōzu*.

<sup>51</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546 / 1547, pp. 18-19.

<sup>52</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, doc. 8: Nicolao Lancillotto, información sobre Japón [1], Cochín, 28 de diciembre de 1548, p. 61.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 307, nota 56.

nombran con cada cuenta al fundador de la secta que ellos tienen; y los dos principales son Shaka y Amida.<sup>54</sup>

El corpus documental “Sumario de los errores que tienen los gentiles de Japón”, compilado en 1556, reúne los primeros conocimientos sobre la religión de Japón que estuvieron al alcance de los jesuitas como Lancillotto, Xavier y su compañero de la misión en Japón, Cosme de Torres (1510-1570). Señala que las mujeres religiosas, llamadas bonzas (*ama* en japonés), tienen “[...] contas con que rezão, sinos com que tanjem, oras ordenadas de noite e de dia. Cantam entoado, têm pregações e mandamentos [...]” (“cuentas con las que rezan y campanas con que tocan, en horas ordenadas de noche y de día. Cantan entonado, tienen predicaciones y mandamientos”).<sup>55</sup>

Asimismo, las fuentes mendicantes informan las prácticas budistas en Japón. Por ejemplo, la *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon* (Barcelona, 1601), del franciscano Marcelo de Ribadeneira, cuenta con un capítulo titulado “De las principales sectas del reyno de Iappon” (lib. IV, cap. XV). Al describir la “secta de Amida”, el autor menciona: “[...] trayendo cuentas en las manos, porque la salvación, no es otra cosa, sino vna quietud del alma dentro del cuerpo, la qual se grangea con estar mucho tiempo sin pensar en algo, y el infierno (que casi en todas las sectas le ponen) es vivir muy inquieta la imaginacion, y el coraçon affligido de cuydados”.<sup>56</sup>

En lo que toca al uso del rosario católico en Japón, su rezo fue introducido desde el tiempo de Francisco Xavier. Éste llevaba siempre un rosario colgado en el cuello. Esta sarta se convirtió en objeto de veneración a su muerte.<sup>57</sup> En el ámbito jesuítico, Ignacio de Loyola, en su *Exercitia spiritualia*,

<sup>54</sup> *Ibid.*, doc. 56: Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552, p. 307: “Todos os japões, asi os bomzos como o povo, rezão por comtas. Ho número delas são mais de cemto e oitemta. Quamdo rezão continuamente, nomeão a cada comta ao fumdador da seita que têm. Huns têm por devação passar muitas vezes as comtas e outros menos. Os principaes de todos estes fundadores são dous, como acima dixee, scilicet, Xaca e Ameda”.

<sup>55</sup> *Ib.*, “Sumario de los errores que los gentiles de Japón” (1556), p. 660.

<sup>56</sup> Marcelo de Ribadeneira, *op. cit.*, p. 396.

<sup>57</sup> El provincial jesuita de la India Melchor Nuñez Barreto (c. 1520-1571) describe las exequias de Francisco Xavier en una carta dirigida a Loyola en abril de 1554: “Unos lloravan, otros batían en los pechos pidiendo a Dios perdón de sus pecados, otros hazían fuerça a quererem tocar con sus cuentas [rosario] y con otras cosas en el cuerpo del bienaventurado padre”. *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, Melchor Nuñez Barreto a Ignacio de Loyola, entre Goa y Cochín, abril de 1554, p. 441.

instituye la práctica de “rezar el Rosario a Nuestra Señora, teniendola cordialissima devocion”.<sup>58</sup> De igual modo, en las Constituciones de la Compañía de Jesús prescribe el rezo del rosario.<sup>59</sup>

En lo tocante al carácter piadoso de las cuentas benditas del rosario, la Compañía de Jesús regulaba las condiciones para su uso. Juan Alonso de Polanco (1517-1576), secretario de Ignacio de Loyola, aclara en una carta dirigida a António de Quadros, provincial de la India, el 13 de diciembre de 1558, lo siguiente:

Con esta [carta] van las cuentas benditas que entre nosotros llamamos communes. Quien hubiere de usar dellas, si no ha hecho una confesión general debe hazerla, y después confessarse cada mes a lo menos una vez, que esta condición añadió nuestro padre Ignacio, de sancta memoria, quando impetó estas gratias del papa Paulo III.<sup>60</sup>

También es de notar que había cuentas benditas de distintos grados de poder. Por lo mismo, cuando Ignacio de Loyola envió una carta dirigida a su hermana Magdalena, junto con tres tipos de cuentas benditas, menciona que “[...] os envió doce cuentas que en sí tienen muchas gracias, y otras tres que tienen diversas, más otras tres que tienen todas las gracias que todas las otras en sí contienen [...]”.<sup>61</sup>

Ahora bien, ¿cómo los misioneros encontraron una estrategia evangélica en el paralelismo entre el rosario católico y el *juzu*? La sustitución del rezo con sartal budista por las oraciones católicas fue señalada por Francisco

<sup>58</sup> Ignacio de Loyola, *Exercicios espirituales*, Barcelona, Joseph Giralt, 1732, p. 8.

<sup>59</sup> Ignacio de Loyola, *Obras completas de san Ignacio de Loyola*, Madrid, Católica, 1963, “Las Constituciones de la Compañía de Jesús”, parte IV, cap. 4: De la conservación de los escolares recibidos, p. 491: “Otros (como podrían ser algunos coadjutors temporales que no supiesen leer) después de la Missa tendrán su hora, en la qual dirán el Rosario o Corona de nuestra Señora, con examinarse asimesmo dos veces en el día, o algunas otras oraciones a su devoción, como está dicho de los Escolares” (cons., parte IV, cap. 4:344); “Cerca el rezar el Rosario sean instruidos a pensar o meditar los misterios que en él se contienen, porque con mayor atención y devoción se puedan exercitar en él. Y quando hallasen los saben leer más provecho en él que en las Horas, ya está dicho que se podrán conmutar en lo que más les ayudará” (cons., parte IV, cap. 4:345).

<sup>60</sup> *Documentos del Japón 1558-1562*, ed. Juan Ruiz de Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1995, doc. 8: Juan de Polanco a Antonio de Quadros, Roma, 13 de diciembre de 1558, p. 132.

<sup>61</sup> Ignacio de Loyola, *Obras completas de san Ignacio de Loyola*, op. cit., carta a Magdalena de Loyola, Roma, 24 de mayo de 1541, p. 641.



Xavier. Éste, en la carta enviada desde Cochín el 29 de enero de 1552, con el fin de demostrar la efectividad de las labores realizadas por sus compañeros de la misión de Japón, menciona que el padre Cosme de Torres preparaba el catecismo y el hermano Juan Fernández lo traducía a la lengua japonesa; de esta forma los conversos quedaban beneficiados. “Eles, quamdo herão gemtios, pasavão suas certas contas nomeando ho samto em que crião. Agora, depois de aver ouvido de como hão de adorar a Deus e crer em Jesu Christo, apremdem todos primeiro a se bemzer” (“ellos, cuando eran gentiles, pasaban ciertas cuentas [el *juzu*, sartal budista], nombrando al santo en el que creían. Ahora, después de escuchar cómo adorar a Dios y creer en Jesucristo, aprenden todos primero a santiguarse con la señal de la cruz”).<sup>62</sup> Así, Francisco Xavier afirma que los japoneses dejaron de rezar oraciones budistas tan pronto como se convirtieron en católicos. La recitación de los sagrados nombres y oraciones católicas se sustituyeron por el rezo budista. De esta forma Xavier apunta que después de rezar en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, los conversos repetían “Kirie eleison, Christe eleison, Kirie eleison” (“Señor, ten piedad”) y “Depois disto pasão suas contas, a cada comta dizemdo Jesus, Maria. O Pater noster, Ave Maria e Credo vão devagar apremdemdo por escrito” (“Después de esto pasan sus cuentas, a cada cuenta diciendo Jesús, María. El padrenuestro, avemaría y el credo van aprendiendo lentamente por escrito”).<sup>63</sup>

No obstante, Luís Fróis, que participó en la misión de dicho país más de dos décadas, dejó mayor número de registros sobre las cuentas benditas. Testificó la coexistencia o uso paralelo de los rezos y sartaes budistas y católicos entre los supuestos conversos. Así, en 1562, en la antigua provincia de Kawachi:

Havia alli hum homem honrado, velho, simplez e naturalmente bom homem, e muito dezejezo da salvação, que juntamente com os outros 73 tinha recebido o baptismo havia poucos dias. E fazendo grande frio

<sup>62</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, doc. 56: Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552, p. 314.

<sup>63</sup> *Idem.*

andava em hum terreiro diante desta nova igreja, rezando por humas contas de quando era gentio, pelas quaes se não faz mais que corrê-las pela mão, dizendo: “Namu Amidabut”, e são como dous meios rozarios hum encadeado no outro. O Padre acertou de o ver e, espantado, lhe perguntou: “Fulano, vós não sois christão?”. --- “Padre, sim, sou” (respondeo o velho). --- “Pois onde estão as vossas contas de christão?”. “Aqui (diz) as trago postas na cinta”. --- “E estas que tendes na mão, para que rezais por ellas?”. --- Respondeo o velho: “Padre, eu fui hum grande peccador athé agora, e com as contas de christão rezo e peço a N. Senhor que haja misericordia de minha alma; mas, como ouvi nas pregações que tambem hé mui inteiro e rigurozo na justiça, se pela ventura quando morrer forem tantos meos peccados que não mereção levar-me Deos à sua gloria, rezo tambem por estas contas a Amida, pedindo-lhe que então me queira levar ao seo paraizo a que chamão Gocuracu”.<sup>64</sup>

[Allí había un hombre honorable, viejo, simple y naturalmente buen hombre, y muy deseoso de salvación, que junto con los otros 73 habían recibido el bautismo hace unos días. Y haciendo mucho frío, caminaba por una terraza frente a esta nueva iglesia, rezando por algunas cuentas de cuando era gentil, para lo cual no hay nada más que correrlas de la mano diciendo: “Namu Amidabut”, y son como dos medios rosarios, uno encadenado en el otro. El sacerdote acertó a verlo y, asombrado, le preguntó: “Fulano, ¿no eres cristiano?”. — “Padre, sí, lo soy” (responde el viejo). — “¿Dónde están tus cuentas cristianas?”. “Aquí (dice) las traigo en el cinturón”. — “¿Y éstas que tienes en la mano, que rezas por ellas?”. — El viejo respondió: “Padre, he sido un gran pecador hasta ahora, y con las cuentas del cristiano rezo y le pido a nuestro Señor que haya misericordia en mi alma; pero, como escuché en las predicaciones que también es muy completo y riguroso en la justicia, si por casualidad al morir hay tantos pecados que Dios [podría pensar que] no merezco

<sup>64</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 259.

llevar a su gloria. También rezo por estas cuentas a Amida, pidiéndole entonces que me quiera llevar a su paraíso que llaman Gocuracu].

Respecto a esta descripción, Ikuo Higashibaba advierte que, además de la coexistencia del *juzu* y el rosario, es curioso que el anciano rece también al Buda Amida pensando en caso de que Dios no cumpla su deseo de salvación tras la muerte. En su creencia, no sólo coexisten las deidades de diferentes religiones como Dios y Amida, sino que el culto a este último Buda sirve de respaldo de la creencia en Dios. Ello equivaldría al “sistema del seguro religioso”. Las creencias de los *kirishitan* (cristianos japoneses) se distinguen por mezclar elementos derivados de diferentes religiones, lo cual es una característica de las religiones de Japón.

En términos generales, comúnmente juzgamos de manera esquemática si tal persona es de la religión A o de la religión B. Una vez realizado el rito de ingreso, clasificamos a esa persona en la nueva religión. Pero en el caso de los *kirishitan*, aun después del bautismo, no abandonaron por completo las creencias y tradiciones anteriores. Las fuentes misioneras mismas muestran la pervivencia de las creencias religiosas nativas. La forma de las religiones de Japón se paraboliza como islas que flotan en el mar. Arriba de la superficie del mar, cada una se ve independiente. Pero entre más se bucea a mayor profundidad, las islas se van acercando y, finalmente, comparten el mismo fondo del mar. De esta forma, el budismo, el sintoísmo y el cristianismo en Japón se ven aparentemente independientes desde el punto de vista de las doctrinas puras y de las creencias religiosas de los líderes. Pero si los observamos desde abajo, desde el lado de las personas receptoras, se unen elementos de diferentes religiones. La distancia entre éstas se acerca y la frontera se vuelve ambigua.<sup>65</sup>

De igual modo, la traducción japonesa de *Salvator Mundi. Confessionarium* (Nagasaki, 1598) trae notas adicionales que no existen en la versión original y que van acordes con las circunstancias de los conversos japoneses. Es decir, se pregunta si no han venerado a los *kami* (deidades sintoístas) o *hotoke*

---

<sup>65</sup> Ikuo Higashibaba, *Kirishitan juyōshi*, *op. cit.*, pp. 62-63.

(Buda o bodhisattvas) después de recibir el bautismo. No han hecho rezos invitando a doncellas del santuario sintoísta, llamadas *miko*, u *onmyōji*, que serían adivinos, exorcistas, clarividentes y maestros del mundo espiritual. Estas adiciones implican que, entre los *kirishitan*, había continuidad en las creencias y tradiciones religiosas nativas.<sup>66</sup>

Para comprender y explicar la religiosidad *kirishitan*, Higashibaba se apoya en la teoría del sociólogo estadounidense Edward Shils (1910-1995). Éste clasifica la interacción entre elementos derivados de diferentes tradiciones en cuatro fenómenos: adición, amalgamación, absorción y fusión. En la etapa de adición, los receptores de nuevas tradiciones añaden nuevos elementos manteniendo sus prácticas y creencias. En la fase de amalgamación, corrigen o abandonan algunos elementos que conforman las tradiciones que practicaban hasta entonces a cambio de introducir elementos nuevos que los sustituyan. Después de la amalgamación, las tradiciones anteriores van a ser absorbidas por las nuevas. Tras la fusión, se crea una nueva tradición. De acuerdo con este esquema, Higashibaba apunta que muchas prácticas y creencias de los *kirishitan* se pueden situar en el estadio de adición o amalgamación. La primera cosa que los japoneses esperaban de la religión católica era la ayuda para salvarse de sufrimientos y de la difícil realidad. Los símbolos cristianos fueron introducidos como adiciones a las tradiciones religiosas locales, o sustituían por los elementos existentes en el contexto nativo.<sup>67</sup>

Efectivamente, lo mismo se aplica en la recepción y aceptación del rosario en el contexto japonés, puesto que la recitación paralela del mantra budista y de las oraciones católicas es una adición. Como apunta Jorge Álvares, se creía en la eficacia del rezo budista para obtener beneficios de esta vida, como la salud y los bienes temporales. El rosario católico y cuentas benditas fueron utilizados como objeto de protección o sustitución de los beneficios que ofrecía el rezo budista. Pero al menos a nivel documental no se conocen casos en que se haya confundido el sartal budista con el rosario católico. Al contrario, desde la etapa inicial de evangelización, el rosario o *contas* se han visto como símbolos por excelencia del catolicismo.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

Fróis informa que la demanda de rosarios aumentó tanto que hubo ocasiones en que se deshacían las piezas de 150 avemarías y se armaba con ellas tres sartas o se obsequiaba una por una a los devotos.<sup>68</sup> Luís d'Almeida (1525-1597), quien realizaba las labores misioneras en las poblaciones periféricas de Funai, Bungo, en 1561, menciona en la carta enviada desde Yokoseura el 25 de octubre de 1562 que Cosme de Torres le ordenó hacer reunir cada domingo o día festivo a los conversos que no pudiesen asistir a las misas en la iglesia de Funai para rezar a Dios. Para estos fieles, D'Almeida colocó una *conta benta* ("cuenta de rosario bendecido") en cada altar y adjuntó un escrito sobre los reglamentos del uso de dicha *conta*.<sup>69</sup> Ello muestra tanto la importancia que tenían las cuentas benditas para fines litúrgico y devocional como la solución utilizada ante la escasez de cuentas benditas.

Fróis también registra la importación de los rosarios. En 1573, los jóvenes portugueses de Macao iban a vender rosarios a Owari (actual Aichi), dado que ahí no había quién los produjera.<sup>70</sup> Esta referencia concuerda con los vestigios materiales encontrados en las excavaciones arqueológicas de Funai (actual Oita), ya que hallaron vidrios de plomo procedentes de la China del Sur.<sup>71</sup> De igual modo, en una carta dirigida a Valignano desde Uruki, el 10 de agosto de 1577, dicho cronista portugués enumera cuentas de ámbar y de madera de Santo Tomé de la India entre obsequios estimados por conversos japoneses de clase alta.<sup>72</sup>

Respecto a la producción de rosarios en Japón, Fróis notifica que Takayama Hida-no-Kami o Dario (m. 1595), *kirishitan daimyō* de Settsu, lo invitó a un tornero desde Kioto para que fabricara rosarios para los cristianos, y que después logró convertir a dicho artífice al catolicismo.<sup>73</sup> Este hecho sugiere que los rosarios japoneses fueron producidos siguiendo la tradición de las sartas

<sup>68</sup> Luís Fróis, *op. cit.*, vol. I, p. 52.

<sup>69</sup> Takashi Gonoï, "The Devotional Instruments of the Christian Missionaries. Part I", *Research Institute of Christian Culture Bulletin*, vol. 20, núm. 1, 2005, p. 108.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>71</sup> Hitomi Asano y Kōichi Gotō, *op. cit.*, p. 126.

<sup>72</sup> Takashi Gonoï, *op. cit.*, p. 104.

<sup>73</sup> Carta de Luís Fróis fechada el 20 de agosto de 1576, publicada en *Yasokai Nihon tsushin*, trad. Naojirō Murakami y notas de Yosuke Watanabe, Tokio, Shunnansha, 1928, vol. II, pp. 309-310.

budistas. En efecto, si bien el material del rosario puede ser variado, ya sea de marfil, metal, vidrio o madera, esta última debió ser el material más común. Akiko Itō apunta que en las tumbas *kirishitan* del Castillo de Takatsuki, sede del clan Takayama, encontraron rosarios que se asemejaban a los sartaes budistas. Es decir, eran de madera; no había separaciones entre cuentas; había piezas formadas con cuentas planas a la manera del *juzu* de la secta Tendai. De aquí se puede plantear la hipótesis de que estos rosarios japonizados podrían ser una estrategia aplicada por la Compañía de Jesús y Takayama Dario para facilitar la aceptación de sartaes católicas entre los conversos japoneses.<sup>74</sup>

Sin embargo, a pesar de esta continuidad dada en el material y las formas, la distinción entre rosarios católicos y sartaes budistas fue importante. Por lo mismo, en ocasiones en que se aplicó la destrucción de símbolos budistas como parte de la estrategia misionera, incluían el *juzu*. Aun después de promulgada la prohibición del cristianismo, los misioneros intentaron reconvertir a los japoneses que habían renunciado a la fe católica. Para este fin, llevaron a cabo la quema de imágenes, amuletos y sartaes budistas, tal como informa el dominico Juan de los Ángeles de Rueda:

Y estos cinco años, todo ha sido levantar millares de renegados: Unos, que había treinta y cuarenta y más años que estaban renegados; y entre los unos y los otros, muchísimos que se habían hecho de otras sectas o (religiones), y adorando *kamis* y *hotokes* que son los ídolos de Japón. Ya (a) muchos de ellos les hemos quitados [*sic*] y quemado, de ellos mismos, imágenes de los dichos *kamis* y *hotokes*, nóminas (amuletos escritos), y *luzus*, que son sus rosarios.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Akiko Itō, *op. cit.*, pp. 50-52, 70.

<sup>75</sup> Antiguo Archivo Provincial de la Provincia del Santo Rosario de Manila (AAP), Nss. T. 301, f. 74 v-75, Arima, el 6 de diciembre de 1619, publicado por José Delgado García, *Cartas y Relaciones de Fr. Juan de los Ángeles Rueda*, OP, Madrid, Instituto de Filosofía y Teología Santo Tomás, 1999, p. 132; Osami Takizawa, *op. cit.*, p. 4.

## Intersecciones entre las imágenes budistas y del rosario en Japón

Entre las obras católicas del periodo de la evangelización en Japón, existen diferentes tipos de imágenes relacionadas con el culto del rosario. Pero esta vez me centraré en las obras que se han asociado con el arte budista: dos pinturas de *La Virgen con el Niño y sus quince misterios*, Loyola, Francisco Xavier. Una fue localizada en 1920 en la casa de la familia de Higashi en la ciudad de Ibaraki, Osaka (imagen 1). La otra fue hallada en 1930 en la casa de la familia Harada de la misma ciudad (imagen 2). Esta región pertenecía al dominio del *kirishitan daimyō* Takayama Ukon (1552-1615).

Ambas obras comparten los rasgos compositivos e iconográficos principales. La inscripción en portugués “LOVVADO SEIA O SANCTISSO SACRAMÊTO”<sup>76</sup> divide el rectángulo central por la mitad, aunque las dos secciones están relacionadas entre sí. Ignacio de Loyola y Francisco Xavier, que se representan en la parte inferior, veneran tanto al Santísimo Sacramento, ubicado arriba del emblema de la Compañía de Jesús “IHS”, como a la Virgen con el Niño representados en la parte superior. Las escenas de los quince misterios rodean las orillas del cuadro. Pero también hay elementos iconográficos que varían. En la versión Harada, detrás de los santos jesuitas se representan san Matías y santa Lucía.<sup>77</sup> De igual modo, los detalles de los quince misterios son distintos.

El historiador que dio a conocer la existencia del cuadro de la versión Higashi es Tadasu Hashikawa (1894-1931). Éste notifica, en 1921, que durante la investigación de las lápidas funerarias *kirishitan* localizadas en Sendaiji, Ibaraki, realizó una visita al propietario del terreno, la familia Higashi. En esta casa se guardaban “dos pinturas colgantes a la manera del óleo”,<sup>78</sup> medallas, un grabado de cobre y un crucifijo de madera policromada.<sup>79</sup> También

<sup>76</sup> *Louvado seja o Santíssimo Sacramento* (“loado sea el Santísimo Sacramento”).

<sup>77</sup> Dado que estos santos no son figuras esenciales dentro del programa iconográfico del Santo Rosario de la Compañía de Jesús, se considera que podrían aludir a los nombres cristianos de los que encargaron esta obra. Al respecto, véase Tei Nishimura, *Namban bijutsu*, Tokio, Kōdansha, 1958, p. 47.

<sup>78</sup> Las dos pinturas aquí referidas son el cuadro de los quince misterios y el retrato de san Francisco Xavier, que hoy pertenece al Kobe City Museum, <<https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heritage=365020>>. Consulta: 15 de noviembre, 2020.

<sup>79</sup> Tadasu Hashikawa, “Hokusetsu yori hakken shitaru kirishitan ibutsu”, *Shirin*, 6, 1921, pp. 122-123.

merece destacar que la versión Higashi no es un objeto que entró en desuso a causa de las persecuciones cristianas, sino que estaba guardado dentro de un cofre que la familia heredó de generación en generación. Todavía a Ima Higashi (1837-1925) le tocó recitar el rosario enfrente de dicha imagen una vez al año.<sup>80</sup> En cambio, la versión Harada fue encontrada dentro de un estuche de bambú amarrado en el techo en 1930. El historiador local Daichō Fujinami (1894-1993) visitó la casa y confirmó que la obra presentaba una composición casi igual a la del cuadro localizado en la casa de la familia Higashi.<sup>81</sup>

Distintos investigadores han contribuido al análisis de dichas pinturas. Izuru Shinmura (1876-1967) y Kōsaku Hamada (1881-1938) son pioneros en el estudio artístico. Además de realizar un registro y una descripción iconográfica, apuntan el uso de materiales locales (*i. e.*, pigmentos de tierra sobre papel), así como el manejo del claroscuro en la construcción de figuras.<sup>82</sup> Pero el aporte de Tei Nishimura (1893-1961) es particularmente relevante, ya que ahonda en su vínculo con el rezo del santo rosario.<sup>83</sup> Identifica que la Virgen con el Niño, que ocupa el centro de la composición, tiene como su fuente figurativa un grabado de cobre del flamenco Thomas de Leu (1559-1620), encontrado en Fukui.<sup>84</sup>

En lo que toca a la datación y contexto de producción, existen diferentes opiniones. Hamada atribuye ambas obras a un mismo pintor que debió ser activo en la región Takatsuki, dominio del clan Takayama.<sup>85</sup> Nishimura ubica

<sup>80</sup> Nobuyuki Kamba y Michihiro Kojima, "Research on the 'Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries' Belonging to the Higashi Family", *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, vol. 93, 2002, pp. 105-106.

<sup>81</sup> Daichō Fujinami, "Aratani hakken seraretaru Mariya Jūgogengizu ni tsuite", *Rekishi to chiri*, vol. 27, núm. 5, 1931, citado por Nobuyuki Kamba y Michihiro Kojima, *op. cit.*, p. 176.

<sup>82</sup> Izuru Shinmura, "Christian Relics Found at Mr. Higashi's House, North of Takatsuki, Settsu", Report *Upon Archaeological Research in the College of Literature, Kyoto Imperial University*, vol. 7, 1926, pp. 10-14, <<http://hdl.handle.net/2433/181609>>; Seiryō (Kōsaku) Hamada, "Haradake-bon Mariya jūgogengizu", *Hōun*, 13, 1935, pp. 13-24.

<sup>83</sup> Tei Nishimura, *op. cit.*, pp. 39-43.

<sup>84</sup> Este grabado está reproducido en la imagen 6 de mi artículo "Transculturación y sincretismo del rosario en el Japón moderno temprano", en Carmen Yuste López (coord.), *Nueva España: puerta americana al Pacífico. Siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2019.

<sup>85</sup> Seiryō Hamada, citado por Nobuyuki Kamba *et al.*, "Research on the 'Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries' Owned by Kyoto University", *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, 76, 1998, p. 176.



dichas pinturas a finales del periodo Keichō (1596-1615). Por el tipo de pincelada y técnica cromática, las atribuye a pintores japoneses. Señala que es difícil pensar que estos cuadros hayan sido realizados en Macao y luego traídos a Japón tal como supone C. R. Boxer (1904-2000), si se toma en cuenta la circunstancia de las persecuciones cristianas a partir de 1614.<sup>86</sup> Pero también se ha considerado que estas obras fueron realizadas después de la canonización de dichos jesuitas en 1622, dado que abajo de las figuras de Loyola y Francisco Xavier aparecen escritos sus nombres con “S. P.” (*Sanctus Pater*). No obstante, en la práctica se les podía agregar la “S” de “santidad” y un nimbo a los padres virtuosos desde antes de su canonización, tal como se observa en el grabado de dicho santo realizado por Horatius Tursellinus (1545-1599) en 1596.<sup>87</sup>

Ante una serie de dudas, los estudios de los materiales, técnicas e iconografía realizados por Nobuyuki Kamba, Michihiro Kojima, Fumio Yokoshima y Mitsuru Sakamoto aportan datos importantes. En el estado actual, la versión Harada está montada sobre el soporte colgante llamado *kakejiku*. Pero el alto valor artístico y la calidad de pigmentos empleados en la pintura contrastan con los materiales baratos del *kakejiku*. Quizás esta diferencia se deba al cambio de soporte. Como indicio de ello, hay figuras recortadas en algunas escenas de los misterios del lado izquierdo. La pintura pudo haberse montado sobre dicho soporte probablemente en la era Kanbun (1661-1673), ya que en dicho *kakejiku* se emplea un *karakami* 唐紙 (“papel chino”) que data de esa época. De ser así, ¿cómo estaba colocada esta obra originalmente? Al respecto, esta obra podría ser la pintura de un altar provisional. El cambio de soporte se debe a la prevención ante la opresión religiosa, ya que el formato de rollo colgante permite esconder y trasladar la obra con mayor facilidad.<sup>88</sup>

Respecto al contexto de producción, por las similitudes compositiva e iconográfica entre ambas pinturas, éstas debieron haberse producido con

<sup>86</sup> Tei Nishimura, *op. cit.*, p. 20, 44.

<sup>87</sup> Shigeki Fukunaga, “Sei Furanshisuko Zabieru zō ni tsuite no kōsatsu”, en *Kirishitan Kenkyū Vol. 14*, ed. Kirishitan Bunka Kenkyūkai, Tokio, Yoshikawa Kōbunan, 1972, pp. 261-269; Mitsuru Sakamoto, “Maria jūgogengizu no zuzō ni tsuite”, en Nobuyuki Kamba *et al.*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>88</sup> Nobuyuki Kamba *et al.*, “Research on the ‘Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries’ Owned by Kyoto University”, *op. cit.*, pp. 182, 189-190.

base en el mismo modelo en el territorio de Takayama.<sup>89</sup> No obstante, desde el punto de vista técnico, la versión Harada muestra mayor dominio del claroscuro. Los contornos de los rostros humanos están marcados por líneas suaves de tinta china, acompañadas por líneas de rojo oscuro, creando así una ilusión de volumen, mientras que en la versión Higashi, se emplean líneas negras densas simples.<sup>90</sup> Además, en aquélla se utiliza una técnica occidental llamada glacis. Para producir un claroscuro en los pliegues de la túnica roja de la Virgen, en lugar de mezclar dos colores, se aplica un pigmento rojo transparente encima de la capa de bermellón, lo cual da como resultado un tono más intenso.<sup>91</sup>

Por las diferencias en el método de construir figuras, podemos afirmar que estas obras fueron realizadas por artífices diferentes. El autor de la versión Harada pudo haber tenido un contacto más directo con la *schola pictorum* de la Compañía de Jesús.<sup>92</sup> Sin embargo, desde el punto de vista iconográfico, *La asunción*, la penúltima escena de los misterios, de la versión Harada, presenta un error, ya que María aparece coronada antes de la última escena de *La coronación*. Esto indica que esta obra se elaboró sin supervisión de los padres o en un contexto donde no había personas que pudiesen dar una asesoría teológica. Por ende, cabe inferir que es una producción posterior a 1614, año de prohibición del cristianismo.

Asimismo, en el grabado de Thomas de Leu, la Virgen lleva una rosa en su mano izquierda y sostiene al Niño Jesús en su brazo derecho, mientras que el Niño bendice con su mano derecha. Una rosa blanca es símbolo de su pureza y virginidad. Con esta representación se afirma que a ella debe su naturaleza humana y la pureza de su carne. Sin embargo, en la versión Harada, la forma de la rosa está tan alterada que parece una camelia, aunque, si fuera

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>90</sup> Nobuyuki Kamba y Michihiro Kojima, "Research on the 'Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries' Belonging to the Higashi Family", *op. cit.*, pp. 110, 112.

<sup>91</sup> Nobuyuki Kamba *et al.*, "Research on the 'Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries' Owed by Kyoto University", *op. cit.*, p. 186.

<sup>92</sup> La *schola pictorum* fue establecida por Giovanni Nicolao (1560-1626) dentro del seminario jesuítico en la región de Ximo (actual Kyūshū) a mediados de la década de 1580. Tras el edicto de la prohibición cristiana, promulgado por el *shogunato* Tokugawa en 1614, esta escuela fue trasladada a Macao y contribuyó al desarrollo del estilo pictórico occidental en la última etapa de la dinastía Ming.

así, se perdería el sentido teológico, por lo que debe ser la representación de la rosa.<sup>93</sup>

Otra transformación iconográfica consiste en que, a diferencia de dicho grabado flamenco, el Niño Jesús de las versiones Harada y Higashi porta el globo terráqueo, atributo del *Salvator Mundi*. Sakamoto cuestiona si la Virgen y el Niño que no portan rosarios pueden estar en el centro de los quince misterios. ¿Habría el culto al *Salvator Mundi*, además del culto rosariero en esta obra? Lo cierto es que, entre las obras existentes del arte *kirishitan*, se conservan varias imágenes de esta iconografía. Además, Luís Fróis, en una carta dirigida al general de la Compañía, el 13 de diciembre de 1584, solicita el envío de los grabados, entre ellos se incluye el *Salvator Mundi*. Por ende, podría haber una fuerte devoción cristológica entre los conversos japoneses.<sup>94</sup> Incluso Naoko Uno afirma que el programa iconográfico de los rectángulos centrales de las versiones Harada y Higashi muestra adaptaciones de acuerdo con el contexto japonés.<sup>95</sup>

Sakamoto considera que el hecho de que esta Virgen y el Niño abandonen sus atributos necesarios, rosarios, en cambio, el Niño aparece como *Salvator Mundi*, es una “confusión iconográfica” o una “paradoja”.<sup>96</sup> Sin embargo, esta característica no es una “confusión” ni una “paradoja”, ya que en la Virgen del Rosario de Pomata en Perú, el Niño Jesús lleva en su mano izquierda un globo terráqueo rematado por una cruz, mientras que bendice con su mano derecha. Con esta iconografía ensalza el mensaje de que, rezando el rosario, uno tenía derecho a la bendición de Dios y la entrada a su reino después de la muerte.<sup>97</sup>

En lo que toca a la forma de ordenar los quince misterios, tiene antecedentes tanto europeos como nativos. Es de notar que desde el hallazgo de la

<sup>93</sup> Mitsuru Sakamoto, *op. cit.*, pp. 199, 208, nota 3.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 200-205.

<sup>95</sup> Naoko Uno, “About Fifteen Mysteries of Rosary Executed in Japan”, *Bijutsushi ronshu*, 14, 2014, p. 56, <[http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle\\_kernel/81010451](http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81010451)>. Consulta: 24 de abril, 2020.

<sup>96</sup> Mitsuru Sakamoto, *op. cit.*, p. 207.

<sup>97</sup> Maya Standfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson, The University of Arizona Press, 2013, chapter 3. Véase la figura 3.3: *La Virgen del Rosario de Pomata*, escultura de madera policromada, ca. 1565, Iglesia de Santiago Apóstol, Pomata, Perú.

versión Higashi, la obra ha sido asociada con el diagrama budista. Así, Tadasu Hashikawa, cuya especialidad es la religión budista, apunta que la pintura presenta “una composición a la manera del mandala”.<sup>98</sup> Tei Nishimura, por su parte, puntualiza que la composición de dichas pinturas recuerda el mandala, en particular, *Taima mandala*. También da a conocer el caso del Dominio de Ōmura en Nagasaki, donde se notificó, entre 1657 y 1658, la práctica de yuxtaponer un mandala encima de una pintura *kirishitan* para liberarse del malestar. Con todo, Nishimura duda de la influencia del mandala en los cuadros de los quince misterios, ya que entre los grabados importados a Japón en la época se incluye un ejemplo que presenta una composición similar.<sup>99</sup> De igual modo, Gauvin Alexander Bailey observa una analogía en la forma de ordenar las escenas de los quince misterios y las imágenes narrativas del sutra en el *Taima mandala*. Pero termina diciendo que es poco probable que los pintores cristianos tuvieran la intención de establecer tal conexión.<sup>100</sup> Asimismo, Noriko Kotani apunta que las versiones Higashi y Harada tienen como fuentes figurativas los grabados de los artistas italianos Mario Cartaro (c. 1540-1620) y Antonio Tempesta (1555-1630).<sup>101</sup> Ciertamente, en las versiones Higashi y Harada, igual que en los precedentes europeos (imagen 3), las escenas de los quince misterios se leen desde la orilla izquierda de abajo hacia arriba (los cinco misterios gozosos); luego la lectura continúa en la franja superior, de la izquierda a la derecha (los cinco misterios dolorosos); y finalmente en la orilla derecha, de arriba a abajo (los cinco misterios gloriosos).

Pero es de notar que esta secuencia narrativa también tiene cierta semejanza al orden de lectura del *Taima mandala* (imagen 4). Este diagrama se basa en el *Kanmuryojukyo* o el *Sutra de la visualización sobre el Buda de la vida infinita*. Primero se lee la secuencia narrativa del borde izquierdo, de abajo a arriba. Esta fila relata el episodio en que Ajatasatru, príncipe de Magadha,

<sup>98</sup> Tadasu Hashikawa, *op. cit.*, p. 123.

<sup>99</sup> Tei Nishimura, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>100</sup> Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1999, p. 77.

<sup>101</sup> Noriko Kotani, “Kirishitan no seiki ni okeru ‘Maria jūgo gengizu’: Iezusukai sakuhi no yakuwari to yōshiki no gensui ni tsuite”, ponencia presentada en el LXV Bijutsushi gakkai zenkoku taikai (Kokugakuin University, 18-20 de mayo de 2012), <[https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19\\_kotani.pdf](https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19_kotani.pdf)>. Consulta: 23 de diciembre, 2020.

encierra a su padre Bimbisara, que venera al buda histórico Sakyamuni, para que muera de hambre. Su madre Vaidehi, que intenta impedirlo llevándole alimentos a escondidas, es expulsada y encarcelada. La reina reza a Sakyamuni y éste envía a dos discípulos suyos para predicarle, además de que él mismo la visita mediante su poder divino. Sakyamuni muestra a Vaidehi una visión de las tierras puras de las diez direcciones y le pregunta en qué lugar le gustaría renacer. La reina elige, sin titubear, la Tierra Pura Occidental de Amida. Buda le enseña los fundamentos de la vida moral, sostenidos por una serie de 16 visualizaciones, cuya práctica meditativa le conducirá al renacimiento en dicho paraíso.

A continuación, se lee el borde derecho, de arriba a abajo. Aquí se representan 13 de dichas 16 contemplaciones meditativas, predicadas por Sakyamuni: la visualización del sol; el agua limpia del oeste; la tierra de lapislázuli; los árboles enjovados de la Tierra Pura; los lagos enjovados de la Tierra Pura; los pabellones enjovados de varios pisos de la Tierra Pura; el trono del loto enjovado de Amida; la tríada de Amida, Kannon y Seishi; la aparición de Amida y Kannon en la Tierra Pura; el bodhisattva Seishi; imaginar uno mismo renacer en la Tierra Pura; varias formas de Amida.

Las últimas tres visualizaciones están subdivididas en los nueve posibles niveles de renacimiento en la Tierra Pura Occidental y representadas en el borde inferior, de derecha a izquierda. Por último, se observa la Tierra Pura Occidental representada en el centro de la composición. Ahí se encuentra, en una escala mayor, el Buda Amida (Amitabha), “Luz inmedible” o “Luz infinita”, sentado sobre el trono de la flor de loto. Éste forma una trinidad junto con dos bodhisattvas, Seishi (Mahasthamaprapta) y Kannon (Avalokitesvara), que se encuentran a los lados. En el fondo se representa un pabellón. En el cielo se representan símbolos auspiciosos como flores, pájaros e instrumentos musicales junto con los seres celestiales que vuelan.<sup>102</sup>

En resumidas cuentas, la única diferencia de la secuencia narrativa es la franja superior de los quince misterios, donde las escenas están ordenadas de izquierda a derecha, conforme al sistema de escritura occidental; mientras

<sup>102</sup> Elizabeth ten Grotenhuis, *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, pp. 15-21.

que el borde inferior del *Taima mandala* se lee de derecha a izquierda, de acuerdo con el orden de escritura y pintura japonesas. Pese a esta diferencia, en ambos casos, el orden de lectura sigue el sentido de las manecillas del reloj. Quizás ello haya facilitado la introducción y asimilación del orden de lectura occidental en las versiones Higashi y Harada.

En relación con este punto, cabe contrastarlo con el caso de *Los quince misterios de la Virgen con san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y san Juan Bautista* (imagen 5), encontrado en 1865 por Bernard Petitjean (1829-1884) en Sotome, Nagasaki. En esta obra los misterios están distribuidos en cinco columnas y tres filas: en la inferior se representan cinco misterios gozosos; en el centro, cinco misterios dolorosos; en la superior, cinco misterios gloriosos. Esta composición tiene sus antecedentes en el grabado de *Los quince misterios y la Virgen del Rosario* (1488) de Francisco Doménech (c. 1460-1494) (imagen 6) y la pintura sobre tabla del mismo tema (ca. 1515-1520), atribuida al pintor flamenco Goswijn van der Weyden (1465-1538) (imagen 7). No obstante, los misterios de dichas obras europeas se leen desde la fila superior, de izquierda a derecha, y las escenas continúan hacia las filas inferiores, mientras que el orden de lectura de *Los quince misterios* de Sotome está al revés. Es decir, el misterio empieza en la tercera fila y se lee de derecha a izquierda. Ello indica que, al componer esta obra, se adaptó el orden de secuencia narrativa conforme al sistema de la escritura y pintura japonesas. Pero es sugerente que, en esta obra, las cinco escenas gloriosas se encuentren en la fila superior. Esta alteración compositiva se debe al simbolismo, ya que cuatro de los cinco misterios gloriosos tienen que ver con el cielo: la ascensión del Señor, la venida del Espíritu Santo el día de Pentecostés, la asunción y la coronación de María. Por ende, se buscó una mayor conexión entre estas escenas y el mundo celestial.

## Conclusiones

El uso de *contas* en la práctica budista fue un punto de interés para los misioneros, por lo que comenzó a informarse de ello desde los primeros documentos informativos sobre Japón antes de emprender las labores evangélicas en

dichas tierras. Si bien Francisco Xavier afirma que los japoneses dejaron de rezar oraciones budistas tan pronto como se convirtieron en católicos, esto se puede interpretar como un recurso retórico para enfatizar la efectividad de los trabajos misioneros que sus compañeros Torres y Fernández estaban llevando a cabo en dicho país. En efecto, Fróis, que registra con mayores detalles el uso y devoción a las cuentas benditas, apunta la coexistencia de los rezos y sartales católicos y budistas entre los conversos japoneses.

El rosario fue recibido como una adición dentro de las prácticas y creencias de los *kirishitan*. El rezo con el sartal budista estaba vinculado con la creencia popular de querer recibir beneficios de este mundo, como la salud y los bienes temporales. Los conversos encontraron funciones piadosas similares en el rosario y cuentas benditas. Pero también es de notar que un fenómeno parecido se manifestó en el uso de imágenes entre los *kirishitan*. Así, un mandala fue colocado encima de una pintura católica para un fin curativo en el periodo de la prohibición cristiana. Esta noticia muestra la coexistencia de las dos tradiciones para la obtención de beneficios, que es una característica de las creencias de los *kirishitan* como apunta Higashibaba.

Debido a la complejidad de los métodos de oración practicados por los cartujos y dominicos para la gran mayoría de los fieles, que eran iletrados, en el ámbito franciscano se creó una fórmula más sencilla, que vinculaba los puntos de contemplación con grupos de diez aves. Además, se redujo a siete el número de los misterios para poder aprenderlos con mayor facilidad. Esta fórmula de oración se denominó *corona franciscana* o *rosario de los siete gozos de María*. En el ámbito seráfico de Japón, el rezo del rosario se difundió mediante la Orden Tercera y la Cofradía del Cordón de San Francisco, dado que la fundación de la Hermandad del Rosario era el privilegio exclusivo de la orden dominica. Empero, todavía hay mucho por explorar en torno a este tema. ¿Cuál es el entorno de las producciones artísticas franciscanas en Japón? ¿Por qué en la pintura franciscana de *Los quince misterios del rosario*, procedente de Sotome, Nagasaki, (imagen 5) se representa a san Juan Bautista, san Antonio de Padua y san Francisco de Asís en lugar de a la Virgen del Rosario?

Respecto a las analogías entre las imágenes de los quince misterios y los diagramas de mandalas, el paralelismo no se limita al aspecto compositivo,

sino que ambos comparten la misma función: ser instrumentos para la meditación y devoción. Ello se debe a que el catolicismo y el budismo impulsaron la técnica de visualización como una base de la meditación. Los ejercicios espirituales planteados por Ignacio de Loyola tenían una equivalencia en la práctica religiosa nativa. Todo ello contribuyó en los procesos de aceptación, adaptación y asimilación de las prácticas contemplativas de las imágenes del rosario en Japón.

¿Por qué el orden narrativo de los quince misterios de las versiones Higashi y Harada muestra un mayor grado de aculturación en comparación con la versión Sotome? Tanto el orden compositivo como la secuencia narrativa de las escenas de los quince misterios de las primeras dos versiones presentan marcadas similitudes con las características compositivas y el orden de lectura del *Taima mandala*. Ello pudo facilitar a los japoneses la asimilación del orden narrativo occidental de las quince escenas de los misterios del rosario en las primeras dos versiones.

Por último, Katsuyuki Takahashi, apoyado en la teoría de la psicología analítica de Carl G. Jung, apunta que tanto la tradición de la sarta católica y la budista, como sus respectivas imágenes del mundo espiritual, se desarrollaron de manera aislada. Pero éstas presentan una analogía porque ambas son manifestaciones de patrones universales o de principios subyacentes en el inconsciente colectivo que los seres humanos comparten independientemente del tiempo y del espacio.<sup>103</sup> El punto común entre el mandala y la pintura de los quince misterios es representar los misterios del Redentor de la Humanidad y el mundo después de la muerte que nadie conoce.

## Bibliografía

Alighieri, Dante, *La divina commedia*, con notas de Paolo Costa, Milano, Tipografia di Angelo Bonfanti, 1828, t. III.

Arimura Rie, "Transculturación y sincretismo del rosario en el Japón moderno temprano", en Carmen Yuste López (coord.), *Nueva España: puerta*

---

<sup>103</sup> Katsuyuki Takahashi, *op. cit.*, pp. 130-134.



- americana al Pacífico. Siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 129-156.
- , “El rosario como cruce entre el mundo católico y el budista: el caso del Japón moderno temprano”, en Mónica Pulido Echeveste *et al.* (coords.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, 2019, pp. 285-307.
- Asano Hitomi 浅野ひとみ y Kōichi Gotō 後藤晃一, “A Study of ‘Contas’ コンタツ論”, *Junshin Journal of Human Studies* 純心人文研究, 14, 2008, pp. 115-131.
- Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1999.
- Buela, Carlos Miguel, *María de Luján. El misterio de la mujer que espera*, New York, IVE Press, 2011.
- Cantwell Smith, Wilfred, *Towards a World Theology: Faith and the Comparative History of Religion*, Philadelphia, Westminster, 1981.
- Castello, Alberto da, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venetia, Presso Gio. Antonio Bertano, 1591, f. 3 v., <<https://archive.org/details/rosariode-llaglor00cast/page/n7/mode/2up>>. Consulta: 13 de mayo, 2020.
- Delgado García, José, *Cartas y Relaciones de Fr. Juan de los Ángeles Rueda, OP*, Madrid, Instituto de Filosofía y Teología Santo Tomás, 1999.
- Documentos del Japón 1547-1557*, ed. Juan Ruiz-de-Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1990, <<https://archive.org/details/monumentahistori137unse/page/n8/mode/2up>>. Consulta: 14 de noviembre, 2020.
- Documentos del Japón 1558-1562*, ed. Juan Ruiz de Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1995.
- Epistolario de los MM. dominicos de Japón*, introducción de Honorio Muñoz, O. P., [s. l.], [s. a.], acervo de la Biblioteca Nacional de España.
- Escrivá de Balaguer, Josemaría, *Santo Rosario*, ed. Pedro Rodríguez *et al.*, Madrid, Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer, Rialp, 2010.

- Fernández Conde, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, Trea, 2005.
- Fróis, Luís, *Historia de Japam*, ed. José Wicki, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976, vol. I; 1981, vol. II.
- Fukunaga Shigeki 福永重樹, “Sei Furanshisuko Zabieru zō ni tsuite no kōsatsu 聖フランシスコ・ザビエル像」に就いての考察”, en *Kirishitan Kenkyū Vol. 14* キリシタン研究 第14輯, ed. Kirishitan Bunka Kenkyūkai キリシタン文化研究会, Tokio, Yoshikawa Kōbunan 吉川弘文館, 1972, pp. 257-280.
- Gonoi Takashi 五野井隆史, “The Devotional Instruments of the Christian Missionaries. Part I キリスト教布教とキリシタンの道具(一)”, *Research Institute of Christian Culture Bulletin* キリスト教文化研究所紀要, vol. 20, núm. 1, 2005, pp. 98-120.
- , *Kirishitan shinkōshi no kenkyū* キリシタン信仰史の研究, Tokio, Yoshikawa Kōbunkan 吉川弘文館, 2017.
- González Leyva, Alejandra, “La devoción del rosario en Nueva España”, *Archivo Dominicano*, vol. XVII, 1996, pp. 251-319.
- , “La devoción del rosario en Nueva España (II)”, *Archivo Dominicano*, vol. XVIII, 1997, pp. 53-149.
- Grotenhuis, Elizabeth ten, *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.
- Hashikawa Tadasu 橋川正, “Hokusetsu yori hakken shitaru kirishitan ibutsu 北撰より発見したる切支丹遺物”, *Shirin* 史林, 6, 1921, pp. 120-125, <<http://hdl.handle.net/2433/247174>>.
- Higashibaba Ikuo 東馬場郁夫, *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden, Brill, 2001.
- , *Kirishitan juyōshi: oshie to shinkō to jissen no shosō* きりしたん受容史 —教えと信仰と実践の諸相—, Tokio, Kyōbunkan 教文館, 2018.
- Itō Akiko 井藤暁子, “Kirishitan juzu rosario no wagakuni niokeru youtai: Ibutsu kara mita Kirishitan jidai no shinko fukugen wo mezashite キリシタン数珠ロザリオの我が国における態様: 遺物から見たキリシタン時代の信仰復元をめざして”, *Bulletin of Osaka Center for Cultural Heritage* 大阪府文化財センター研究調査報告, 4, 2006, pp. 17-73.

- Kamba Nobuyuki 神庭信幸, Michihiro Kojima 小島道裕, Fumio Yokoshima 横島文夫, Mitsuru Sakamoto 坂本満, “[Report on Investigation and Research Activity] Research on the ‘Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries’ Owned by Kyoto University 調査研究活動報告 京都大学所蔵「マリア十五玄義図」の調査”, *Bulletin of the National Museum of Japanese History* 国立歴史民俗博物館研究報告, vol. 76, 1998, pp. 175-210.
- Kamba Nobuyuki 神庭信幸 y Michihiro Kojima 小島道裕, “[Report on Investigation and Research Activity] Research on the ‘Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries’ Belonging to the Higashi Family 調査研究活動報告 東家所蔵「マリア十五玄義図」の調査”, *Bulletin of the National Museum of Japanese History* 国立歴史民俗博物館研究報告, vol. 93, 2002, pp. 103-140.
- Kawamura Shinzō 川村信三, *Sengoku shūkyō shakai: Shisōshi. Kirishitan jirei kara no kōsatsu* 戦国宗教社会=思想史 キリシタン事例からの考察, Tokyo, Chisen shokan 知泉書館, 2011.
- Noriko Kotani 小谷訓子, “Kirishitan no seiki ni okeru ‘Maria jūgo gengizu’: Iezusukai sakuhin no yakuwari to yōshiki no gensui ni tsuite キリシタンの世紀における「マリア十五玄義図」-イエズス会作品の役割と様式の源泉について-”, ponencia presentada en el LXV Bijutsushi gakkai zenkoku taikai 第65回美術史学会全国大会報告 (Kokugakuin University, 18-20 de mayo de 2012 國學院大學:2012年5月18日~20日), <[https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19\\_kotani.pdf](https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19_kotani.pdf)>. Consulta: 23 de diciembre, 2020.
- Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Barcelona, Ioseph Giralt, 1732.
- , *Obras completas de san Ignacio de Loyola*, Madrid, Católica, 1963.
- Mark, John, *Franciscan Order of the Divine Compassion. Daily Office Prayers: Including the Collects Psalter and Lectionary*, Estados Unidos, Lulu Publishing, 2015.
- Mateos Muñoz, Agustín, *Etimologías griegas del español*, México, Esfinge, 1955.
- Mayer, Alicia, “El guadalupanismo en Carlos de Sigüenza y Góngora”, en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora: Homenaje 1700-2000*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Inves-

- tigaciones Históricas, 2000, t. I, pp. 243-272, <[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371\\_01/371\\_01\\_04\\_11\\_Guadalupanismo.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371_01/371_01_04_11_Guadalupanismo.pdf)>.
- Mendieta, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, lib. IV, cap. XVIII, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p6>>. Consulta: 16 de mayo, 2020.
- Nishimura Tei 西村貞, *Namban bijutsu* 南蛮美術, Tokio, Kōdansha 講談社, 1958.
- Noro Yoshio 野呂芳男, *Kirisutokyō to minshū Bukkyō: Jūjika to renga* キリスト教と民衆仏教—十字架と蓮華, Tokio, Nihon Kirisutokyōdan Shuppankyoku 日本基督教団出版局, 1991.
- Powers, Katherine, “Musical Images for Devotions: Benedetto Coda’s Altarpiece for the Rosary”, en Katherine A. McIver (ed.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, London / New York, Routledge, 2016.
- Ribadeneira, Marcelo de, *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon*, Barcelona, Emprenta de Gabriel Graells and Giraldo Dotil, 1601.
- Romero Mensaque, Carlos José, “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)”, *Hispania Sacra*, LXVI (Extra II), 2014, pp. 243-278, DOI: <<https://doi.org/10.3989/hs.2014.090>>.
- Sakamoto Mitsuru 坂本満, “Maria jūgogengizu no zuzō ni tsuite マリア十五玄義図の図像について”, en Nobuyuki Kamba *et al.*, “[Report on Investigation and Research Activity] Research on the ‘Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries’ Owned by Kyoto University 調査研究活動報告 京都大学所蔵「マリア十五玄義図」の調査”, *Bulletin of the National Museum of Japanese History* 国立歴史民俗博物館研究報告, vol. 76, 1998, pp. 197-209.
- San Bernardo, *San Bernardo. Obras selectas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.

- Sedda, Filippo, “John of Capistrano and the Virgin Mary: Preliminary Research on the Marian Sermons”, en Steven J. McMichael y Katherine Wrisley Shelby (eds.), *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary. Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa*, Leiden / Boston, Brill, 2019, pp. 410-439.
- Shinmura Izuru 新村出, “Christian Relics Found at Mr. Higashi’s House, North of Takatsuki, Settsu 撰津高槻在東氏所蔵の吉利支丹遺物”, *Report Upon Archaeological Research in the College of Literature, Kyoto Imperial University* 京都帝国大学文学部考古学研究報告, vol. 7, 1926, pp. 1-52, <<http://hdl.handle.net/2433/181609>>.
- Standfield-Mazzi, Maya, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson, The University of Arizona Press, 2013.
- Stratton, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, trad. José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. I, núm. 2, 1988.
- Takahashi Katsuyuki 高橋勝幸, “<Notes> The Parallels Between the Mandala and the Fifteen Scenes of Mary’s Life: A New Perspective Using Jung’s Theory of Archetypes <研究ノート>マンダラとマリア十五玄義図の類似性—ユングの元型論を手がかりに—”, *Ajia, Kirisutokyō, tagensei* アジア・キリスト教・多元性, 13, 2015, pp. 127-137, DOI: <<https://doi.org/10.14989/197472>>.
- Takizawa Osami 滝澤修身, “Concepts and Evangelization Methods of the Dominicans around Nagasaki in the Sixteenth and Seventeenth Centuries 日本ドミニコ会の宣教理念と布教方法 —16・17世紀の長崎を中心に—”, *Junshin Journal of Human Studies* 純心人文研究, 24, 2018, pp. 1-18, <<https://core.ac.uk/download/pdf/230375569.pdf>>.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, vol. v, lib. XVII, cap. VI, p. 332, <[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro\\_Diez\\_y\\_siete/miv5092.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro_Diez_y_siete/miv5092.pdf)>. Consulta: 30 de abril, 2020.
- Uno Naoko 宇埜直子, “About Fifteen Mysteries of Rosary Executed in Japan 《マリア十五玄義図》再考 —「神殿奉献」場面を中心に—”, *Bijutsushi*

ronshu 美術史論集, 14, 2014, pp. 55-72, <[http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle\\_kernel/81010451](http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81010451)>. Consulta: 24 de abril, 2020.

- Vences Vidal, Magdalena, *Estudios en torno al arte. Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.
- , *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, El Colegio de Michoacán, 2013.
- Verdi Webster, Susan, “La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo, México”, *Laboratorio de arte*, 8, 1995, pp. 61-72, DOI: <<http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1997.70.1785>>.
- Yasokaishi Nihon tsūshin* 耶蘇会士日本通信, trad. Murakami Naojirō 村上直次郎, notas de Watanebe Yosuke 渡邊世祐, Tokio, Shunnansha 駿南社, 1928, vol. II (下卷).

# *Roma y Shin-Gojira*: el Otro somos nosotros

AMADÍS ROSS

## **Resumen**

A través del análisis de dos obras cinematográficas, *Roma* y *Shin-Gojira*, el presente texto explora la modernización u occidentalización de México y Japón. La hipótesis central sostiene que el proceso de modernización destruye lo diferente para *terraformar* el mundo y así convertirlo en un *infierno de lo igual*. Este fenómeno destruye lo Otro, es decir, todo aquello que no entre dentro de la lógica del capitalismo occidental. Dueños de culturas ancestrales muy fuertes, Japón y México resisten esta homogeneización dentro de lo posible, porque la aniquilación del Otro es la destrucción de nosotros mismos. El ensayo contribuye a la comprensión de cómo se vive y se resiste a la modernidad y posmodernidad en Japón desde una visión mexicana.

## **Palabras clave:**

modernidad, occidentalización, resistencia, México indígena, Japón de la posguerra

## Introducción

El proceso de modernización del planeta iniciado hace cinco siglos ha transformado radicalmente la vida. Este proceso, al que podríamos llamar *la occidentalización del mundo* y que comprende tantos frentes que resulta difícil comprender en su totalidad, ha redundado tras medio milenio en una evidente uniformidad de ideas, territorios, maneras de actuar.<sup>1</sup> Esta homogeneización es particularmente contrastante en naciones no pertenecientes a la hegemonía europea y estadounidense, dueñas de un núcleo cultural duro<sup>2</sup> como México y Japón,<sup>3</sup> ya que sus discursos propios, refinados durante centenas de generaciones, han sido sistemáticamente modificados por la modernidad capitalista.

Esta conquista occidental del mundo tiene implicaciones de todo tipo, pero en este ensayo nos enfocaremos en sólo un aspecto: la aniquilación de la figura del Otro.<sup>4</sup> A través de dos obras cinematográficas recientes, *Shin-Gojira* (Anno y Higuchi, 2016) y *Roma* (Cuarón, 2018), pretendo analizar algunos elementos de este fenómeno en las culturas japonesa y mexicana. Intentaré demostrar cómo la modernidad ha arrinconado a lo distinto, a lo extraño, a todo aquello que queda fuera de su discurso, y cómo ese Otro se resiste —aunque a veces sin éxito— a la invisibilidad a la que se le somete. Esta lucha, según

---

<sup>1</sup> Echando mano de un término de la ciencia ficción, podríamos hablar de la *terraformación* de la Tierra, es decir, de modificar seres vivos y territorios en pos de una comodidad que debería conducir a la felicidad de la especie humana. Los resultados saltan a la vista: una minoría goza de todos los privilegios mientras los demás se desbocan en una escalera del infortunio en la que se sacrifica no sólo el bienestar humano, sino el de animales y plantas. Terraformación en el contexto de la ciencia ficción puede definirse como “el proceso para transformar un planeta en uno suficientemente similar a la Tierra para que pueda albergar vida terrestre”.

<sup>2</sup> Alfredo López Austin explica que el núcleo duro consiste en el cúmulo de conocimientos, costumbres y normas que fue forjado durante siglos y que constituye el sostén vital de una cultura. “El núcleo duro es el organizador de los componentes del sistema, el que ajusta las innovaciones y el que va recomponiendo el sistema tras el debilitamiento, la disolución o la pérdida de elementos. Sin embargo, su dureza no implica inamovilidad: como todo lo histórico, está también sujeto a la transformación, aunque ésta requiera un tiempo enorme”. Alfredo López Austin, “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Primera parte”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, México, Raíces, 2016, p. 23.

<sup>3</sup> Naciones occidentalizadas y sometidas al yugo económico, ideológico e incluso militar de Occidente, pero no parte constitutiva de este bloque.

<sup>4</sup> “Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del ‘hombre en general’ sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares”. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2017, p. 27. En este ensayo entendemos el Otro como lo no familiar, lo que nos resulta inquietante e incontrolable; por definición, lo Otro exterioriza la interpretación subjetiva del Yo.



mi visión, es la resistencia de la humanidad por no perecer en la alineación absoluta del infierno de lo igual.<sup>5</sup>

Escogí este par de obras cinematográficas, tan aparentemente disím-bolas, debido a dos razones principales: fueron realizadas por artistas con un amplio conocimiento, al menos intuitivo, tanto de sus culturas de origen como del momento actual, y porque ejemplifican perfectamente el punto que deseo discutir. Se podrá argumentar que *Roma* es una película de época y *Shin-Gojira* de ciencia ficción, sin embargo, los géneros dentro de una expresión artística son marcos estéticos y narrativos que no inciden en sus mensajes subyacentes.

### Perder el alma

Se ha dicho, y concuerdo, que imponer la modernidad sobre otras culturas conlleva un choque en el que *se pierde el alma*. Según el análisis que Morris Berman hace de Japón, con la Restauración Meiji (1867) el archipiélago se colocó en la posición de igual con las potencias colonialistas occidentales, sacrificando a cambio su identidad y tradiciones ancestrales.<sup>6</sup> Si a esto le sumamos la cruenta y desastrosa guerra del Pacífico, vemos cómo este proceso generó un *hueco* en el centro de la sociedad, un quebranto del significado profundo del porqué de hacer las cosas, una pérdida sustancial del núcleo duro que sustenta su cosmogonía.<sup>7</sup> Volveremos a esto más adelante, baste por ahora

---

<sup>5</sup> “El terror de lo igual alcanza hoy todos los ámbitos vitales. Viajamos por todas partes sin tener ninguna *experiencia*. Uno se entera de todo sin adquirir ningún *conocimiento*. Se ansían vivencias y estímulos con los que, sin embargo, uno se queda *siempre igual a sí mismo*”. Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Titivillus, 2016, p. 7.

<sup>6</sup> “[A partir de la llegada del comodoro Perry y sus barcos negros, Japón] comenzó una carrera por hacerse de los conocimientos y la tecnología occidental para superar a Occidente, a un paso que no tiene paralelo en la historia moderna (o en la historia de la modernización). En el proceso, el alma de Japón se quedó atrás y ha intentado recuperarse desde entonces. [...] la pérdida del alma lleva a la búsqueda de satisfacciones sustitutas: eso es la historia de la edad moderna”. Morris Berman, *Belleza neurótica. Un extranjero observa Japón*, México, Sexto Piso, 2014, p. 124.

<sup>7</sup> Motoko Tanaka lo ejemplifica hablando de la posguerra, era que comenzó en 1945 y no ha terminado: “La derrota del país en la Segunda Guerra Mundial colapsó su identidad. En poco tiempo Japón experimentó su primera derrota en una guerra internacional, la catástrofe de los bombardeos atómicos, la vergüenza de la ocupación y la pérdida de sus territorios coloniales. La identidad japonesa de la posguerra puede ser definida por la humillación, la vergüenza, la miseria, la subyugación y la pérdida de orgullo y confianza” (“[...] the country's defeat in World War II collapsed this identity. In short order, Japan experienced its first loss in an international

mencionar que el filósofo de la Escuela de Kioto, Keiji Nishitani, acusó a la sociedad japonesa moderna de vivir la nihilidad sin confrontarla, de “intentar hallar sentido a través de la laboriosidad, el exceso de trabajo, el consumismo y la hiperactividad”.<sup>8</sup> Esto, según él, es un callejón sin salida.

El caso de México es incluso más dramático: la imposición del proyecto occidental sucedió a sangre y fuego, un exterminio que ha pretendido siempre desaparecer lo mesoamericano en pos de una modernidad que parece al alcance, pero nunca termina por llegar. Una de las causas de esta *imposibilidad de progreso* es, precisamente, la negación de lo mesoamericano —y sus culturas derivadas— porque *no cabe*. Si Japón se quedó con un hueco en el centro de su identidad nacional, México no ha podido entender qué necesita para tener un alma.<sup>9</sup> Deslumbrado por el aparente fulgor de Occidente, México entrega el control narrativo y económico de su discursar nacional a intereses extranjeros modernizantes, manifestados en las clases media y alta, que desesperadamente intentan parecerse a quienes consideran sus pares del “primer mundo”,<sup>10</sup> una búsqueda de semejanza que convierte su identidad en una fachada artificial y desarraigada. Esta ansiedad por la similitud nos coloca, de nuevo, ante el fenómeno de la terraformación, impuesta o voluntaria: uniformar, eliminar diferencias que puedan ser obstáculos al libre correr de

---

war, the catastrophe of the atomic bombings, the shame of Occupation, and the loss of its colonial territories. Postwar Japanese identity came to be defined by humiliation, embarrassment, misery, subjugation, and loss of pride and confidence”). Motoko Tanaka, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 79. Todas las traducciones al español desde el inglés y el japonés son del autor.

<sup>8</sup> Morris Berman, *op. cit.*, p. 249.

<sup>9</sup> “Lo que se ha propuesto como cultura nacional en los diversos momentos de la historia mexicana puede entenderse como una aspiración permanente por dejar de ser lo que somos. Ha sido siempre un proyecto cultural que niega la realidad histórica de la formación social mexicana y, por lo tanto, no admite la posibilidad de construir el futuro a partir de esa realidad”. Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, Titivillus, 1987, p. 75.

<sup>10</sup> “Entre nuestras élites ilustradas, la cultura ‘occidental’ (adquirida a alto precio en posgrados en el extranjero y en libros importados) se confunde casi siempre con una imaginaria ‘cultura universal’ o simplemente con la Cultura (con ‘mayúsculas’ y ‘a secas’). Por ello, se utiliza como un trofeo que debe ser exhibido y pavoneado para aumentar el prestigio social de quien lo posee. Desde los políticos que presumen sus títulos académicos en el extranjero hasta los intelectuales que desempolvan sus citas en francés, el ‘cosmopolitismo’ es visto como la mejor demostración de la inteligencia y de la capacidad profesional. Como en las tiendas de cosméticos, la cultura se reduce al consumo y la repetición acrítica de la producción ajena. Podríamos decir que la mayor parte de nuestras élites políticas e intelectuales viven del negocio de la importación cultural, como los dueños de los grandes almacenes viven de traer productos extranjeros a nuestros aparadores”. Federico Navarrete, *México racista. Una denuncia*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, p. 160.

productos, servicios y capitales; una superficie lisa, pareja, reflejo de lo que es igual a sí misma: la modernidad capitalista y su cruzada por exorcizar al mundo de relatos fundamentales que no coloquen a la técnica —ciencia, tecnología, progreso— como el eje mítico de lo humano.

Naturalmente hay diferencias históricas y culturales entre lo que ha significado la modernidad para Japón y para México. La conquista de América fue el primer gran hito colonial del proyecto occidental, marcada por la derrota de los Imperios mexica e inca. La Nueva España, que después se convertiría en México, fue un campo de experimentación del proyecto europeo que ha ido más allá de los tres siglos de dominación directa, ya que las dos centurias de historia independiente de esta nación han significado una relación asimétrica con Estados Unidos. México nunca se ha definido como un país completamente occidental ni tampoco poseedor de un proyecto propio, indefinición que le impide defender su identidad de manera fuerte. Las múltiples y contradictorias capas de la sociedad mexicana quedan evidenciadas en *Roma*, como lo veremos más adelante. En contraste, Japón presentó toda la fuerza de su singularidad ante el empuje occidental cuando entraron en contacto a mediados del siglo XVI. Los 214 años de aislamiento que fueron terminados por Estados Unidos en 1853 permitieron pulir esta singularidad y robustecer el núcleo duro de la nación, hasta el punto de que el salto hacia la modernidad que significó la Restauración Meiji no significó la anulación de lo que podría llamarse *lo japonés*, sino una metamorfosis que tenía como fin crear su propio proyecto colonial, a la par de los que se habían apoderado del planeta. La derrota militar, cultural e ideológica acarreó una transformación que sigue en proceso, definida por una actitud ambivalente hacia Occidente, y un conflicto de identidad que, aunque desee negarse, resulta evidente en obras como *Shin-Gojira*.

## Camino a Roma

“Roma es la primera película del cine al que realmente aspiro”,<sup>11</sup> declaró Alfonso Cuarón (Ciudad de México, 1961), evidentemente satisfecho con la forma en que consiguió plasmar sus recuerdos de infancia en la galardonada cinta. La película narra la historia de la joven indígena Cleo (Yalitza Aparicio), una de las dos trabajadoras domésticas que ayudan a Sofía (Marina de Tavira) y su marido a cuidar a sus cuatro hijos en la colonia Roma (Ciudad de México). Estamos en 1970 y México vive transformaciones sociales impulsadas por la clase media desde la década anterior. Cleo descubre que está embarazada de su novio, quien la abandona. A la vez, el marido de Sofía huye con su amante. Sofía lleva a los niños de vacaciones al mar, e invita a Cleo a una escapada muy necesaria para aclarar su mente y establecer un vínculo con la familia.

Tras su estreno en diciembre de 2018, *Roma* causó furor en México debido a que toca uno de los temas centrales de la inestable identidad mexicana: lo indígena, estrato de la realidad totalmente ajeno al llamado México mestizo —o *México imaginario*—, un auténtico Otro al que no se le encuentra cabida dentro de la modernidad mexicana. Aunque debe ser dicho que la película no hace referencia a lo indígena por sí mismo, sino en su relación con la clase media urbana. Al ser un tópico poco tratado, y al ser Cuarón una figura de renombre internacional, los mexicanos no pudieron sustraerse de la cuestión y se generaron rápidamente dos bandos: los que amaron la cinta declarándola una joya artística y antropológica,<sup>12</sup> dueña de una aguda crítica social,<sup>13</sup> y los que la detestaron arguyendo una trama sosa, una realización aburrida y una

---

<sup>11</sup> En el documental *Camino a Roma*, dirigido por Andrés Clariond y Gabriel Nuncio, México, 2020.

<sup>12</sup> “Invoca la sensación oceánica de ser uno con el universo, la cual se enlaza con un viaje familiar climático. Sientes la presencia de Cuarón y de Cleo en esta visión, en la que lucha con determinación contra las olas amenazadoras, una imagen que extrajo del pasado e hizo cobrar vida a través de los recuerdos”. Manohla Dargis, “Roma’, la obra maestra de Alfonso Cuarón”, *The New York Times*, noviembre de 2018, <<https://www.nytimes.com/es/2018/11/22/espanol/cultura/roma-alfonso-cuaron-yalitza-aparicio.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

<sup>13</sup> “Se trata de un excelente trabajo cinematográfico que, entre muchas otras virtudes, está contextualizado históricamente de una manera magistral”. UNAM Global, “Roma’ de Cuarón y el racismo”, *El Economista*, febrero de 2019, <<https://www.economista.com.mx/empresas/Roma-de-Cuaron-y-el-racismo-20190223-0016.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

tendencia a perpetuar estereotipos.<sup>14</sup> De la misma forma, sorprendidos ante el atrevimiento de que una mujer indígena, Yalitza Aparicio, protagonizara una obra tan celebrada en el extranjero, muchos mexicanos decidieron que era momento de dejar clara su posición al respecto y se manifestaron arduosamente a favor o en contra de la actriz llegando al insulto más soez y la alabanza más forzada. Esta polarización de opiniones refleja claramente que el tema es de pingüe importancia y completamente actual.

Como puede verse, la discusión dejó en segundo plano a la película y se concentró en lo que Guillermo Bonfil podría resumir en una frase: “aquí todos somos iguales, aunque también hay indios”.<sup>15</sup> Es que ellos, caray, *no importan tanto*. Los indígenas no tienen cabida en la vida urbana de la “gente bien”<sup>16</sup> excepto, claro, cuando se trata de una posición de servicio.<sup>17</sup> Para mi gusto, es ese uno de los puntos más agudos de la cinta: mencionar de forma abierta cómo para una mujer mixteca como Cleo la única forma de relación posible con el “México imaginario” es a través del servicio; una posición asimétrica que impide ser uno mismo, ya que la relación laboral es permanente y asfixia toda auténtica expresión de la identidad. Esto lleva a interpretaciones como la del crítico de cine estadounidense Richard Brody, quien juzgó que

---

<sup>14</sup> “En *Roma*, Cuarón naturaliza el clasismo y el racismo. Habla desde la nostalgia de una nana que le trae el licuado desde la oscuridad y luego regresa a las penumbras. Ella le lavó los calzoncillos toda su infancia: no hay igualdad posible en lo que propone”. Kevin Montenegro, “Críticos de cine arremeten contra ‘Roma’, película nominada a 10 Premios Oscar”, *La República*, febrero de 2019, <<https://larepublica.pe/cine-series/1419335-premios-oscar-2019-clasista-aburrida-trama-dicen-criticos-pelicula-alfonso-cuaron-aspira-10-premios-roma-mejor-pelicula-ivan-reguera-rodrigo-islas-jesus-chavarria-mexico-espana/>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

<sup>15</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 32.

<sup>16</sup> “Los privilegios de los grupos que heredaron y detentan riqueza y poder, tienden a justificarse como resultado necesario de una superioridad natural visible en las diferencias raciales. El neocolonialismo y la dependencia frente a nuevas metrópolis que pregonan su filiación occidental, cristiana y blanca, refuerzan las ideologías racistas que adoptan esos grupos, más allá del discurso que pretende ocultarlas. Los ideales de belleza física, el lenguaje discriminatorio, las aspiraciones y el comportamiento cotidiano de esos grupos muestran sin tapujos su trasfondo racista”. *Ibidem*, p. 31.

<sup>17</sup> “Las personas de piel morena clara tenían 29.5 % menos de posibilidades de tener educación superior que las personas de piel blanca. Aún más profunda es la diferencia respecto a las personas de piel morena oscura, quienes tienen 57.6 % menos posibilidades de estudiar una licenciatura que los de piel blanca. En cuanto a la ocupación, encontró que el 91 % de los trabajadores ‘manuales’ eran morenos (oscuros y claros) y sólo 9 % eran blancos. En contraste, el 28 % de los profesionistas son blancos y sólo el 21% son morenos oscuros (frente a su proporción general de 18 % y 31 % en la población nacional)”. Andrés Villarreal, “Stratification by Skin Color in Contemporary Mexico”, *American Sociological Review*, vol. 75, núm. 5, 2010, pp. 652-678, citado en Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 85.

Cuarón olvidó darle voz a Cleo y la trató como un “ángel silencioso” sin discurso interno.<sup>18</sup>

La pregunta no es si Cleo es “muda” porque el silencio sea una virtud estoica, sino si realmente ella no habla. A riesgo de enmendar la plana a un crítico de cine profesional, creo que la interpretación del estadounidense falla al ignorar que Cleo se expresa a través de sus acciones, primordialmente las que debe reprimir. Cuando es abandonada por su novio, un minuto después de que ella le dice que está embarazada, guarda silencio. Cuando finalmente le encuentra para pedirle que sea responsable y él la amenaza con hacerle daño si insiste, ella mantiene la boca cerrada. Cuando le informan que su bebé nació muerta, llora, pero no dice más. Calla no porque el director y guionista de la película ignore su diálogo interno, sino porque ha mantenido el silencio desde hace generaciones, porque frente a los patrones no se expresa el verdadero pensamiento, porque es necesario sobrellevar cualquier dificultad con tal de conservar el empleo. Sólo en dos ocasiones se sincera: cuando le confiesa a Sofía que está embarazada y de inmediato le pregunta si la va a despedir, y en el momento climático de la cinta, tras salvar a la hija menor de su patrona de ahogarse en el mar, y revelar que nunca quiso a su bebé que nació muerta. Este momento es no sólo el clímax de la obra, sino representa el único momento en que Cleo se “rompe” y actúa como un ser humano en igualdad de condiciones con sus patrones. Tuvo que salvar la vida de una de ellas para tener esos escasos segundos de privilegio. El resto del metraje aguanta los golpes con el estoicismo y la resistencia construida durante cinco siglos de dominación, despojo e invisibilización. No es que Cleo sea un “ángel silencioso”, sino que representa el México negado. Y los negados no tienen derecho a una voz.

---

<sup>18</sup> “Cleo no habla más allá de una frase o dos a la vez y no dice nada sobre la vida en su pueblo, su infancia, su familia. [...] una personalidad fuerte, silenciosa, paciente y tolerante, despojada de discurso, ángel silencioso cuya falta de habilidad o voluntad para expresarse a sí misma se considera como una prueba de su virtud estoica” (“Cleo hardly speaks more than a sentence or two at a time and says nothing at all about life in her village, her childhood, her family. [...] a strong, silent, long-enduring, and all-tolerating type, deprived of discourse, a silent angel whose inability or unwillingness to express herself is held up as a mark of her stoic virtue”). Richard Brody, “There’s a Voice Missing in Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”, *The New Yorker*, diciembre de 2018, <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

A través de escarbar de manera casi intuitiva en los recuerdos de su director y guionista, *Roma* se limita a describir una situación que es ignorada por la mayoría de la sociedad; intenta hacer pocos juicios de valor, dejando que el espectador saque sus conclusiones, tampoco busca dar un mensaje esperanzador. Si deseamos cambiar la realidad que al someter al Otro nos somete a nosotros, debemos mirar de frente el problema y tomar decisiones radicales. Para eso, claro, tenemos que aceptar primero la enfermedad.

### Terror en la bahía de Edo

*Shin-Gojira* (シン・ゴジラ) es una película escrita por Hideaki Anno (Yamaguchi, 1960)<sup>19</sup> y dirigida por él en colaboración con Shinji Higuchi (Tokio, 1965). Producida por el legendario estudio de cine Toho, se trató del relanzamiento de una franquicia iniciada en 1954 con *Gojira* de Ishirō Honda, y que al día de hoy consiste en 32 cintas japonesas y cuatro estadounidenses. Al ser un relanzamiento, en *Shin-Gojira*<sup>20</sup> asistimos a un Japón contemporáneo en el que este monstruo aparece por primera vez. Un accidente inexplicable sucede en la bahía de Tokio, que resulta ser un animal monstruoso que entra a la ciudad causando destrucción y muerte. El gobierno reacciona de manera lenta e indecisa, lo que aumenta el número de muertos. El monstruo (bautizado “Gojira”, o “Godzilla”) resulta ser imbatible ante las armas de las Fuerzas de Autodefensa, por lo que, debido a la devastación de Tokio, el gobierno estadounidense envía drones que consiguen detenerlo momentáneamente a pesar de las numerosas bajas civiles. Estados Unidos decide que la única forma de destruirlo es con armas atómicas, ante lo que Japón pide un plazo para buscar una solución alternativa, que resulta ser poco espectacular, pero altamente eficiente.

*Shin-Gojira* arrasó tanto en la taquilla nipona como en la premiación de la Academia Japonesa de Cine, ganando entre otras nominaciones la de mejor película y mejor director. Su éxito se debió no sólo a la fama de la franquicia y

<sup>19</sup> Sus obras más conocidas son la serie *Neon Génesis Evangelion* (1995-1996) y las películas *The End of Evangelion* (1997), *Love & Pop* (1988), *Cutie Honey* (2004) y *Shin-Gojira* (2016).

<sup>20</sup> El *shin* en *Shin-Gojira* puede significar distintas cosas: “nuevo” (新), “verdadero” (真) o “dios” (神).

el talento de Anno, sino al enfoque actualísimo de la cinta. Además de tratar sobre un monstruo gigante,<sup>21</sup> habla de las consecuencias del gran temblor y tsunami de 2011, el accidente en la planta nuclear Fukushima Daiichi y la discutible actuación gubernamental.<sup>22</sup> O, mejor dicho, el monstruo gigante encarna la fuerza destructiva de la naturaleza, potenciada por la corrupción y la ambición humanas. La taquilla no respondió tan bien fuera de Japón debido a que la mayor parte del metraje se enfoca en los tejemanejes políticos alrededor del suceso, dejando poco espacio para la acción bélica.

Se explica que Godzilla es un ser antediluviano que se alimentó de desechos radiactivos tirados ilegalmente en la bahía de Tokio, lo que lo llevó a evolucionar a niveles cuasidivinos. El primer ministro, preocupado por su imagen política, debido a su indecisión permite que el problema crezca hasta que se vuelve una situación incontrolable y Tokio es devastado. La relación con el accidente en la planta nuclear de Fukushima es clara.<sup>23</sup> Las duras críticas al gobierno podrían explicar en parte el éxito doméstico de la cinta, sin embargo, mi hipótesis es que hay otros elementos que contribuyeron a volverla un clásico contemporáneo. Entraré en detalle más adelante.

Hay un elemento visual en *Shin-Gojira* que me gustaría destacar: el abigarramiento visual que predomina a lo largo de la película. Se ha hablado sobre la importancia del vacío en el arte, la estética, la religión y la filosofía en Japón.<sup>24</sup> Junichirō Tanizaki habla en *El elogio de la sombra* de las imbricaciones

<sup>21</sup> El cine de monstruos gigantes es un género por derecho propio. Se le llama *kaijū* (怪獣), a su vez parte del género *tokusatsu* (特撮), es decir, filmes basados en los efectos especiales. El género *kaijū* inició oficialmente con Godzilla en 1954. El mexicano Guillermo del Toro rindió homenaje al género *kaijū* con *Pacific Rim* (2013).

<sup>22</sup> “Si se pudiera describir en una palabra, no se trata de una película de *kaijū*, sino del pánico generado por un desastre natural, en específico el Gran Temblor de Tōhoku del 11 de marzo y las medidas gubernamentales que se tomaron” (この映画を一言で語るなら、怪獣映画ではなく、完全な災害パニック映画です。特に311の東日本大震災とその時の政権を連想させるシーンが満載でした。)。Pick Scene (映画評価ビクシーン) 2020, <<https://pixiin.com/work/347/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

<sup>23</sup> “No sólo Tokio no supo qué hacer, sino que tenía muy poco dinero para actuar aun si lo hubieran hecho. Para un político este tipo de experiencias son una sentencia de muerte, y fue así como el régimen [del primer ministro] Naoto Kan colapsó inevitablemente” (“Not only did Tokyo not know what to do, but there was precious little money to do anything even if they did. For politicians, this sort of experience is a career death-knell, and the Naoto Kan regime would inevitably collapse”). Les Corrice, “The Godzilla Movie and the Parallel with Fukushima”, <<https://atomicinsights.com/godzilla-movie-parallel-fukushima/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

<sup>24</sup> El vacío se relaciona con la pausa, la sombra, la discreción y la nada. Este último concepto es central en el desarrollo del pensamiento budista y taoísta que influyó ampliamente al Japón antiguo. Por citar sólo un ejemplo, Kitarō Nishida considera lo siguiente: “Creo que podemos distinguir al Occidente por haber considerado



de lo quieto, somero, contenido y opaco con el *ser japonés*, contrastando con el gusto occidental por lo liso, brillante, utilitario y vistoso. La sobriedad de este Japón tradicional y aristocrático, que puede verse en las señoriales casas de madera, los jardines de piedra o los templos sintoístas y budistas, choca con el abigarramiento barroco que se ve en las zonas populares de muchas ciudades del archipiélago: edificio tras edificio de pequeños departamentos, calles agotadas por el incesante ir y venir de personas, diminutas habitaciones repletas de libros, objetos tecnológicos, adminículos de cocina, empaques y envoltorios.

Esta superabundancia de elementos estéticos es reproducida de manera obstinada por Anno en prácticamente cada toma de *Shin-Gojira*. Ya sean asientos, impresoras, trenes, cascos de emergencia o teléfonos, se realza la *presencia* de los objetos en la vida cotidiana. Cuando no son cosas son personas, prácticamente no hay escenas con sólo un actor a cuadro, llegando en ocasiones a llenar cada espacio posible con rostros, cabezas, torsos o espaldas; eso sí, en cuidadosa composición, ya que Anno es un perfeccionista con obsesión por la profundidad de campo. Asimismo, cuando Godzilla invade Tokio por primera vez lo hace vía el río Nomi, Región de Ōta, y va empujando barcos pesqueros y de paseo en un número que supera los que pueden verse en la realidad.<sup>25</sup> Una vez que el monstruo “asciende a tierra” se dedica a empujar automóviles como si fueran de juguete, lo que crea una saturación de elementos visuales que, a su vez, es contrastada con edificios a escala que, para homenajear a las cintas clásicas, son destruidos con gran alegría.

Esta acumulación de objetos a cuadro asfixia al espectador, lo que según mi interpretación obedece al interés de Anno por retratar una vida ahogada por la superabundancia de artefactos y estímulos. Una miríada de cosas, un desfile interminable de distractores que resulta característico de esta etapa de la modernidad. La técnica como muralla para protegernos de la ansiedad primordial, una especie de vacuna no religiosa que impide el derrumbe de

---

el ser como el fundamento de la realidad, y al Oriente por haber tomado la nada como el suyo”, citado por James W. Heisig, *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2013, p. 76.

<sup>25</sup> Para quien desee conocer los sitios que aparecen en la película, los editores de Tokyo Fox se tomaron la molestia de “seguir los pasos de Godzilla” en un safari fotográfico por las calles de la capital nipona: <<https://tokyofox.net/2018/07/12/on-the-trail-of-shin-godzilla-5-ota-ward/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

la Ciudad Secular, en la que la ciencia tomó el sitio de la religión, la técnica sustituyó al credo y el progreso a la creencia en un Más Allá en el que todo estará bien y estaremos en paz. Godzilla, como representante del origen, es decir, de lo Otro, ataca sin miramientos destruyendo estos objetos como si fueran de cartón, ahuyentando de un coletazo o escupiéndolo fuego hacia el endeble muro multicolor que hemos construido a nuestro alrededor para sentirnos separados de la naturaleza y superiores a ella.

Godzilla sólo puede ser vencido por el ingenio, no la fuerza bruta, por el trabajo en equipo y no el enfrentamiento directo. Un Estado japonés anquilosado por décadas de estancamiento económico, neoliberalismo rampante y apatía política es vencido en primera instancia por el monstruo-terremoto-tsunami-accidente nuclear. Pero no todo está perdido. Y aquí presento la última parte de mi análisis formal de *Shin-Gojira*: tal como la versión de 1954, se trata de una película nacionalista, de un optimismo apenas velado que podría parecer pueril si no tomáramos en cuenta el oscuro contexto histórico en el que fue creada y la tendencia crítica de su director. Si las fallas del Estado únicamente acrecientan el impacto de Godzilla en los primeros 20 minutos de la cinta, de ahí en adelante asistimos a un canto al esfuerzo, el colectivismo y la fortaleza de la juventud.

Se integra un grupo especial, bautizado como Equipo Especial Estratégico ante la Amenaza de la Criatura Gigantesca sin Identificar, compuesto casi en su totalidad por menores de 30 años marginados, ovejas negras y rebeldes, pero los mejores en sus campos de especialidad. Son liderados por un burócrata que a pesar de su inmadurez es honesto, atrevido e incorruptible, y prefiere la eficacia antes del protagonismo. Es un evidente caso de “apelar a la audiencia”, de pedirle a la juventud japonesa que se ponga en los zapatos del Equipo Especial y se sienta con la capacidad de enfrentar un desafío monstruoso como Godzilla.

A pesar de los avances iniciales, el grupo de jóvenes se ve superado por las circunstancias, el monstruo destruye buena parte de Tokio, las fuerzas militares estadounidenses lo atacan y llegamos al punto en que la única solución es bombardear la capital japonesa con armas nucleares. Aquí Anno juega con símbolos desnudos de todo eufemismo: ¿qué podría ser peor que

repetir Hiroshima en el mismísimo Tokio? Godzilla pasa de ser un fuereño invasor, buques negros que atracan en la bahía de Edo, a un problema que sólo los japoneses deben resolver, tal como en la cinta de 1954. O, dicho de otra forma, un problema que sólo ustedes, jóvenes espectadores japoneses, pueden resolver. La cinta se vuelve un canto patriótico que llama a sus nuevas generaciones a entregar su voluntad a los engranes de su gran país: *si podemos con Godzilla, podemos con lo que venga*.

El final anticlimático es puramente japonés: eficiencia sobre espectacularidad, estructurado en un plan altamente jerarquizado compuesto por etapas específicas, con elementos de repuesto por si hay fallos y, sobre todas las cosas, trabajo en equipo. Sacrificio por el grupo. Congelan a Godzilla en vez de hacerlo volar por los aires, como manda el canon estadounidense tan usado por Hollywood.<sup>26</sup>

Y el monstruo queda ahí, como estatua gigante en medio de Tokio, como recordatorio de que el Otro, por más que se intente aniquilar, retornará cada vez.

## Te queremos, Cleo

Antes de iniciar el análisis de la aniquilación del Otro a partir de *Roma*, quiero pedir prestado otro concepto a la ciencia ficción: lo posapocalíptico.<sup>27</sup> Este término refiere a la vida *después* de una calamidad que destruye el mundo como se conocía, y tiene su origen en los bombardeos nucleares a Hiroshima y Nagasaki<sup>28</sup> —cabe señalar que la técnica es generalmente señalada como la

<sup>26</sup> Godzilla queda congelado como la modernidad, atrapada dentro de la posmodernidad, inocua como el rostro del Che Guevara impreso en una playera.

<sup>27</sup> *La Enciclopedia de la Ciencia Ficción* define el término como “historias ambientadas después de una catástrofe, ya sea un desastre natural o un holocausto causado por humanos o extraterrestres” (“stories set in the aftermath of catastrophe, whether the upheaval is a natural disaster or a human- or alien-caused holocaust”), <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

<sup>28</sup> “Los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki tuvieron una influencia única en el apocalipticismo. La invención de las armas nucleares significó que la humanidad ahora podía destruirse a sí misma. Mientras que anteriormente el ente con el poder para causar el apocalipsis fue siempre entendido como (sobre)natural, ahora era humano” (“The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki had a unique influence on apocalypticism. The invention of nuclear weapons meant that it was now within humanity’s means to destroy itself. Whereas before the entity with the power to bring about apocalypse had long been understood as (super)natural, it was now human”), Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 57.

culpable del desastre que lleva a la destrucción—. <sup>29</sup> La narrativa posapocalíptica suele enfocarse en cómo la civilización actual es sólo un acuerdo colectivo, y que si las condiciones cambian es prácticamente imposible volver a lo que se conocía. Suelen ser historias llenas de desesperanza, nihilismo, violencia y deshumanización. <sup>30</sup> Menciono este concepto porque los descendientes de las grandes culturas mesoamericanas llevan cinco siglos viviendo una realidad posapocalíptica. Su civilización fue víctima de una catástrofe, un holocausto causado por invasores que, para ellos, bien pudieron ser extraterrestres; su vida actual es la del superviviente que vive sin la capacidad de adaptarse a la “nueva realidad”, ni mucho menos de recuperar su anterior existencia. Debe decirse así: en México vive una civilización entera que lleva cinco siglos viviendo un mundo posapocalíptico, civilización a la que se le niega un alma, y a su vez esto impide que México posea una.

Si Cleo representa al Otro, el “México imaginario” ha elegido de manera consciente y sistemática ignorarlo, tratarlo como si fuera invisible a menos que se le necesite para obtener votos en una elección o para arrebatarle un terreno para la explotación minera. No hay integración del Otro, no existe un proyecto realista que pretenda “unir a todos los Méxicos”, que genere una nación auténtica y fiel a sí misma, alejada de la imitación burda a Occidente y de la rendición abyecta ante el proyecto moderno, se llame “civilizado”, “liberal”, “cristiano”, “positivista”, “capitalista”, “marxista”, “neoliberal”, “posmoderno”

---

<sup>29</sup> “Susan Sontag argumenta que las películas de ciencia ficción de la década de 1950 reflejan lo que ella llama ‘la imaginación del desastre’. Estas cintas son generalmente sobre desastres ocasionados por el uso irresponsable de la ciencia” (“Susan Sontag argues that the science fiction films of the 1950s reflect what she calls ‘the imagination of disaster’. These films, she notes, are typically about disasters wrought by the irresponsible use of science”), M. Keith Booker y Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Estados Unidos, Wiley-Blackwell, 2009, p. 53.

<sup>30</sup> Aunque lo posapocalíptico es un invento de la posmodernidad, hunde sus raíces en las nociones escatológicas presentes en prácticamente todas las culturas de la historia mundial. La diferencia es que, ante el desencantamiento del mundo, producto de la conquista modernizante, no son divinidades las protagonistas de los sucesos, sino el mismo humano. Esto deviene en una gran dosis de desaliento ante la falta de un sentido *más allá* en tanta destrucción fuera de la mundana ambición económica o militar. “El desarrollo de lo posapocalíptico responde a una cosmovisión humanista, y resulta de la capacidad humana para llevar a cabo lo que antes se consideraba como único a lo suprahumano: el poder de creación y de destrucción. Por lo tanto, el tropo posapocalíptico sugiere una crisis de la modernidad y el progreso”. Gabriela Mercado Narváez, “Ya nos cayó el chahuistle. El cuento apocalíptico mexicano contemporáneo (1996-2016)”, tesis doctoral, Universidad de Gotemburgo, Suecia, 2019, p. 52.

o “globalista”. México no quiere ser sí mismo, y se ha enredado tanto en ese afán negacionista que cada vez es más difícil salir de él.

Han existido búsquedas serias de construir una identidad propia. La más exitosa ha sido la de la posrevolución. Pero al referirse como “grandeza” al indio muerto, el que fue destruido en la conquista, y dejar afuera demandas del indio vivo como la del agrarismo zapatista,<sup>31</sup> partió de una falsa premisa que tuvo como resultado la hipocresía común del mexicano: “aquí no somos racistas”. Como todo problema que corroe lo más hondo, México debe primero aceptar su racismo. Sólo entonces tendrá la capacidad de ver que únicamente inventando un discurso propio que abarque a todos los que viven dentro de sus fronteras<sup>32</sup> podrá dejar atrás los siglos de confusión, de andar a ciegas y perder la mitad del territorio, de vestirse con ropas de seda, aunque ninguna de las naciones occidentales lo tome en serio.<sup>33</sup> Claro, esto se dice muy fácil. Diagnosticar es relativamente una tarea simple. La tarea de llevar a cabo un portento como el aquí descrito rebasa la capacidad de una persona, e incluso de un grupo o una ideología. Se necesita una toma de consciencia mayoritaria. Y siendo realistas, tal vez lo único que pueda crear este milagro sea la crisis de la modernidad. Si es que llega a presentarse, porque la transformación de México parece irreversible.

---

<sup>31</sup> “Sólo quedarían ruinas: unas en piedra y otras vivientes. Ese pasado lo aceptamos y lo usamos como pasado del territorio, pero nunca a fondo como nuestro pasado”. Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 17.

<sup>32</sup> “La cultura prehispánica, en particular, es un pasado glorioso del que [los mestizos] saben vanagloriarse y que pueden presumir a todo el mundo cuando quieren enfatizar su identidad inconfundible, pero nunca deben dejarse atrapar por esta raíz autóctona, pues entonces se convertiría en un peso muerto que les impediría progresar”. Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 99.

<sup>33</sup> El *problema mexicano* es de una complejidad impresionante. Manuel Gamio, José Vasconcelos, Octavio Paz, Guillermo Bonfil y muchos otros pensadores han iluminado al menos una de las tantas partes de este conglomerado de dificultades. Bolívar Echeverría, por ejemplo, dice que “aproximándose con mayor sutileza y diferenciación al tema de la ‘doble personalidad’ de la sociedad mexicana actual, puede descubrirse que no se trata solamente de ‘dos Méxicos’ que estén en conflicto entre sí dentro del mismo México: el de la modernidad y el de la antimodernidad, el progresista y el retardatario, sino en verdad de un caso de ‘personalidad múltiple’, de cuatro Méxicos enfrentados entre sí dentro de México: el México de la modernidad y el México de tres tipos diferentes de antimodernidad: primero, el ‘México profundo’ o de la antimodernidad civilizatoria; segundo, el México barroco o de la antimodernidad antirrealista, y tercero, el México contestatario o de la antimodernidad anticapitalista”. Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016, p. 240.

El racismo es una de las tantas estrategias de la modernidad<sup>34</sup> para someter, ridiculizar, alinear y desmantelar al Otro. Ahora, México tiene una particularidad: es racista hacia adentro. La discriminación sucede en el ámbito familiar, escolar, laboral, es decir, en el interior de lo que en Japón es llamado *uchi*, aquello que pertenece al “nosotros”, al grupo. De ahí que se diga que “no somos racistas”, ya que, siguiendo un proverbio muy *ad hoc* para esta situación, “la ropa sucia se lava en casa”. Esto me lleva a señalar que una de las características que vuelven tan potente a *Roma* es que se desarrolla en el *uchi*, dentro de la familia, un espacio tradicionalmente femenino. Esto es potenciado por el innegable feminismo de la cinta: los hombres adultos son re-tratados como irresponsables, egoístas y veleidosos, personas que no son de fiar y sólo buscan su propia realización. El hecho de que las mujeres sean las que sostengan la carga dramática de la historia, y se les muestre como puntales que contra toda adversidad sostienen la familia a flote empata con la visión idealizada que los mexicanos tienen de la mujer-madre. Una narración ambientada en el seno familiar matriarcal es siempre más impactante, ya que México es un país volcado hacia lo materno.

*Roma* desgrana el racismo en el día a día, en lo cotidiano, en el desayuno, en la manera en que se habla a “la servidumbre” o que se le trata cuando tiene un “problemilla” como lo es el embarazo. A las trabajadoras domésticas como Cleo se les le quiere “como si fueran de la familia”, se les delega el cuidado de los niños, se les tiene confianza hasta el punto de “dejarlas vivir bajo el mismo techo” e incluso se les ofrece generosamente la posibilidad de aventuras sexuales con alguno de los patrones.<sup>35</sup> Eso sí, no importando lo que hagan serán

---

<sup>34</sup> “Desde su surgimiento en el siglo XVI en Europa y en sus colonias americanas, y a partir de su consolidación como una forma de pensamiento científico europeo en el XVIII, el racismo se ha centrado en las diferencias que los grupos humanos tienen en el color de su piel y en un puñado de rasgos físicos muy definidos: el color y la forma del cabello, el color de los ojos, la forma de la nariz y la boca, la forma de la cabeza”. Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 41.

<sup>35</sup> “Los empleados de la casa son ‘como parte de ella’, es decir, están considerados aunque nunca incluidos. Ese ‘lugar’ está fuera de la historia y de las valencias del dolor. El sentimentalismo sustituye a la justicia: la queremos, la tratamos casi como si hubiera sido un pariente, incluso podemos ofrendarle fantasías sexuales de usar y desechar. Ser ‘como’ sustituye los derechos de los desiguales por una compensación emocional que se sigue pensando como bondad”. Fabrizio Mejía Madrid, “Sirvientas”, *Proceso*, 24 de julio de 2020, <<https://www.proceso.com.mx/639676/opinion-analisis-columna-tiempo-fuera-fabrizio-media-madrid-sirvientas>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

siempre *ellos*, lo Otro que tiene gustos ajenos, costumbres exóticas, maneras de vestir particulares, modales toscos y visiones anticuadas del mundo.

Cleo, como representante de quienes viven el posapocalipsis, se ha adaptado todo lo humanamente posible a un mundo en el que es invisible en muchos aspectos. Esto explica también su supuesto estatus de “ángel silencioso”: ¿qué sentido tiene hablar frente a los descendientes de quienes ocasionaron el holocausto de su civilización, personas ante las que debe bajar *siempre* la cabeza, quienes a pesar de dar la vida por ellos nunca será algo más que una sirvienta, una herramienta de carne y hueso que, a bajo precio, se encarga de las tareas engorrosas para que la familia pueda sentarse a ver televisión? Aunque hablara, ellos no escucharían.<sup>36</sup> Y cuando los indígenas han hablado, quienes detentan el poder en México no se han dado por enterados excepto en momentos fuera de serie, como el levantamiento del EZLN en Chiapas en 1994.<sup>37</sup>

En resumen, la modernidad en México ha aniquilado al Otro mesoamericano restándole todo poder actual —las ruinas, los museos de antropología y los fastuosos murales en edificios públicos en nada ayudan a la vida cotidiana de los indígenas de hoy—, despojándolo de sus idiomas y tradiciones, ridiculizando sus creencias, abaratando el valor de sus “artesanías”, invisibilizando su contribución al discurso nacional. En el mejor caso, explota algunas de sus costumbres —la danza de la Guelaguetza, los Voladores de Papantla—, que no pasan de ser curiosidades autóctonas. El problema, como se dijo arriba, es que mientras México no sepa cómo sumar todas sus partes, ni la promesa del progreso ni la posibilidad de una identidad completamente original serán reales.

---

<sup>36</sup> “Todos los morenos que se blanquean al ascender socialmente no hacen sino confirmar la validez del principio de clasificación social que establece que las posiciones superiores deben pertenecer a los blancos”. Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 69.

<sup>37</sup> El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), asentado en el estado mexicano de Chiapas, le declaró la guerra al gobierno mexicano el 1 de enero de 1994 y tomó varias ciudades, entre ellas la capital del estado, Tuxtla Gutiérrez. Este grupo militar está conformado por indígenas mayas, y se mantiene vigente en varias zonas del estado a través de los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas.

### No se puede ocultar a Godzilla bajo el tatami

Conviene hablar brevemente sobre Hideaki Anno y su importancia en la cultura japonesa contemporánea. Fundador del estudio de animación Gainax en 1984, saltó a la fama en 1995 con la serie animada de televisión llamada en español *Neon Génesis Evangelion*.<sup>38</sup> Esta serie tuvo un impacto mayor en la cultura moderna japonesa.<sup>39</sup> Como se detallará más adelante, a pesar de que la mayoría de los académicos colocan a la animación, el cómic y los videojuegos bajo la etiqueta de “subcultura”, su influencia en el devenir social es innegable y, al menos desde la década de 1990, posiblemente mayor que la de la llamada “alta cultura”.<sup>40</sup> *Evangelion* sintetizó en una obra críptica, sin final feliz ni redenciones, el creciente sentimiento de vacío que sacudía a la sociedad, en especial a los jóvenes, producto del nihilismo que acarrea la destrucción de las grandes narrativas, o en otras palabras, debido al desaliento que caracteriza a la modernidad en su etapa actual. En Japón esto significaba el final de la esperanza, el aceptar sin visos de solución que la derrota de 1945 era permanente. Dicho en términos de este ensayo: vivir en un mundo posapocalíptico, tal como los descendientes de los indígenas en México, aunque las condiciones parezcan diametralmente diferentes.

El año 1995, cuando comenzó a transmitirse *Evangelion*, es crucial en la historia japonesa. Coincidieron el terremoto de Kobe, el ataque con gas sarín en el metro de Tokio y el final definitivo del llamado milagro económico que inició en la década de 1960. El archipiélago se descubrió a la merced de

<sup>38</sup> Hice un análisis sobre *Evangelion*, “La transfiguración de Shinji Ikari: el Tlacuache inverso”, parte del libro *Historias, mitos y ritos: ciencia ficción desde América Latina. Aportaciones desde el seminario Estéticas de Ciencia Ficción vol. 1*, que puede leerse en <<https://drive.google.com/file/d/1ecisY1-XTGhncMIVYeXU6qbcMdqrD3By/view>>.

<sup>39</sup> Para el artista visual Takashi Murakami, *Evangelion* es “el parteaguas en las películas de anime *otaku*, que señaló el momento más brillante de la subcultura *otaku*”. Morris Berman, *op. cit.*, p. 296.

<sup>40</sup> Hablando desde el campo de la literatura, Motoko Tanaka afirma que “el siquiatra y crítico Tamaki Saito señala que aunque hay muchas novelas muy vendidas en la literatura japonesa contemporánea que son capaces de describir asuntos contemporáneos hasta 1990, no ha existido una obra de literatura tradicional desde entonces que pueda trascender la serie animada *Neon Génesis Evangelion* en términos de interés crítico, influencia en otros creadores o impacto económico” (“psychiatrist and critic Saitō Tamaki points out that while there are many best-selling novels in contemporary Japanese literature that ably depict contemporary issues up to the year 1990, there has been no work of traditional literature since then that can transcend the anime series *Neon Genesis Evangelion* in terms of critical attention, influence on other producers, and economic impact”). Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 21.



enemigos internos y de la devastación de la naturaleza, y sin el poderío monetario y comercial que los había impulsado por más de tres décadas. Este año simboliza, de cierta forma, la extinción de los sueños, de la capacidad nacional para dejar atrás la posguerra y restañar el hueco en el centro de su alma. El acre escepticismo de la posmodernidad y la globalización, el nuevo equilibrio de poderes tras la caída de la Unión Soviética y la creciente importancia de China pintaban un futuro incierto para el país del sol naciente. Historias como *Evangelion* dieron cuerpo a esta angustia,<sup>41</sup> y Hideaki Anno pasó a convertirse en un icono de esta nueva etapa de Japón. De ahí que fuera tomada con gran expectativa la noticia de que dirigiría el relanzamiento de la serie del monstruo más amado: Godzilla.

Desde su primera aparición en 1954, Godzilla ha contenido en su cuerpo monumental una serie de significados que lo volvieron un Otro por excelencia.<sup>42</sup> Aunque en un inicio se trataba de una película antibélica, ecologista y parte del proceso de duelo tras la derrota,<sup>43</sup> su simbolismo se ha transformado tantas veces como lo ha hecho Japón.<sup>44</sup> En su versión original representaba tanto los soldados muertos en la guerra del Pacífico como la amenaza nuclear, un “problema” que era resuelto sólo por japoneses, una señal de que

<sup>41</sup> Motoko Tanaka (*ibidem*, pp. 133-139) hace un profundo análisis sobre *Evangelion* y las llamadas obras *seikaikei* que le siguieron, afirmando que su principal característica consiste en que el protagonista, siempre un hombre, y la heroína de la que está enamorado, interactúan con el fondo de la historia, generalmente una crisis apocalíptica, sin que se haga referencia a la sociedad. La comunidad desaparece, lo que deja al protagonista solo frente al fin del mundo, del que es salvado por su enamorada, que representa la protección nacional. Este vacío en el centro de las historias *seikaikei* empata con el concepto de hueco planteado en este ensayo.

<sup>42</sup> Takayuki Tatsumi lo describe como el Otro definitivo, que ayudó al Japón de la posguerra a reconstruir su identidad nacional al convertirse en víctimas de una amenaza exterior. Takayuki Tatsumi, *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Nueva York, Berghahn Books, 2000, p. 228, citado en Susan Napier, “When Godzilla Speaks”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla's Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on The Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 11.

<sup>43</sup> “*Godzilla* se convirtió en el tesoro del estudio Toho, y aunque fue el inicio de un género sin precedentes, el de monstruos gigantes, fue una película antinuclear desde una perspectiva ecologista. Este film sería impensable sin los ataques aéreos estadounidenses que arrasaron con Japón nueve años antes, y sin las plegarias para los soldados japoneses que murieron en los mares sureños” (「ゴジラ」はのちに東宝のドル箱となり、世界に例を見ないジャンルとなった怪獣映画の嚆矢であるが、本来的にはエコロジカルな視点に立った反核映画である。南方の海に生じ、東京を急襲するという発想はこのフィルムが撮られた9年前に日本全土を焦土としたアメリカ軍の空襲と、南方に散った日本兵たちへの鎮魂を抜きにしては考えられない。)。Inuhiko Yomota, *110 años de historia del cine japonés*, Tokio, Shueisha, 2014, pp. 153-154.

<sup>44</sup> “La imagen de Godzilla, el gigantesco enemigo público de la década de 1950, fue desplazada por el Godzilla superhéroe de la época del gran crecimiento económico” (“the image of Godzilla, the oversized public enemy in the 1950s, was displaced with that of Godzilla the national superhero in the economic high growth period”). Takayuki Tatsumi, *op. cit.*, pp. 230-231.

la sociedad devastada por la guerra y humillada por la ocupación podía enfrentar lo que fuera si trabajaba unida.<sup>45</sup> Recordemos que durante la ocupación de las potencias aliadas encabezadas por Estados Unidos (1945-1952), la información sobre los efectos de la radiactividad originada por el bombardeo estaba vetada de los medios de comunicación,<sup>46</sup> al punto de que buena parte de la población ignoró durante casi una década las consecuencias de lo sucedido en Hiroshima y Nagasaki. Esta fuerte censura únicamente ahondó el trauma en el espíritu japonés,<sup>47</sup> que debía levantarse de una aplastante derrota militar y del fracaso de su apuesta colonialista, con la que pretendió equipararse con los poderes occidentales y así evitar a su vez ser colonizado.<sup>48</sup>

Godzilla como Otro que también habla de las amenazas del mundo exterior es, además, heredero de una larga serie de figuras extranjeras que al ser contrapuestas con Japón por los mismos japoneses ayudaron a clarificar su identidad.<sup>49</sup> El ejemplo más importante a lo largo de la historia de este Otro

<sup>45</sup> Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 152.

<sup>46</sup> “Aunque la bomba atómica no era un tema específicamente censurado por la normativa del Destacamento de Censura Civil [dependencia de las fuerzas de ocupación], trabajos tempranos sobre los bombardeos fueron suprimidos y rápidamente se volvió un tópico restringido que la gente se autocensuraba, o era censurado por el Destacamento de Censura Civil. Esto aplicó tanto para el testimonio de los testigos como para la investigación médica” (“While the Atomic bomb was not a censored topic specifically outlined by the CCD guidelines, early works about the bombings were censored and it quickly became an off-limits topic that people either self-censored, or that was censored by the CCD. This was true in regard to both witness accounts and medical research”). May E. Grzybowski, “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”, *Bard*, Bard College, 2018, p. 16.

<sup>47</sup> Entiendo el espíritu japonés como la esencia de la sociedad nipona, el núcleo duro de su cosmogonía, que entre otras cosas ha sabido absorber influencias extranjeras y transformarse sin dejar de ser sí mismo.

<sup>48</sup> La *blanquitud* como elemento imprescindible de pertenencia a la élite del proyecto occidental puede rastrearse en la pretensión japonesa por igualar a las potencias europeas y a Estados Unidos: “Max Weber dejó planteada la idea de que la capacidad de corresponder a la sollicitación ética de la modernidad capitalista, la aptitud para asumir la práctica ética del protestantismo puritano, puede tener un fundamento étnico y estar conectada con ciertas características raciales de los individuos. [...] reconocimiento de un ‘racismo’ constitutivo de la modernidad capitalista, un ‘racismo’ que exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna”. Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, p. 58. Esta idea llegó al extremo con el Estado nazi en Alemania, aunque esos no fueron todos sus efectos en la primera mitad del siglo XX: “La razón por la cual la guerra del Pacífico fue tan feroz, escribe [Charles Mills en *The Racial Contract*], es que en realidad se trataba de una guerra racial, con dos bandos que peleaban por ver quién de los dos era más blanco”. Morris Berman, *op. cit.*, p. 172.

<sup>49</sup> “En el siglo XX y especialmente tras la Primera Guerra Mundial, la conceptualización de Occidente que tenía Japón sostuvo la teoría de una revuelta militante y articulada contra el ‘otro’, generalmente imaginado como una amenaza colectiva contra la independencia y autonomía cultural del país. La construcción del ‘otro’ necesitó que fuera retratado como la imagen en el espejo de la cultura local. Esta representación del ‘otro’ fue la que clarificó para los japoneses la esencia de su propia cultura” (“In the twentieth century and especially after World War I, Japan’s conceptualization of the West affirmed a theory of militant and articulate revolt against

legitimador ha sido China,<sup>50</sup> tal como hoy, para bien y para mal, lo es Estados Unidos.<sup>51</sup> La derrota del Japón imperial puede leerse como el fracaso de un intento de suplantarse la modernidad occidental por un proyecto no occidental. La nación nipona debió soportar esta triple herida —derrota, bombardeo nuclear, ocupación— sin poder llevar a cabo el necesario duelo colectivo, contando con pocas herramientas sociales para superar el momento más duro de sus más de dos milenios de historia. Obviamente la herida supuró, buscando un alivio que chocaba con la rigidez de la era de la recuperación económica. Uno de los tantos tratamientos fue la ciencia ficción. Godzilla es una de las obras clave de este fenómeno, y que su relación con el llamado *dominio del átomo* es incuestionable.

En otro nivel de análisis, se podría afirmar que Godzilla es también una metáfora del impacto de la técnica en Japón, sobre todo si se recuerda que hasta la segunda mitad del siglo XIX el país permaneció cerrado al exterior y dependió mayoritariamente de tecnología tradicional. El impacto de la occidentalización del archipiélago en el espíritu nipón fue siempre un tema de debate, aunque el proceso fue tan veloz que artistas, filósofos y académicos no tenían tiempo para digerir lo que estaba pasando. En palabras de Motoko Tanaka, “aunque era claro que la modernización/occidentalización era inevitable tras la Restauración Meiji, establecer una identidad japonesa tanto para

---

the ‘other’, usually imagined as a collective threat to Japan’s national independence and cultural autonomy. The construction of the ‘other’ required that it be portrayed as the mirror image of the indigenous culture. It was this representation of the ‘other’ that clarified for the Japanese the essence of their own culture”. Tetsuo Najita, “Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century”, en Peter Duus (ed.), *The Cambridge History of Japan. Volume 6. The Twentieth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008, p. 711.

<sup>50</sup> “El surgimiento de Japón como un Estado nación moderno necesitó no sólo el reconocimiento de Occidente a través de su propia versión de imperialismo y colonialismo, sino el derrumbamiento e inversión de la histórica relación superior-inferior entre China y Japón, y la separación del subsistema sinocéntrico en el mundo del colonialismo global” (“the emergence of Japan as a modern nation-state required not only the recognition of the West through its own version of imperialism and colonialism, but also the overturning and inverting of the historical superior-inferior relationship between China and Japan, and its disengagement from the Sino-centric subsystem into the world of global colonialism”). Leo Ching, “Japan in Asia”, en William M. Tatsu (ed.), *A Companion to Japanese History*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 420.

<sup>51</sup> Tal como México, Japón tiene una relación desigual e indisoluble con Estados Unidos, cabeza de Occidente, la capital del proyecto de la modernidad capitalista que erosiona, engulle y coopta toda diferencia en pos de la hegemonía absoluta: la terraformación de la Tierra.

individuos como para la nación no era una tarea sencilla”,<sup>52</sup> ya que “Japón anhelaba tanto preservar la continuidad histórica de su identidad como convertirse en una potencia enteramente moderna”.<sup>53</sup> Esta doble búsqueda impidió que el país se asentara lo suficiente para soportar primero su desmesurado crecimiento colonialista y después la derrota. Recapitulando: de ser una nación eminentemente agrícola pasó en siglo y medio, tras la Restauración Meiji, a convertirse en un poder militar y económico modernizado a marchas forzadas, un imperio voraz, un humillado perdedor, un reconstructor vertiginoso y un pueblo desubicado en las brumas de la posmodernidad. Es en este territorio que se mueve Godzilla.

El monstruo, tanto el clásico de 1954, sus secuelas y el nuevo de *Shin-Gojira*, se encuentra justo en la intersección entre lo divino (el mundo cíclico y encantado) y lo técnico (la ciencia al servicio del proyecto occidental), ya que es un animal *mítico*, antiguo, representante del aspecto más agresivo de la naturaleza, y a la vez una aberración ocasionada por el mal uso de la tecnología. Godzilla podría ser interpretado como el punto en el que chocan el Japón tradicional y la modernidad occidental.

Esto es válido especialmente para el film de 1954 y las siguientes películas de la franquicia, ya que resultaron ser un excelente vehículo para hablar de lo que no podía hablarse, parafraseando a Wittgenstein. Mi hipótesis es que el Godzilla de Hideaki Anno, sin dejar de ser todo lo arriba descrito —y de ahí los constantes homenajes en *Shin-Gojira* a las cintas clásicas de la franquicia—, encarna también tropos contemporáneos. Pero antes de pasar a ello, señalemos que la necesidad y la posibilidad de superar la modernidad fue un tema ampliamente discutido durante el ascenso del Japón imperial y la guerra del Pacífico. Los intelectuales no eran ajenos al hecho de que la modernidad se trataba de un proyecto occidental y occidentalizante, y ya que habían aprendido su funcionamiento tras el brutal avance técnico que significó

<sup>52</sup> “Although it was realized that modernization/Westernization was unavoidable following the Meiji Restoration, establishing a modern Japanese identity, both for individuals and for the nation, was not an easy task”. Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> “Japan longed to both preserve the historical continuity of its identity and to become a fully modern power”, *ibidem*, p. 55.

la Restauración Meiji, era momento de decidir si era el mejor camino para la nación.

En 1942 se llevó a cabo un simposio llamado *La superación de la modernidad*, en el que participaron varios de los pensadores más lúcidos del momento.<sup>54</sup> Dos de ellos, Kamei Katsuichirō y Hayashi Fusao, catalogaron la modernidad como una patología extranjera que implicaba la pérdida de valores tradicionales y la corrupción de la política, y llamaron a volver a las raíces a través de una ideología teológica que “restituyera la fe”.<sup>55</sup> Mi visión es que esta necesidad del envalentonado Japón imperial era la necesidad de *resanar el hueco* en el centro del alma nacional, recuperar lo que dejaron atrás cuando iniciaron la industrialización y tecnificación acelerada. Pániker llama *fisura* a este sentimiento de vacío, “resultado de substituir lo empírico por lo formal, lo formal por la sintaxis del lenguaje, la realidad por el modelo”,<sup>56</sup> fenómeno típicamente moderno. El malestar inducido por la fisura puede “producir una respuesta violenta. Vuelve la tentación totalitaria, que es la tentación simplificadora”.<sup>57</sup> En la búsqueda por reencontrar lo que perdió al llegar a ser imperio, Japón acudió a la tentación simplificadora del totalitarismo, y ese totalitarismo necesitaba narraciones que unificaran el pensamiento.

Godzilla es el hueco en el centro del alma japonesa retumbando con furia, el trauma atómico haciéndose presente con la fuerza volcánica de lo lar-

<sup>54</sup> “Si bien la intención original de quienes convocan el simposio es intelectualmente genuina, no otra que provocar en el momento una muy justificada reflexión de alto nivel entre todos los intelectuales de prestigio sobre el problema filosófico y político más acuciante, las perversiones de la modernidad en la historia reciente de Japón, la ocasión histórica es aprovechada *políticamente* para dirigir los resultados (muy difundidos) del evento hacia fines predeterminados por la oligarquía militar”. Alfonso Falero, “El pensamiento filosófico japonés (modernidad)”, en A. Segura (ed.), *Historia universal del pensamiento filosófico*, Bizkaia, Liber Distribuciones Educativas, 2007, vol. 6, pp. 125.

<sup>55</sup> “Para Kamei Katsuichirō y Hayashi Fusao la modernidad era vista como patológica. La única esperanza de Japón era derrocar la corrupción extranjera del cuerpo político al volver a las tradiciones y raíces japonesas lo mejor que se pudiera. Articularon una teología política antimodernista diseñada para restaurar la fe en un Japón moderno que sufría de humanismo secular” (“[For] Kamei Katsuichirō and Hayashi Fusao, Modernity itself was seen as pathological. Japan’s only hope was to overthrow the foreign corruption of the Japanese body politic by returning to Japan’s tradition and roots as best it could. They articulated an antimodern political theology designed to restore faith to a modern Japan suffering from secular humanism”). Mark Anderson, “Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla’s Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>56</sup> Salvador Pániker, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982, p. 49.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 50.

gamente reprimido.<sup>58</sup> De las muchas estrategias que el Japón posterior a la ocupación ensayó para restañar sus heridas, debo señalar lo que acabó siendo la industria del manga y el anime, y en especial a la ciencia ficción y la narrativa de desastres,<sup>59</sup> que es de donde surge la serie de Godzilla. A este estrato de la expresión japonesa se le suele llamar cultura *otaku* o “subcultura”.

A la “subcultura” se le ha criticado durante décadas por ser escapista, infantiloides y una falsa salida a través del arte en vez de hacerlo de manera política. Una válvula de escape, pues, sin otra función que evitar la congestión del cuerpo social japonés.<sup>60</sup> Curiosamente son apelativos que durante décadas ha recibido la ciencia ficción en buena parte del planeta. Y como suele suceder, hay razón en estas críticas, pero no *toda* la razón. En primer lugar, la infantilización no es un producto de la subcultura, sino que ésta es una manifestación de la infantilización que han sufrido muchos pueblos tras la Segunda Guerra Mundial.<sup>61</sup> Y esto se debe, en parte, a una estrategia consciente de parte de Estados Unidos, líder del proyecto occidental que surgió tras la feroz contienda: la *disneyfinación* del mundo, “pieza clave de este proceso de interiorización

<sup>58</sup> “El crítico de arte Noi Sawaragi escribe que los recuerdos y los miedos nunca se tradujeron en una expresión política legítima, sino más bien en ‘las catástrofes monstruosas y los delirios apocalípticos en el extraño mundo del manga y el anime. Estas imágenes revelan una profunda represión psicológica... la terrorífica imaginación de una subcultura... ha creado monstruos, extraterrestres, apóstoles y guerra supranatural... Esta generación continúa escurbiendo en los estratos narrativos de la guerra del Pacífico... ¿Cuántas veces han quemado a Tokio hasta los cimientos, han rechazado una y otra vez a invasores y perseverado a pesar de la contaminación radioactiva para ir desmontando poco a poco la realidad imaginaria que los obligaba a hacia sí mismos?’. Morris Berman, *op. cit.*, p. 199.

<sup>59</sup> “Sakyō Komatsu [...] publicó en 1973 la novela *Japan Sinks* [日本沈没], en la que el país se hunde en el fondo del mar como resultado de una serie de terremotos. Describe un final abrupto, sin un futuro claro a la vista. [...] el título se convirtió en una frase popular y una metáfora de lo que la gente creía que estaba sucediendo con Japón”. *Ibidem*, p. 276.

<sup>60</sup> “En la raíz de la cultura *otaku* [...] hay una ansiedad provocada por la transformación (léase: desintegración) de la cultura japonesa por parte del consumismo americano. Se trata de un solvente universal que convierte todo —la cultura japonesa en particular— en mierda”. *Ibid.*, p. 298.

<sup>61</sup> “El artista Takashi Murakami con toda intención tituló una exposición suya *Niño Pequeño*, y decía que la Ocupación ‘había orillado a Japón a jugar el papel del ‘niño’ obligado a seguir la guía ‘adulta’ de Estados Unidos’. Japón, continuó, no había sido capaz de concebir un futuro independiente, y de hecho no sabe realmente qué significa *tener* un ser. ¿Qué somos?, se preguntaba retóricamente, ¿una sociedad que come en 7-Eleven y cree que sus teléfonos celulares y sus computadoras constituyen actividad intelectual? En su manifiesto *Tokio Pop* de 1999, escribió que Estados Unidos le había mostrado a Japón que el ‘verdadero sentido de la vida es que carece de sentido... Nos vimos forzados a entrar en un sistema que no producía ‘adultos’. Nuestras sensibilidades, concluye, eran infantiles”. *Ib.*, p. 221.

[colonial estadounidense], y una explicación de por qué el poder blando de Estados Unidos es tan grande como es”.<sup>62</sup>

Según Bolívar Echeverría, la invención de la juventud —y con ello la *disneyfinación*, añadido yo de la mano de Ariel Dorfman—<sup>63</sup> se debió a la necesidad de “avanzar el proceso de ‘desencantamiento’ del mundo, del que habla Max Weber, es decir, de eliminar los rasgos remanentes de la vida mágica, de todo aquello para lo cual el ser humano invoca o recurre a la intervención de lo extrahumano, de lo sobrenatural. Todo aquello que aún mantiene ‘encantado’ al mundo debe ser eliminado”.<sup>64</sup> Otra vez, por si hiciera falta reiterarlo, la terraformación de la Tierra.

Irónicamente, a raíz del estancamiento económico vivido por Japón desde finales de la década de 1980, poco a poco la subcultura *otaku* ha pasado a convertirse en una bandera del gobierno japonés. Desde finales del siglo XX, bajo el nombre de *Cool Japan* se promueve el país como destino turístico para públicos que hasta hace pocos años no entraban en el radar de las agencias de viajes y los hoteles. El mejor ejemplo de cómo lo *otaku* pasó de ser una especie de mal necesario, que ocasionaba un poco de pena a los “adultos”, a un tesoro nacional y cultura *mainstream* fue la aparición del primer ministro Shinzo Abe vestido como Mario —del videojuego *Mario Bros.*— en la clausura de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro de 2016 para promover la edición que se llevaría a cabo en Tokio en 2020, que a la fecha de la redacción de este escrito ha sido pospuesta al menos hasta 2021 debido a la pandemia de covid-19. Esto me lleva a reflexionar que llamar “subcultura” a lo *otaku* y apenarse por su existencia durante tanto tiempo nos dice que Godzilla no se puede esconder abajo del tatami.

Volviendo a *Shin-Gojira*, la única forma, desde mi interpretación, para vencer a Godzilla es evitando la aniquilación del Otro, retomar las raíces para crear nuevas narrativas, resistir desde lo que los hace únicos, en contraposición de la nada que proviene de la arrolladora uniformidad de la modernidad capitalista. Sin desentrañar el misterio de qué es Godzilla, no se

<sup>62</sup> *Ib.*, pp. 272-273.

<sup>63</sup> Véanse *Las ropas viejas del emperador* y *Para leer al Pato Donald*.

<sup>64</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, p. 212.

le puede vencer, y no se le puede vencer sin incorporarlo de alguna forma, hacerlo propio.

### El Otro en el espejo

La homogeneización de personas, territorios, costumbres, lenguajes y pensamientos conduce, inevitablemente, al desgaste de la capacidad de reconocer al Otro en sus diferencias, lo que a su vez lleva a la actual fase narcisista en la que el Yo se hunde en el infierno de lo igual.<sup>65</sup> Por ello es que este ensayo tiene como piedra angular una frase de Bolívar Echeverría: “Lo humano se juega en la afirmación de su diversidad”.<sup>66</sup>

Cierta comprensión actual de la historia de la humanidad sostiene una ilusión que anima las vidas de muchos: la sensación de ir hacia adelante, de avanzar, de pertenecer a una especie conformada por pioneros que de manera sistemática ensancha los horizontes del conocimiento y, por lo tanto, cada vez tiene mayor control sobre lo que llamamos realidad. La acumulación de información que permiten distintas técnicas y soportes apoya este sentimiento de escape hacia adelante, de crecimiento sin cesar que viste a la mente con una singular confianza. Vale aquí recordar que esta concepción progresista de la historia, a la que podemos catalogar como *moderna*, es en realidad muy reciente y, a decir verdad, no ha terminado de establecer su dominio.<sup>67</sup>

La idea cíclica del flujo del tiempo, concepción anterior a la agricultura, fue la dominante a lo largo y ancho de los continentes y los siglos.<sup>68</sup> Si las estaciones se repiten, la muerte sigue a la vida y el día a la noche, es natural

<sup>65</sup> “El secreto, la extrañeza o la otredad representan obstáculos para una comunicación ilimitada. De ahí que sean desarticulados en nombre de la transparencia. [...] También a las personas se las *desinterioriza*, porque la interioridad obstaculiza y ralentiza la comunicación. Esta desinteriorización no sucede de forma violenta. Tiene lugar de forma voluntaria”. Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Titi-villus, 2016, p. 12.

<sup>66</sup> “[La especie humana] parece todavía ser capaz de rencauzar su historia y encontrar para sí misma modos de vida que dejen de implicar la autoanulación y la anulación de lo otro como condiciones permanentes de su reproducción. Lo humano se juega en la afirmación de su diversidad”. Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> “El interés por la reversibilidad y la ‘novedad’ de la historia es un descubrimiento reciente en la vida de la humanidad. En cambio, [...] la humanidad arcaica se defendía como podía de todo lo que la historia comportaba de nuevo y de irreversible”. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, mandius, 2018, p. 33.

<sup>68</sup> Pueblos que prefieren la renovación a la innovación, diría Bolívar Echeverría.



pensar que no se *avanza* sino se *vive*. Y se vive en un mundo encantado, en el que no hay separación entre lo que puede verse y tocarse y la esencia sagrada que anima la materia, las ideas, los astros y los sueños. Los ritos ligan la actividad humana con el mundo Otro, los mitos trazan las cambiantes reglas de esta unión, la religión la sistematiza, el tabú asegura la sujeción del individuo al grupo y el tótem protege de lo incomprensible y la negrura definitiva que a todos acecha.<sup>69</sup> Nada se pierde en un mundo cíclico, sólo se transforma.

Los expertos no se ponen de acuerdo, pero en algún punto entre el siglo x y el xv lo que hoy llamamos Occidente inventó el concepto del progreso, de la expansión sin límites,<sup>70</sup> un relato convincente que, siendo un mito de sí mismo, se dispuso a desmontar los demás mitos para absorberlos en su inmanencia totalizadora.<sup>71</sup> A este relato, a esta categoría narrativa, en ocasiones se le nombra *modernidad*.<sup>72</sup> Definir la modernidad es tema vasto, pero para efectos de este ensayo se entiende como un novedoso y revolucionario sistema para comprender el mundo y actuar sobre él, que significó el triunfo del proyecto occidental sobre el resto de las civilizaciones y culturas del planeta. En palabras de Bolívar Echeverría, la modernidad conquistó el mundo gracias a

la confianza en la técnica basada en el uso de una razón que se protege del delirio mediante un autocontrol de consistencia matemática, y que atiende así de manera preferente o exclusiva al funcionamiento pro-

<sup>69</sup> Salvador Pániker retoma a Melaine Klein para recordarnos que la ansiedad primordial del humano, es decir, la imposibilidad de evitar la muerte, es en gran parte neutralizada por las instituciones, entes que Pániker llama “redes intercomunicativas funcionales”. Salvador Pániker, *op. cit.*, p. 215.

<sup>70</sup> “No solamente la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (un cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos), sino más bien su pretensión de supeditar la realidad misma de lo Otro (todo lo extrahumano, infra- o sobrehumano) a la suya propia; su afán de constituirse en calidad de ‘Hombre’ o sujeto independiente, frente a un Otro convertido en puro objeto, en mera contraparte suya, en ‘Naturaleza’. No simple expulsión, sino aniquilación sistemática y permanente del Caos —que, en el universo de lo social, trae consigo una eliminación o colonización siempre renovada de la ‘Barbarie’—, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tiene su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica”. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco, op. cit.*, p. 150.

<sup>71</sup> Estoy de acuerdo con pensadores, como Tzvetan Todorov, que marcan el viaje de Cristóbal Colón a través del Atlántico como el nacimiento oficial de la era moderna.

<sup>72</sup> “La modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa”. Fredric Jameson, *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 44.

fano o no sagrado de la naturaleza del mundo. [...] sobre la confianza práctica en la temporalidad cíclica del “eterno retorno” aparece entonces esta nueva confianza, que consiste en contar con que la vida humana y su historia están lanzadas hacia arriba y adelante, en el sentido del mejoramiento que viene con el tiempo.<sup>73</sup>

Estamos, entonces, ante un sistema de pensamiento y acción de naturaleza hiperactiva y cáustica, completamente seguro de sí mismo y de tal eficiencia que necesitó breves siglos para imponerse sobre cosmovisiones milenarias. Su maridaje con el capitalismo lo volvió un sistema simbiótico; potencias que se nutren mutuamente. Gracias a esa fortaleza de rápida adaptabilidad hemos visto cómo los colonialistas y esclavistas de ayer son los respetables ciudadanos “de avanzada” de hoy, las masas proletarias pasaron de ser explotadas a autoexplotarse y la biopolítica se tornó psicopolítica.<sup>74</sup>

A contraviento de los contundentes argumentos de Fredric Jameson<sup>75</sup> y muchos otros pensadores, en este ensayo tomaremos a la llamada posmodernidad sólo como la etapa superior de la modernidad y no como su anulación. Para términos prácticos, la *modernidad* también incluye lo sucedido desde las dos guerras mundiales hasta la actualidad. La razón es que, aun cuando hay cambios significativos en el modelo de comprensión del mundo, la estructura política y económica es prácticamente la misma. Tal vez nuestra era tiene más fantasmas y menos verdades, pero sigue siendo la misma que fue creada por el voraz empuje occidental, el reino de los no-lugares, el paraíso de la subjetividad y del desolado narcisismo.

<sup>73</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, op. cit., pp. 14 y 15.

<sup>74</sup> “Por mediación de la libertad individual se realiza la *libertad del capital*. De este modo, el individuo libre es degradado a órgano sexual del capital. La libertad individual confiere al capital una subjetividad ‘automática’ que lo impulsa a la reproducción activa. Así, el capital ‘pare’ continuamente ‘crías vivientes’. La libertad individual, que hoy adopta una forma excesiva, no es en último término otra cosa que el exceso del capital”. Byung-Chul Han, *Psicopolítica*, op. cit., p. 8.

<sup>75</sup> Frases como “La posmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre” (Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, minicaja, 2013, p. 5) resuenan como rayos de sabiduría. Aun así, sostengo mi posición.

Necesitamos al Otro para reconocernos a nosotros mismos; aun excluyéndolo, al notar su existencia reafirmamos el Yo. Por eso, de cierto modo, el Otro somos nosotros.<sup>76</sup>

Entre más alterno, lejano, diverso o extraño sea el Otro, mayor riqueza tendrá el Yo. Al contrario, entre más nos rodeemos de lo igual, más exiguo será nuestro ser y más menguada nuestra experiencia vital.

Para los fines de este ensayo conviene recordar otro cariz de lo Otro: su persistencia genera conflicto, conflicto bidireccional en cuanto que todo poder genera resistencia, y todo poder busca imponerse hasta las últimas consecuencias. Este conflicto anima la historia humana, y es motor también de las dos obras analizadas. Y no se trata únicamente de conflicto en su acepción de *combate*, sino de *problema*, es decir, una *cuestión que se busca aclarar*, ya sea a través de la violencia, el exterminio, la coerción, la convivencia, la aceptación, la simbiosis o la asimilación. Lo Otro, lo diverso, entonces, no únicamente reafirma al Yo, sino lo coloca en una realidad múltiple y cambiante, poco pacífica pero muy nutritiva. La narrativa es conflicto, tal como lo prueban la literatura, el teatro, el cine, el cómic e incluso la música y la danza. Esto ha quedado de manifiesto, si conseguí explicarme de forma correcta, en *Shin-Gojira y Roma*.

### Conclusiones: el infierno de lo igual

El aniquilamiento del Otro como estrategia de terraformación ha cobrado numerosas víctimas en el mundo, tanto en el plano simbólico como en el mítico e incluso el místico.<sup>77</sup> En este mundo de absoluta positividad, sin veladuras ni misterios, el Otro fenece en una agonía que es la agonía del espíritu huma-

---

<sup>76</sup> “Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro”. Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, SergioS, 2014, p. 8.

<sup>77</sup> “Lo monetario no otorga por sí mismo sentido ni identidad. La violencia de lo global como violencia de lo igual destruye esa negatividad de lo distinto, de lo singular, de lo incomparable que dificulta la circulación de información, comunicación y capital. Donde dicha circulación alcanza su velocidad máxima es precisamente donde lo igual topa con lo igual. Ese violento poder de lo global que todo lo nivela reduciéndolo a lo igual y que erige un infierno de lo igual, genera una contrafuerza destructiva”. Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, op. cit., p. 11.

no. Es el posapocalipsis de las cosmogonías no occidentales. Los indígenas mexicanos invisibilizados en su propia tierra, la esencia japonesa anulada en su propia tierra son sólo algunos ejemplos. Y aunque el Otro presiona por existir, por retomar el lugar que le corresponde, el empuje de la modernidad no se detiene, como una máquina sin suich de apagado.

Cada vez más parecidos entre nosotros como juguetes fabricados con el mismo molde, despojados voluntariamente de nuestra interioridad, vestimos con los mismos ropajes, usamos las mismas palabras, consumimos los mismos productos culturales. Sin el Otro no hay manera de reconocernos distintos, de diferenciar nuestro rostro del rostro del vecino. Resulta obvio que entonces el Yo se refugie en el narcisismo. Pero ese juego de espejos y selfis mantiene afuera al Otro y, por lo tanto, no permite entrar la posibilidad de un conocimiento propio ni un conocimiento mutuo.

Cabría preguntarse si en verdad se puede resistir. ¿Es capaz México de encontrar su alma? ¿Japón tendrá la fuerza para remendar el hueco en el centro de su ser? ¿Llegará el día en que ambas naciones logren escapar del pozo gravitatorio en el que los mantiene Estados Unidos? Me interesa entender los mecanismos de resistencia que en este sentido ha enarbolado el arte de ambos países, tema que será motivo de futuras investigaciones.

Por ahora vale recordar que lo humano se juega en la afirmación de su diversidad. Para vivir la auténtica diversidad necesitamos al Otro precisamente en su diferencia, no en su igualdad ni similitud. Recordemos también que la modernidad es un modelo triunfante, mas no indestructible.

Si la modernidad es dios, y el progreso, su hijo que hoy ha muerto, ¿por qué no ha caído el mito? La respuesta es una argucia típicamente occidental: la etapa superior de la modernidad capitalista, llamada posmodernidad, globalidad o neoliberalismo. El relativismo de esta era, que desarticuló los grandes relatos, demolió las nociones sólidas y nos arrojó a la subjetividad suprema que, paradójicamente, sólo puede medrar dentro del monolítico e inamovible realismo capitalista, ha salvado al mito moderno no contestando si es pertinente o no, sino destruyendo la pregunta.<sup>78</sup> Al evolucionar hacia

---

<sup>78</sup> "El realismo capitalista ya no presenta esta clase de confrontación con lo moderno. Más bien, el triunfo sobre el modernismo se da por hecho: el modernismo en verdad se ha convertido en algo que puede regresar

la ininteligibilidad de lo que Fredric Jameson llama “la sordera histórica de la posmodernidad”, el proyecto occidental ya no necesita dar explicaciones de por qué o para qué ha muerto el futuro: la (pos)modernidad es, y ya. A dios no se le cuestiona: se le obedece.

¿Y qué hacemos con la otredad que nos queda, como resabios de un pasado en el que había otro sol en el cielo? Ensayo una respuesta: aprendiendo a vivir en el posapocalipsis. Una vez que México y Japón han sido arrasados, el primero en la conquista y el segundo con las bombas atómicas y la ocupación, resulta claro que no se puede confiar en las estrategias aplicadas por otros países, y mucho menos en las recetas dictadas por el causante de este apocalipsis: Occidente. Estamos obligados, japoneses y mexicanos, a usar nuestras otredades para trazar caminos propios, que lleven consigo la verdad de lo posapocalíptico como una señal de ceniza en nuestras frentes. Así y sólo así pasaremos de resistir a reconstruir. Se necesita *desterraformar* la Tierra.

Tal como Cleo y los millones de descendientes de las civilizaciones mesoamericanas en México, tal como el espíritu japonés tras la derrota en 1945: desde el futuro negado debemos constituir resistencias, por pequeñas que sean, como semillas de un nuevo mundo. Aunque las únicas resistencias posibles sean en el ámbito personal, familiar, del hogar y el trabajo. Así como Cleo soporta la realidad desde su silencio, así como el Equipo Especial Estratégico ante la Amenaza de la Criatura Gigantesca sin Identificar trabaja en equipo sin protagonismos para enfrentar la amenaza que amenaza con destruir su nación, resistir el empuje hegemónico pasa por resguardar y alimentar lo Otro. Tener el tacto para permitir al Otro expresarse; escuchar en vez de hablar. Comprender al Otro, porque sólo en el Otro podemos ser auténticamente nosotros mismos.

---

periódicamente como un estilo estético congelado aunque no ya como un ideal de vida”, Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, op. cit., p. 16.

## Bibliografía

- Anderson, Mark, “Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla’s Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Berman, Morris, *Belleza neurótica. Un extranjero observa Japón*, México, Sexto Piso, 2014.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Titivillus, 1987.
- Booker, M. Keith y Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Estados Unidos, Wiley-Blackwell, 2009.
- Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Titivillus, 2016.
- , *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Titivillus, 2016.
- Ching Leo, “Japan in Asia”, en William M. Tsutsui (ed.), *A Companion to Japanese History*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2017.
- , *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, mandius, 2018.
- Falero, Alfonso, “El pensamiento filosófico japonés (modernidad)”, en A. Segura (ed.), *Historia universal del pensamiento filosófico*, Bizkaia, Liber Distribuciones Educativas, 2007, vol. 6.
- Grzybowski, May E., “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”, *Bard*, Bard College, 2018.
- Heisig, James W., *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2013.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, minicaja, 2013.
- , *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Kasulis, Thomas P., *Shinto, el camino a casa*, Madrid, Trotta, 2012.

- López Austin, Alfredo, “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Primera parte”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, México, Raíces, 2016.
- Mercado Narváez, Gabriela, “Ya nos cayó el chahuistle. El cuento apocalíptico mexicano contemporáneo (1996-2016)”, tesis doctoral, Universidad de Gotemburgo, Suecia, 2019.
- Najita Tetsuo, “Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century”, en Peter Duus (ed.), *The Cambridge History of Japan. Volume 6. The Twentieth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008.
- Napier, Susan, “When Godzilla Speaks”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla’s Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on The Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Navarrete, Federico, *México racista. Una denuncia*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Pániker, Salvador, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982.
- Tanaka Michiko (coord.), *Política y pensamiento político en Japón. 1962-2012*, México, El Colegio de México, 2014.
- Tanaka Motoko, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Tatsumi Takayuki, *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Nueva York, Berghahn Books, 2000.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, SergioS, 2014.
- Yomota Inuhiko, *110 años de historia del cine japonés*, Tokio, Shueisha, 2014 (四方田犬彦 日本映画史110年 集英社 2014).

### Fuentes en línea

- Brody, Richard, “There’s a Voice Missing in Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”, *The New Yorker*, diciembre de 2018, <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

- Dargis, Manohla, “‘Roma’, la obra maestra de Alfonso Cuarón”, *The New York Times*, noviembre de 2018, <<https://www.nytimes.com/es/2018/11/22/espanol/cultura/roma-alfonso-cuaron-yalitza-aparicio.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.
- Les Corrice, “The Godzilla Movie and the Parallel with Fukushima”, <<https://atomicinsights.com/godzilla-movie-parallel-fukushima/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.
- Mejía Madrid, Fabrizio, “Sirvientas”, *Proceso*, 24 de julio de 2020, <<https://www.proceso.com.mx/639676/opinion-analisis-columna-tiempo-fuera-fabrizio-media-madrid-sirvientas>>. Consulta: 27 de julio, 2020.
- Montenegro, Kevin, “Críticos de cine arremeten contra ‘Roma’, película nominada a 10 Premios Oscar”, *La República*, febrero de 2019, <<https://larepublica.pe/cine-series/1419335-premios-oscar-2019-clasista-aburrida-trama-dicen-criticos-pelicula-alfonso-cuaron-aspira-10-premios-roma-mejor-pelicula-ivan-reguera-rodrigo-islas-jesus-chavarria-mexico-espana/>>. Consulta: 27 de julio, 2020.
- Pick Scene (映画評価ピクシーン) 2020, <<https://pixiin.com/work/347/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.
- Ross, Amadís, “La transfiguración de Shinji Ikari: el Tlacuache inverso”, *Historias, mitos y ritos: ciencia ficción desde América Latina. Aportaciones desde el seminario Estéticas de Ciencia Ficción vol. 1*, <<https://drive.google.com/file/d/1ecisY1-XTGhncMIVYeXU6qbcMdqrD3By/view>>.
- The Encyclopedia of Science Fiction*, <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust>>. Consulta: 27 de julio, 2020.
- Tokyo Fox, <<https://tokyofox.net/2018/07/12/on-the-trail-of-shin-godzilla-5-ota-ward/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.
- UNAM Global, “‘Roma’ de Cuarón y el racismo”, *El Economista*, febrero de 2019, <<https://www.economista.com.mx/empresas/Roma-de-Cuaron-y-el-racismo-20190223-0016.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.



# *Sacbé Rojo*: una propuesta de dramaturgia desde el mestizaje

ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ

## **Resumen**

En este trabajo nos proponemos analizar la tradición milenaria del *noh*, sus características formales y dramáticas modernas, otorgadas por Yukio Mishima, para seguir el rastro de los textos traducidos al español y ver cómo se ha permitido entrar a esta tradición a diferentes extranjeros interesados en su estudio y práctica. Después, y siguiendo las líneas que nos abren los conceptos de *mestizaje* y teatro *noh* en función de la obra *Sacbé Rojo* de Alejandra Castro, estudiaremos la estructura de la obra en relación con ellos.

## **Palabras clave**

teatro *noh*, teatro mexicano, México, Japón, artes escénicas

*Todo es de otro modo, si todavía puede hablarse de ser.*

Levinas

A lo largo de la historia, las relaciones entre México y Japón han evolucionado para volverse más diversas. En artes como la pintura, la música, la escultura y el diseño gráfico es clara la influencia que tiene Japón en los trabajos de artistas mexicanos, tal vez por su visibilidad y difusión. En el ámbito de las artes vivas, la danza *butoh* ha cobrado un nuevo sentido en el territorio escénico de México. Pero ¿qué pasa con el teatro?

En este pequeño estudio haremos un recorrido que inicia en Japón con la tradición milenaria del *noh*, sus características formales y dramáticas modernas, otorgadas por Yukio Mishima, para seguir el rastro de los textos traducidos al español y ver cómo se ha permitido entrar a esta tradición a diferentes extranjeros interesados en su estudio y práctica. Después, y siguiendo las líneas que nos abre la obra *Sacbé Rojo* de Alejandra Castro, llegaremos al territorio de la península yucateca, donde Elvia Carrillo Puerto, mujer activista y defensora de los derechos de la mujer, y la leyenda de la Ixtabay cruzan sus caminos gracias a la intervención del *wakitsure*, personaje característico de una pieza *noh*. Se revisarán entonces los conceptos de *mestizaje* y teatro *noh* en función de la obra *Sacbé Rojo* para profundizar sobre su estructura y determinar si es un producto del mestizaje de ambas culturas.

Si bien los estudios sobre Japón en México y la diversidad de su arte y cultura son vastos, cuando hablamos del teatro, en particular, ocurre un fenómeno interesante. Quienes se interesan por el teatro japonés lo estudian desde lo tradicional, su forma misma. Muchos de esos estudios, aunque profundos y especialistas, se vuelven puristas, en algunos casos, tratando de conservar esas formas inmutables y por sus acercamientos ortodoxos. Se olvida que es un arte vivo que a través de su historia sufre modificaciones.

Por otro lado, aquí en México, actualmente contamos con estudios sobre Seki Sano, quien fue el precursor del teatro moderno en nuestro territorio. Actualmente, la doctora Michiko Tanaka tiene bajo su dirección el Seminario Permanente de Estudios sobre Seki Sano. En él se han encargado de analizar y documentar su vida y obra desde que salió de su tierra natal, sus encuentros

con el *kabuki* y el *noh*, hasta sus viajes y ejercicios artísticos por Asia y América Latina, así como de profundizar sobre el trabajo que realizó en México durante su estadía y las múltiples contribuciones a la escena, tal es el caso del teatro tradicional japonés y la moderna técnica de Stanislavski y Meyerhold. Las investigaciones de la doctora Tanaka abarcan otros temas de interés para los japonistas, como la historia y el feminismo en el país.

Históricamente hubo otros acercamientos como los programas de teatro japonés en los años 1960 y 1961, dirigidos por Óscar Cossío y auspiciados por la embajada de Japón en México. El autor de las tres piezas que se presentaron en 1961 en el teatro El Granero fue Yukio Mishima,<sup>1</sup> de quien hablaremos más adelante. De estos programas podemos tener más información en el repositorio de la *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1*, donde además de conocer las opiniones de la crítica teatral de la época, podemos saber el reparto de las obras y su temática.

Años más adelante, en 1966, tendríamos en el territorio mexicano la visita de la Compañía de Teatro Noh de la Escuela Hosho. Ésta se presentó en el Palacio de Bellas Artes, y aunque según las críticas fue una experiencia memorable, no dejan de pensar esta presentación como una pieza de museo o una huella de antiguas generaciones.<sup>2</sup>

Por último, cabe mencionar la presencia del teatro *noh* y *kyogen* en la Olimpiada Cultural de 1968; de esto se conservan programas de mano que en el 2018 se mostraron en la exposición “1968: año olímpico y cultural”, y forman parte del acervo hemerográfico de la XIX Olimpiada, custodiado en el Archivo Histórico de la Escuela Bancaria y Comercial.<sup>3</sup>

A nivel práctico, podemos mencionar el acercamiento de Abraham Oceransky en 1993 con una obra llevada a cabo en el Foro Shakespeare sobre la

<sup>1</sup> Rafael Solana, “Óscar Cossío dirige un programa de teatro japonés con obras de Yukio Mishima”, *Siempre!*, 1 de febrero, 1961, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=&ID=6303](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=6303)>. Consulta: 1 de marzo, 2020.

<sup>2</sup> Mara Reyes, “Teatro *noh*”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior*, 13 de noviembre, 1966, pp. 5 y 6, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://www.criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho](http://www.criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho)>. Consulta: 1 de marzo, 2020.

<sup>3</sup> “El Rincón del Tiempo retornará a Bellas Artes el esplendor que albergó hace cinco décadas durante la Olimpiada Cultural”, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, boletín núm. 1441, 12 de octubre, 2018, <<https://inba.gob.mx/prensa/10695/el-rincon-del-tiempo-retornara-a-bellas-artes-el-esplendor-que-albergo-hace-cinco-decadas-durante-la-olimpiada-cultural>>. Consulta: 1 de marzo, 2021.

vida y obra de Mishima, y que llevaba por título el mismo nombre del protagonista que, como ya hemos visto, es el autor recurrente cuando hablamos de teatro *noh* moderno.<sup>4</sup>

Por otro lado, como lo mencioné arriba, la danza *butoh* ha dejado huella en grandes intérpretes de la escena en México, incluso en la formación de una escuela como la de Diego Piñón y festivales como el organizado en los últimos años por el Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual. Dichas manifestaciones han seguido profundizando en el estudio y práctica de esta técnica, siguiendo la evolución natural del arte vivo.

Parece que fuera de la técnica del *butoh*, cuya práctica en el territorio mexicano ha alcanzado una evolución sorprendente y ha transformado las técnicas corporales principalmente en la danza, las demás formas escénicas y dramáticas japonesas siguen llegando en su forma tradicional. No hay una muestra clara de su influencia en los escenarios mexicanos, salvo por pequeños atisbos referenciales en diseños de escenografía y vestuario, muchas veces como elementos meramente decorativos, pero sin una profunda referencia a la cultura japonesa o sus estructuras escénicas.

Al inicio de esta investigación y con la alegría de tener entre mis manos textos dramáticos, cuya relación estrecha con la cultura japonesa era indudable, me adentré a cada uno de ellos, con la esperanza de poder abarcar en un solo estudio a todos, mostrar cómo es que no sólo las formas escénicas japonesas están presentes, sino también la cultura popular y el arte pop que tanto nos asombra. Ante la imposibilidad de poder abarcar en un solo análisis y con poco espacio para todas las obras, comprendí que tal vez pensar e investigar desde lo tradicional, con moldes cerrados, hubiera sido un camino más seguro. Mostrar, comparar y entender estos híbridos desde lo contemporáneo, estudiarlos como piezas únicas de arte y dar cuenta de los diversos elementos que las conforman no ha sido tarea fácil.

El teatro mexicano de las primeras dos décadas del siglo XXI se ha caracterizado por la atomización, la diversidad y la multiplicidad. Dada la necesidad de estudiarlo se han adoptado algunas teorías y conceptos generados en

---

<sup>4</sup> Bruno Bert, "Mishima", *Tiempo Libre*, núm. 691, 5 de agosto, 1993, p. 34, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=7158](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7158)>. Consulta: 28 de febrero, 2021.

otros países. Uno de ellos es el *canon de la multiplicidad* de Jorge Dubatti, desde Argentina;<sup>5</sup> otro, de no menor relevancia, ha sido el *teatro posdramático* del alemán Hans-Thies Lehmann; y a últimas fechas el concepto de *expansión* del español Antonio Sánchez ha cobrado peso entre los estudios teatrales. Estos autores han sido analizados, cuestionados y desarrollados desde las miradas de otros creadores y pensadores mexicanos como Didanwy Kent, Rocío Galicia, Rubén Ortiz o Rodolfo Obregón.

Pero, para este estudio, queremos desempolvar un texto que, pese a haber ganado el Premio de Ensayo Teatral en el 2014 y ser publicado con un tiraje de 2 000 ejemplares, tuvo poca repercusión: *Dramaturgias desde el mestizaje*, del mexicano David Alejandro Martínez,<sup>6</sup> el cual se basa en los conceptos desarrollados en el libro *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, del antropólogo François Laplantine y el lingüista Alexis Nouss.<sup>7</sup>

Es obvio que el concepto de *mestizo* no es original de las teorías sobre el arte, pero afortunadamente para nosotros ha viajado a través del tiempo, del espacio y de disciplinas para llegar a ser parte de aquéllas. El término fue aplicado por el Imperio español en el siglo XVI para sus colonias y los habitantes descendientes de dos o más etnias, por lo tanto, podríamos decir que se trata de un concepto viajero.

En *Mestizajes*, ambos autores lo definen y proponen nuevas lecturas desde varias vertientes. Para ellos, lo mestizo está de moda y puede utilizarse para definir un producto artístico o cultural. El mestizaje es un pensamiento —y ante todo una experiencia— de la desapropiación, de la ausencia y de la incertidumbre que puede surgir de un encuentro. Con mucha frecuencia, la condición mestiza es dolorosa. Puede provocar una sensación perturbadora y grata, pero también un desencanto, un malestar, una desazón y una melancolía.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Jorge Dubatti, *Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2002.

<sup>6</sup> David Alejandro Martínez, *Dramaturgias desde el mestizaje*, México, Paso de Gato, 2014.

<sup>7</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 23.

Actualmente, se han desarrollado micropoéticas estéticas en los textos dramáticos de jóvenes dramaturgos mexicanos; éstas han convivido pacíficamente no sólo en la escena, sino en los medios editoriales que osan publicar teatro. Frente a la homogeneización y globalización, se observa un fenómeno de destotalización que otorga un valor y un lugar a “la diferencia”.<sup>9</sup> Por lo tanto, si tuviéramos que definir las características del teatro de hoy en México, una de ellas, sin duda, sería lo que Dubatti llama *canon de la multiplicidad*, un término acuñado para hablar del teatro argentino posdictadura que, para este momento histórico en México, nos viene bien.

Todo está permitido siempre y cuando se registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales.<sup>10</sup> Existe libertad absoluta en buscar materiales para diversos temas y de diversas formas en todas las instancias del pasado e, incluso, el contacto con otras disciplinas artísticas y provenientes de otras latitudes. Así, ese desfase y anacronismo nos muestran lo contemporáneo de los autores y su obra.

En referencia a las *Dramaturgias desde el mestizaje*, este nuevo concepto que propone Martínez establece que dichas dramaturgias han existido en las últimas décadas del siglo XX. El estudio hace un recorrido por autores como Óscar Liera, Hugo Salcedo, Jaime Chabaud y Luis Mario Moncada, para llegar a escrituras más contemporáneas de Alberto Villarreal. Todos estos autores y sus propuestas se caracterizan por discursos discontinuos, heterológicos e inestables. Es decir que, a lo largo de su propia trayectoria como dramaturgos, no encontramos tendencias únicas y claras ni de forma, ni de estilo, ni de temas, y mucho menos de estructura. Dicha práctica se ha extendido hasta las nuevas generaciones, dando paso a textos como el de Alejandra Castro. Estas textualidades se pueden leer como *dramaturgias desde el mestizaje* por la diferencia, la fragmentariedad y la adaptación que entran en conflicto con la tradición cultural en México, como una totalidad unificada, y por el lugar que el teatro ocupa en ella.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> David Alejandro Martínez, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 8.

Así pues, estas dramaturgias se alejan de una lógica triunfalista que busca poseer características puramente mexicanas; se convierten en experiencias que conviven desde la globalización, la inestabilidad y el desequilibrio, habitando los márgenes culturales y artísticos.

Durante los últimos años, en los estudios del arte, se habla más de trazar cartografías que de seguir una línea genealógica: los territorios se vuelven más importantes que los orígenes. El mestizaje es posible ya sea como resultado de una migración o de un cambio generacional, sin olvidar que la identidad no es estática, sino que se construye de manera constante y que, en cada contacto con otras identidades, individuales o colectivas, se nutre y muta.

Así, sin un objetivo definido, Alejandra Castro nos entrega una obra que, si bien se concibe como parte de una producción de textos mexicanos, su estructura nos remite a una tradición milenaria en otro territorio.

El mestizaje es, para nosotros, ante todo una experiencia de la des apropiación, de la ausencia y de la incertidumbre que surge de un encuentro, ya sea entre disciplinas, lenguajes o culturas, que puede provocar una sensación perturbadora y grata a la vez.

Invitamos al lector a acompañarnos en esta experiencia plagada de formas, historias y encuentros que no siempre nos resultarían fáciles, pero confiamos en la apertura y la imaginación para transitar por ella.

### **Japón: de la tradición a la modernidad**

*En el arte noh, debemos saber distinguir  
entre la esencia y la manifestación.  
Si decidimos que la esencia es una flor,  
entonces la manifestación es fragancia.*

Zeami Motokiyo

El caso de Japón y su teatro llamado tradicional es muy particular. Los tipos y géneros están delimitados, y sus características son claras y puntuales desde su estructura dramática hasta su representación escénica. Aunque en la actualidad los teatros nacionales han buscado vínculos con nuevas tendencias

y formas, su estructura se ha conservado a través de los siglos. Así, podemos encontrar diferentes géneros:<sup>12</sup>

El *bugaku*, entretenimiento del siglo VIII, implementa el uso de máscaras de formas medio humanas y de brillantes colores, con un vestuario de diseño recargado de brocados. Su escenificación está basada en una danza y movimientos lentos, casi rituales.

El *kyogen* es una de las formas más antiguas de teatro japonés; está basado en diálogos populares y cómicos; tiene su origen en el siglo XIV.

El *bunraku* se especula que se originó en el siglo XII como una fusión de representaciones de marionetas y leyendas populares que se hacían en los monasterios sintoístas. Es uno de los géneros tradicionales más representados; su época de mayor auge fue el siglo XVII, cuando se abrió el primer teatro especializado en la ciudad de Osaka.

El *kabuki* es el teatro más representativo de Japón. Si bien se tienen referencias desde el siglo XVI, los documentos oficiales datan de 1603. Mezcla de danzas y canciones, sus anécdotas llegan en su mayoría del teatro *noh* o el *bunraku*, y son de dos tipos, las históricas y las populares. En esta nueva forma de representación, la máscara queda de lado, y es el cuerpo del actor el que carga con toda la prioridad en escena. Una de sus principales características es la interpretación de un ideal femenino por un actor joven, llamado *onnagata*.

Al final llegamos al género que aquí nos concierne: el teatro *noh*, una de las tradiciones escénicas más antiguas de Japón. Su origen data de los siglos VII y XIII de la era común; es una mezcla de danzas, una llamada *sarugaku* (“música simiesca”), y la otra, *dengaku* (“música campesina”), que solían acompañar festividades agrícolas.<sup>13</sup> En sus inicios, el teatro *noh* fue un arte popular durante la época Muromachi (1333-1573, e. c.). Se introduce el texto en sus representaciones gracias al ingenio de dos dramaturgos: Kanami Ki-yotsugu y su hijo Zeami Motokiyo, a quien se le atribuye la estructura definitiva del *noh* y que lo convirtió en una de las formas escénicas japonesas más

<sup>12</sup> Javier Vives, *El teatro japonés y las artes plásticas*, España, Satori, 2010, p. 12.

<sup>13</sup> Kasuya Sakai, *La mujer del abanico, seis piezas de teatro Noh moderno de Yukio Mishima*, Argentina, La Mandrágora, 1959, p. VIII.



depuradas. En la Restauración Meiji, fue destinado al divertimento de nobles y samuráis, así que fue de difícil entendimiento para el resto de la población debido a su carácter ritual, su manejo de lenguaje y una mímica estilizada y compleja. Al pasar de los años, desde su escritura hasta su representación, ha tenido diferentes adaptaciones, más fluidas para el espectador, que lo han hecho sobrevivir hasta nuestros días.<sup>14</sup> Actualmente, el *noh* se sigue montando con temporadas regulares en el Teatro Nacional de Noh, un espacio especializado donde piezas clásicas y modernas de este arte conviven libremente.

Las características fundamentales del *noh* se fijaron hace mucho tiempo y no se han modificado en esencia. Es por eso que, en esta brevísima introducción, hablaremos de su historia, sus elementos y cómo funcionan hasta el día de hoy.

### Características

El teatro *noh* cuenta con características de forma y de estructura, que adoptó durante el florecimiento de las manifestaciones artísticas que toman como base el zen. Una de ellas, que es fundamental, es la solemnidad ritual con la que se practica. Así, podemos observar en una representación la capacidad expresiva y sugerente de la presencia del ausente en un espacio vacío habitado por máscaras, danza y cantos.<sup>15</sup>

Desde sus inicios, es un teatro de un solo protagonista, que conserva el coro y la orquesta en el escenario. La división de roles en el *noh* se da de una forma clara. Tenemos tres categorías de actantes: los actores (*mai-kata*), los músicos (*hayshi-kata*) y los intérpretes de *kyogen*. Ahora bien, los actores pueden ser *shite-kata*, que hacen los papeles principales; *tsure-kata*, que dan vida a los personajes secundarios; y *ji-utai-kata*, que forman el coro.

Detallado en breve, y siguiendo a Richard Emmert,<sup>16</sup> tenemos la siguiente estructura:

---

<sup>14</sup> Javier Vives, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>16</sup> Richard Emmert, "La guía del *noh*", *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartescenicas.org/teatro/generos/noh/guiadelnoh.html>>. Consulta: 28 de junio, 2020.

*Shite* es el personaje principal, el único que utiliza máscaras para representar papeles femeninos, de ancianos, dioses, demonios, etcétera. Aunque es el mismo actor, cuando aparece en una obra de dos actos, se le conoce como *maejite* (literalmente “*shite* de antes”) en el primero, y *nichijite* en el segundo (“*shite* posterior”). En muchas de las obras de dos actos, el *shite* hace de personaje humano en el primero, y de espíritu (dios, demonio, etcétera), en el segundo.

*Waki* es el segundo actor. Su función es la de enfatizar las características del *shite* o personaje principal, a veces por antagonismo, u otras simplemente con comentarios sobre el *shite*. Usualmente, las partes o líneas del *waki* son mucho más cortas que las del actor principal. El *waki* podría aparecer al comienzo de la obra haciendo una introducción, y luego ser un personaje de apoyo, de oposición o un apaciguador como lo sería un monje que, a través de sus rezos, trata de ayudar al espíritu a encontrar la paz, o un dios poniendo orden.

El *tsure* es una especie de acompañante que en el *noh* es conocido como *shitetsure* y *wakitsure*, dependiendo a quien acompañe. Hay obras, como *Shunkan*, en las que el *shite* aparece con dos *tsure*, mientras que el *waki* no tiene personaje acompañante; es una forma que depende de la estructura que el dramaturgo utilice.

## Estructura

La estructura del *noh* está compuesta por elementos narrativos (épicos) y expresivos (dramáticos) que tienen el mismo peso escénico. Prueba de esto es la conservación del coro en escena y su intención narrativa, lo que se le atribuye a Zeami y su concepción sobre la mímica y la gracia, y de cómo éstas deben equilibrar la escena para alcanzar un estado de “esteticismo” a través de los oídos y ojos.<sup>17</sup>

Es el teatro más antiguo que conserva el uso de la máscara, y sus textos dramáticos poseen una gran carga de poesía. Pueden ser escritos en prosa o

---

<sup>17</sup> Kasuya Sakai, *op. cit.*, p. X-XI.

verso, o ambas formas, esto dependerá del tipo de obra que se represente. En la mayoría de los casos, el verso corresponde a la entonación del coro con respecto al protagonista o algo relacionado con él; y la prosa, a la narración de acciones. Otra diferencia entre la acción y la carga emotiva de la historia puede notarse por el tipo de verso que se usa para cada pasaje; estas estructuras corresponden a la poesía clásica japonesa y pueden ser tomadas del *waka* (31 sílabas) o del *haiku* y *senryu* (17 sílabas).

Zeami dejó instrucciones precisas en cuanto a los textos del teatro *noh* en su *Shikadosho: el libro de la flor suprema*, donde, además de exigir maestría en la interpretación de los actores, dividió el proceso de representación en tres partes: contenido, fuente y expresión. Él tomó como fuente de inspiración los clásicos literarios como los *Cantares de Ise* del siglo IX (125 episodios narrados entre prosa y verso en los que el protagonista pasa por romances, aventuras de la vida errante y males de amor); *La historia de Genji* del siglo XI (considerada por muchos la primera novela larga, consta de 54 libros, habla de la vida de Genji y destaca por la complejidad de sus personajes y la descripción de las emociones humanas); *El cantar de los guerreros Heike* del siglo XIII (poema épico); y la poesía *waka* (que significa literalmente “poesía japonesa”, ya que era necesario diferenciar la poesía originaria de Japón de la proveniente o con influencia de China); aunque también usó leyendas y folclor de su época.<sup>18</sup>

Otros autores de *noh* le han prestado atención a las historias del siglo XX, como es el caso de Yukio Mishima, cuyos textos son conocidos mundialmente y gracias a él el teatro *noh* pudo renovarse y tomar nuevos bríos durante el siglo pasado.

Estos textos están escritos en uno o dos actos, y se basan en el principio budista *jo-ha-kiu*, —*jo* (“introducción”), *ha* (“desarrollo”) y *kiu* (“conclusión”)—, uno que no es lineal, sino que corresponde a una forma espiral, que representa, así, el ciclo natural de la vida en todos sus estados, incluyendo la reencarnación. Pueden clasificarse de tres maneras:<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Andrea González Castro, “Reflejos del teatro *noh* en la cultura japonesa”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VII, núm. 3, agosto, 2010, <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=149&id\\_articulo=9493](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=149&id_articulo=9493)>. Consulta: 2 de octubre, 2020.

<sup>19</sup> Richard Emmert, *op. cit.*

1. Por las características del personaje: *waki noh* (“obras de apertura”) o *kami noh* (“obras de dioses”), *shuramono* (“obras de batallas”) o *asuramono* (“obras de guerreros”), *katsuramono* (“obras de mujeres u obras de pelucas”), *zatsumono* (“obras de lunáticos”) y *kiri noh* (“piezas finales”) o *kichiku noh* (“obras de demonios y animales”).
2. Por las características de la historia: en el *genzai noh* (“realistas”), el *shite* o actor principal es un personaje de la vida real como un guerrero, un anciano, una mujer, etcétera. Y en el *mugen noh* (“fantásticas, con fantasmas y sueños”), el *shite* representa a un personaje de otro mundo, ya sea un dios o un demonio, o algún tipo de espíritu que aparece en una situación real o en un sueño.
3. Por las características de representación: *geki hoh* o dramático y *furyu noh* o danza *noh*.

## Escena

Basado en los principios arquitectónicos japoneses, un modelo estructural de pilares y vigas de madera, el escenario del teatro *noh* conserva hasta hoy en día las características que en el periodo Edo le fueron asignadas. Su configuración tiene origen en los pabellones de plegarias y danzas sagradas sintoístas, y se divide en tres ambientes. La zona central es la tierra, en donde viven los seres humanos de la obra. En sus dos extensiones (posterior y lateral) se sitúan los músicos y el coro, respectivamente. El segundo ambiente o espacio invisible (sala del espejo) es el más allá, el mundo de los dioses, espíritus y fantasmas. El tercero y último es el corredor que une a ambos mundos, el puente por donde transitan todos los personajes para llegar a la tierra, y el camino a la liberación para las almas redimidas.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Javier Vives, *op. cit.*, p. 30.

El estilo del vestuario que se utiliza en el teatro *noh* proviene de los trajes usados por los señores feudales y los monjes sintoístas. Brocados y sedas multicolores visten al protagonista, mientras que los tonos apagados y oscuros cubren al segundo actor. Sin embargo, ambas vestimentas o *shozuku* deben estar acordes a la estación del año, la edad del personaje y su clase social. Así, el actor aprovecha los valores plásticos con fines dramáticos, convirtiéndose en una escultura viviente capaz de llenar el escenario vacío.<sup>21</sup>

La máscara es uno de los elementos principales para definir la identidad de los personajes del teatro *noh*, junto con el peinado y el tocado. Todas van acompañadas de una peluca de color y con un largo determinado. A lo largo de los siglos, han conservado su indefinición expresiva, lo que ayuda a sugerir las emociones, pero no a mostrarlas.<sup>22</sup>

Es casi imposible para el actor mirar a través de la máscara, por lo cual sus movimientos deben ser medidos y ensayados hasta alcanzar la exactitud que toda representación requiere. Aunque el escenario cuenta con indicadores espaciales que orientan a los actores, la gran mayoría prefiere confiar en su técnica. Son los gestos extremadamente lentos y el deslizamiento de los pies sobre el escenario lo que le da densidad al tiempo escénico, construyendo el ambiente ritual de estas representaciones.

Otra de las características principales de la máscara es su pequeño tamaño. En comparación con los grandes y ostentosos atuendos, ésta tiende a conservar sólo los trazos necesarios para delimitar ojos, nariz y boca. Muchas no logran tapar el rostro completo del actor (las que representan a las mujeres).

Por otra parte, por su concavidad y forma, ayudan también a la voz del actor en su resonancia, dándole un efecto sobrenatural. La inexpressión facial y la alteración del cuerpo humano se observan en otras artes japonesas, como la pintura tradicional. Es entonces cuando la maestría de la técnica actoral aparece para dotar de emociones y sentido a ambos elementos escénicos.

Como lo mencionamos anteriormente, el teatro *noh* cuenta con un escenario vacío, aunque para algunas representaciones haya plataformas u obje-

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38.

tos que, más que proyectar una forma específica, pueden ser usados como una abstracción de múltiples significados. El ejemplo más claro de esto es el abanico, que puede considerarse como el verdadero atrezzo del teatro *noh*, ya que, dependiendo del uso y movimiento que le dé el actor, puede simbolizar cualquier emoción, cosa o incluso señalar el inicio de una danza o canto.<sup>23</sup>

La música del teatro *noh* resulta casi indescifrable para los escuchas extranjeros, llena de voces rotas, melodías poco contrastadas y ritmos difíciles de seguir. Su orquesta está conformada por una flauta, tres tambores de diferentes tamaños y el coro. La función de este último puede variar entre narrar y comentar la acción, y algunas veces sustituir la voz del protagonista. Como ya lo comentamos, estos instrumentistas están situados en el fondo de la escena, justo delante del *yogoh*, imagen del árbol que acompaña toda construcción de escenario *noh*, mientras que los cantantes se ubican en la galería de la izquierda.<sup>24</sup>

Vemos, pues, cómo el teatro *noh* es una de las manifestaciones escénicas más celosamente cuidadas no sólo en la forma, también en sus contenidos. Después de alcanzar su máximo esplendor gracias a las reglas de Zeami, a lo largo de su historia ha tenido periodos difíciles en los que su representación se alejó de los grandes públicos para llegar sólo a un sector refinado. Dicho distanciamiento fue claramente marcado con la llegada del *bunraku* y con la aparición del espectacular *kabuki*. Es hasta finales del siglo XIX que algunos autores, que se acercaron a él, escribieron piezas más modernas en cuanto a los argumentos y lenguajes utilizados; pero éstos no han tenido mucho éxito.

Es así que llegamos a Yukio Mishima, nacido en Tokio en 1925 y considerado uno de los más grandes escritores de la posguerra. Destacó en novela, cuento y teatro, asimiló elementos japoneses y occidentales en sus obras y mezcló también características clásicas y modernas no sólo en su prosa, también en sus versos. Mishima es quien lleva el teatro *noh* a la modernidad gracias a su *expertise* en temas, estilos y formas de escritura.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ib.*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 32.

<sup>25</sup> Kasuya Sakai, *op. cit.*, p. XIII.

Así, renovó el teatro *noh* con historias más cercanas al público de su época, y dejó como legado algunas piezas de teatro *kabuki*, *bunraku* y *noh* que destacan por la maestría en la combinación de los elementos que ya mencionamos. Es considerado el padre del teatro *noh* moderno, pues fue este género el más atractivo para él y en el que trabajó más ampliamente.

Se dice que su objetivo era modernizar la acción dramática por medio del uso del tiempo y el espacio. Además de ser un gran conocedor de la complejidad psicológica del ser humano, dotó a sus personajes de esa complejidad que de origen no tienen, pues son personajes más metafísicos.<sup>26</sup>

A lo largo de su trabajo con el teatro *noh*, Mishima hizo adaptaciones de piezas que son consideradas creaciones propias debido a su estilo complejo de la escena: insertó estructuras tradicionales y temas más cercanos al espectador de su tiempo, como las migraciones, la urbanización del país y la reconstrucción de la sociedad japonesa. Incorporó nuevos espacios (hospitales psiquiátricos, estaciones de tren, plazas públicas, etcétera) y personajes. Adoptó en estas piezas la estructura dramática de causa y efecto, esclareciendo y dando lógica racional a algunas de las historias tradicionales, sin perder las cualidades simbólicas y místicas de la tradición medieval.<sup>27</sup>

Cabe resaltar que estas aportaciones y adaptaciones de las piezas de teatro *noh* que hace Mishima dan paso a la modernidad del mismo y a la apertura de las escuelas de actuación, permitiendo que estudiosos y jóvenes se acerquen a esta tradición y, por lo tanto, tenga una mayor divulgación. Sin esa osadía y trabajo, muy probablemente no podríamos tener obras como las de Alejandra Castro en nuestras manos.

Algunas escuelas han permitido que estudiosos y practicantes de la escena se acerquen a las escuelas del teatro *noh*, y que sean ellos los principales divulgadores de esta tradición en otros países. Tal es el caso Richard Emmert, quien desde hace más de 40 años practica y enseña el *noh* a extranjeros y japoneses por igual a través de talleres que imparte en diferentes latitudes. Desde muy temprana edad, Emmert se trasladó a Japón con la idea de estudiar el arte escénico tradicional japonés y regresar a su país de origen, Estados Unidos.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. XIV.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. XV.

En una entrevista,<sup>28</sup> Emmert cuenta sobre su acercamiento al *noh* desde la interpretación y el movimiento, y cómo, después de algunos años, se interesó por la música, el canto y la composición literaria. Si bien él no es el único extranjero interesado por esta tradición, sí es por él que la enseñanza del *noh* llega a nuestro país en años recientes.

Richard Emmert actualmente enseña artes escénicas asiáticas y japonesas en la Universidad Musashino de Tokio. En México ha impartido talleres y conferencias relacionadas con el arte del *noh*, entre ellos un taller de dramaturgia, en el que Alejandra Castro, autora de *Sacbé Rojo*, tiene contacto con esta forma literaria.

Gran conocedor de las diferentes escuelas del *noh*, confía en la evolución natural del arte. Para él no es imposible hablar de este teatro, ya sea en japonés moderno, inglés u otras lenguas. Con el Proyecto de Capacitación Noh, Teatro Nohgaku, iniciado en el 2000, el objetivo de Emmert es divulgarlo, acercar a más estudiosos e intérpretes a la tradición y seguir descubriendo nuevas formas tanto en lo escénico como a través de la composición dramática y las distintas estructuras del lenguaje, los idiomas y la música.

Gracias a su trabajo también muchos japoneses jóvenes se han acercado a estas formas tradicionales de teatro y han perdido el desinterés en ellas, lo cual permite que el *noh* se mantenga vivo y en transformación. Para Emmert, esto representa el gran reto de las artes escénicas asiáticas milenarias.

---

<sup>28</sup> "Making a foreign art his own: Richard Emmert. Interview", <[https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011\\_emmert.html](https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011_emmert.html)>. Consulta: 20 de septiembre, 2020.



## Los muchos méxicos y sus historias

*Dotada la mujer por el eterno  
de nobles sentimientos como el hombre  
ambiciona también legar su nombre  
ilustre y grande a la futura edad.  
Sí; ¿no es cierto, queridas compañeras,  
que halagáis ese bello pensamiento?  
Pues no esperemos más; llegó el momento  
Proclamemos: Unión, fraternidad.*

Rita Cetina Gutiérrez, “A nuestro sexo”, *La siempreviva*,  
año 1, núm. 1, p. 2. Mérida, sábado, 7 de mayo de 1870

## La Monja Roja del Mayab: Elvia Carrillo Puerto

Elvia Carrillo Puerto, que nació en 1878 en Motul, Yucatán, fue la sexta hija del matrimonio entre doña Adela Puerto Solís y Justiniano Carrillo Pasos. Desde temprana edad, se percató de las diferencias sociales e injusticias con las que tenían que lidiar los pueblos mayas. Al igual que sus hermanos, asistió a la escuela laica del lugar y tuvo la oportunidad de aprender la lengua de su región. Fue en la secundaria que conoció a la poeta Rita Cetina Gutiérrez, quien fundó *La siempreviva*, una escuela de mujeres donde se leían textos de Mary Wollstonecraft, Flora Tristán y Victoria Woodhull sobre los derechos de la mujer y la igualdad de género.

Desde mayo de 1910, participó en el Plan de Dzelkoop y en la rebelión de Valladolid, en Yucatán, considerada una de las primeras revueltas revolucionarias en contra de la dictadura de Porfirio Díaz. Ocurrió el 4 de junio de 1910: los rebeldes tomaron la ciudad por varios días y levantaron las vías del tren que conectaban al estado con la capital del país. Pero, el 9 de junio, tropas del Gobierno Federal entraron a la ciudad y mataron a más de 200 insurgentes, entre ellos mayas, criollos y mestizos que no estaban de acuerdo con el régimen dictatorial.

Si bien dicho levantamiento en armas no tuvo éxito y sus líderes fueron fusilados tras un Consejo de Guerra, los hermanos Carrillo Puerto siguieron la lucha desde sus trincheras.

Elvia fundó la primera organización de mujeres campesinas con el fin de lograr los mismos derechos que los hombres sobre la distribución de las tierras para las madres jefas de familia (1912). Fue una incansable activista y participó en la fundación de ligas de resistencia feminista en el estado de Yucatán. Se buscaba el derecho al voto, la alfabetización, higiene, la construcción de escuelas rurales en todo el estado y el control de natalidad.

Fue conocida como la Monja Roja del Mayab, porque perteneció a un grupo de mujeres que luchaban por los derechos civiles y políticos después de la Revolución mexicana. Años después, viajó a la Ciudad de México donde creó la Liga Rita Cetina Gutiérrez, en honor a su maestra, para llevar el debate sobre el voto femenino a las Cámaras Legislativas durante el gobierno de Venustiano Carranza y del Primer Congreso Obrero de Yucatán (1918-1919).

Para 1923 fue elegida diputada municipal, a la par de Beatriz Peniche (escritora, maestra y feminista mexicana) y Raquel Dzib (maestra y feminista mexicana), por el Partido Socialista del Sureste. Después del asesinato de su hermano, Felipe Carrillo Puerto, quien era el gobernador de Yucatán en ese momento, Elvia fue obligada a renunciar a su puesto, el derecho al voto de las mujeres fue anulado y ella huyó hacia la Ciudad de México con la ayuda del presidente Plutarco Elías Calles.

Logró organizar 51 ligas de resistencia y su lucha fue constante pese al continuo rechazo de las legislaturas. Años más tarde, fue reconocida como veterana de la Revolución mexicana y retomó con fuerza su activismo para conseguir que, en 1953, el artículo 34 de la Constitución fuera modificado y que las mujeres tuvieran los mismos derechos políticos que los hombres. Murió a los 89 años, en medio de la primavera de 1968.

## La mujer que murió por amor

*¡Pobre de ti!*

*La Xtabay es la mujer que deseas en todas las mujeres  
y la que no has encontrado en ninguna todavía.  
¡Ay de ti, si la ves aparecer una noche delante de tus pasos!*

Antonio Mediz Bolio

Existen muchas leyendas relacionadas al nombre de Xtabay, Ixtabay o Xcabay, diosa, mujer, fantasma o llorona yucateca, como le han llamado muchos. Todas las historias nos remiten a dos hermanas. Una se entrega a los placeres del amor, da sin pedir nada a cambio y ayuda a los más necesitados. Está rodeada de animales por su pureza de corazón y es repudiada por el pueblo por su facilidad de dar amor. Por otro lado, está su hermana, Utz-Colel, que es hermosa por fuera, recta de moral, pero con un corazón duro como roca. Nunca miró a los indígenas como semejantes.

Ambas hermanas forman parte del imaginario mítico de Yucatán, pero con destinos distintos. Tras su muerte, Xtabay destila un aroma dulce que inunda el pueblo, y en su tumba se abre la flor de Xtabentun, que da un licor que embriaga a quien lo toma. Utz-Colel no tiene la misma suerte. Su cuerpo suda un olor hediondo y en su tumba crece un cactus llamado Tzacam, imposible de tocar sin lastimarse.<sup>29</sup>

Las dos mujeres mueren solas, sus cuerpos ya bajo tierra dan vida para recordar sus historias; ambas quedan expuestas a las habladurías de la gente que vive en el lugar. ¿Qué es lo que hace que estos dos cuerpos necesiten dejar una huella? ¿Por qué no morir en paz sin dejar rastro? ¿Cuál de las dos es el ejemplo por seguir?

La leyenda cuenta que, por las noches de luna llena, Utz-Colel se aparece al pie de la ceiba, disfrazada de su hermana Xtabay, para perder a los buenos mozos que osan salir o a los hombres infieles que buscan en los caminos placer

<sup>29</sup> Lydiette Carrión, "La trama previa", *Pie de Página*, <<https://piedepagina.mx/xtabay-amor-locura-suicidio-y-ceiba/>>. Consulta: 21 de septiembre, 2020.

fuera de sus hogares. También, en cualquiera de los casos, hablamos de extremos. Pareciera que no hay un equilibrio, o es negro o es blanco.<sup>30</sup>

La interpretación de toda leyenda varía según el cristal con que se mire. Si pensamos desde una mente colonizada por el cristianismo, Utz-Colel puede ser un buen camino a seguir. Pero Xtabay nos deja una moraleja para los alejados de la religión: las apariencias engañan y un alma pura entregada al amor no puede ser un fantasma sin descanso que vaga a través de las ceibas.

Una historia sin la otra no tiene sentido; así la dualidad de la figura de la mujer está presente en la leyenda maya. Se trata de una estructura moral que hasta la fecha pesa sobre muchas mujeres, no sólo de la región de Yucatán que se muestra en esta leyenda, sigue a la par de un pensamiento libre que va más allá de la secularización de la sociedad. La naturaleza de la mujer vista desde distintos ángulos, no para dar lecciones, sino para explicar lo que nos rodea. Así de diversas somos, así la vida que podemos ofrecer a través de nuestras emociones, cuerpos y espíritus.

### ***Sacbé Rojo* de Alejandra Castro**

Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, Alejandra Castro es una de las dramaturgas que se han acercado a otras culturas y estructuras teatrales desde su condición de mujer de su tiempo. Becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas de 2012 a 2014, su obra literaria y teatral ha sido publicada en diferentes antologías y revistas como *Voces y cuerpos*, de la editorial Bitácora 52, o su obra *Brava y Navaja* por la editorial Tierra Adentro.

Dramaturga, narradora, poeta y ensayista, Alejandra Castro, como muchos jóvenes, se acercó a la cultura japonesa desde la curiosidad de las formas, como ella misma nos confiesa. El anime y la cultura pop llenaron su imaginario, y después vino la profundización a través de la literatura y el teatro. Es así como llega a los talleres impartidos por Richard Emmert en México, que la adentran en las estructuras tradicionales de los diferentes géneros del teatro japonés.

---

<sup>30</sup> *Idem.*

José Luis García Barrientos<sup>31</sup> nos habla de la importancia que tiene para él observar el teatro desde su totalidad, ya que la manera en que se ha construido su historia es a través de los textos dramáticos, los que perduran por su soporte en papel. Sin embargo, lo escénico y espectacular se han estudiado a partir de la arquitectura de los edificios teatrales, de las crónicas de la época y de la historia de otras artes que se desarrollaron a la par, mas ha predominado el estudio sobre las obras literarias.

Nos parece importante señalar que concebimos la obra de teatro de igual manera que García Barrientos, no sólo como un texto dramático, sino como un conjunto de textos y lenguajes que se conjuntan en la representación. Así, invitamos al lector a que visualice esta obra en su totalidad y deje volar su imaginación para activar lo espectacular y escénico en ella.

*Sacbé Rojo*, de Alejandra Castro, nos muestra una estructura de teatro *noh*. Los personajes no sólo son llamados por el nombre que se les asigna en dicha estructura, también cumplen con su función dramática y acompañan cada cuadro con su terminación japonesa, y sirven de guía al lector y a un posible director escénico o actor. No tenemos duda de que, si este texto fuera escenificado, podría entrar en los cánones de una representación de teatro *noh*.

La enunciación de los personajes al inicio de la obra nos da la pauta para saber que *waki*, o la Monja Roja, y *wakitsure*, o el guía de la selva, son los personajes pertenecientes a este mundo terrenal, que se encuentran también en un plano real. Juntos emprenden un viaje por la selva, y llegan hasta el *Sacbé rojo*.

La presentación del drama corre a cargo del *wakitsure* o guía de la selva, personaje que en una pieza de teatro *noh* sería un monje. Aquí, Alejandra ya comienza con la transformación al trazar un guía de la selva, una especie de guardián de los secretos de la cultura maya.

Él nos explica quién es y qué hace en este espacio-tiempo, acompañado de música de flauta y canto. Recordemos que este pasaje puede ser cantado por el coro y representado por el actor. En el cuadro tres, entra *waki* o la Monja Roja, y entabla un pequeño diálogo con el que será su acompañante desde ese momento; ya antes ha sido presentada por el *shidai* o música introductoria.

---

<sup>31</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012, p. 47.

Elvia Carrillo Puerto es el nombre del personaje *waki*. Ella viene buscando al guía para que la lleve a través de la selva y pueda estar a salvo de quien la persigue. Es la noche del 5 de junio de 1910, la revuelta ha sido controlada por el Ejército Federal y estamos a pocos meses de la gran Revolución mexicana. Pero Elvia necesita esconderse, necesita huir y encontrar un nuevo camino a la libertad. Es decir, nos cuenta quién es y el motivo del viaje.

La acción y el viaje continúan hasta que ambos personajes se detienen, pues han extraviado el *Sacbé*, ese camino que los mayas erigieron para atravesar las selvas. Aquí me detengo un poco, al igual que nuestros personajes, para mencionar que el término viene de *sac-*, que significa “blanco”, y de *-be*, “camino”. Estas construcciones podían tener un metro de altura sobre el nivel del piso y eran pavimentadas con polvo de piedra caliza; así, además de la altura, tenían un color blanco que ayudaba a transitar entre una ciudad y otra, entre un templo y otro, y mantenían una buena comunicación e intercambio comercial. También encaminaban al viajante durante las noches de luna llena para que llegara a su destino.

En su lugar, Elvia y el guía encuentran una ceiba, árbol sagrado de los mayas que simboliza la vida, pues según la leyenda nace del centro de la tierra; su tronco y ramas son el sostén del cielo y sus raíces pueden comunicarse con el inframundo. Es decir, nuestros viajantes hallan un nuevo camino.

Quien conoce la ceiba sabe que sus flores son rosadas y que, cuando caen, pueden inundar el terreno donde se encuentra. De una estructura gigantesca, es otro de los símbolos más representativos de la cultura maya. Aquí está la clave del título de la obra.

Así pasamos al cuadro cuatro, que inicia con un diálogo, o *mondo* en una estructura tradicional de *noh*. Se está preparando la entrada del *shite*, figura que, como ya explicamos anteriormente, puede tener una doble representación y, a diferencia de una obra de teatro occidental y a pesar de su tardía aparición, es el protagonista. Aquí comienza la parte principal de una pieza de *noh*.

En este cuadro encontramos una *issei*, música de entrada o canción de apertura, como la nombra Kazuya Sakai. Ésta introduce al *shite*, con una apariencia de una anciana maya. Ella le recita a la selva y entabla una conversa-

ción con los caminantes; el guía, asustado, reniega de su suerte al traer a una mujer blanca por la selva, pero Elvia no es el problema.

Aunque el camino está ahí, no lo pueden ver; la anciana nombra por primera vez a esa mujer que murió amando a todos los seres sintientes de la tierra: Xtabay. La selva está sentida con los hombres, dice, mientras se prepara para recitar en un *sashi* la leyenda.

Como vimos, hay varias versiones orales, pero en la obra lo que se destaca es la forma en que muere la joven: entró a la selva y nunca más la volvieron a ver viva. De su cuerpo emanaba un olor fresco que hizo que la encontraran para darle sepultura. Pero ¿cómo murió?, ¿quién la mató? Con tan pocos años, ¿cómo es que la tierra reclamó su vida? Así, Xtabay, como muchas mujeres de México, salió de su casa para no regresar nunca.

A pesar de la advertencia de la anciana, el guía toma su botella y bebe, no le importa si Xtabay o su hermana Utz-Colel, vengativa, viene por él para perderlo en la selva y clavarlo en la ceiba. Obnubilado por el alcohol, el guía cuestiona a Elvia sobre su aspecto, su ropa llena de sangre; a través de esta vía se llega a la narración o *katari*.

En esta parte, Elvia nos cuenta de la revuelta, el plan que tenían para derrocar al Gobierno abusivo y su derrota. El guía la cuestiona sobre su participación en una lucha que no es de ella. Elvia habla del yugo de la mujer, parecido al yugo del indígena ante el “hombre blanco”. No, una mujer no debe estar en su casa cuidando su jardín, para Elvia Carrillo Puerto siempre fue importante que se reconocieran los derechos de las mujeres. Su lucha no paró esa noche, afortunadamente, y como sabemos, años después rindió sus frutos.

Con una canción aguda o *ageuta*, *shite* vuelve al escenario, ya no como la anciana maya, sino como una mujer de cabello largo, hermoso y negro. Es la Xtabay vengativa, ésa que dicen que seduce y mata a los hombres. El guía está perdido; mientras escuchamos el canto de la Xtabay, el hombre comienza a morir, las espinas se le clavan en el pecho.

Elvia, con voz firme, trata de salvar al hombre y también a la mujer. ¿Puede la muerte de los hombres restablecer la vida de las mujeres? ¿Puede la venganza subsanar el dolor que deja un feminicidio?

La obra termina con la desaparición de ambos personajes. Un rezo budista de exorcismo conduce al espíritu de Xtabay de vuelta al inframundo. No hay traducción específica, es un sonido que usualmente aparece en piezas de teatro *noh*; se trata de un sonido sagrado de los rituales budistas, que originalmente aparece en la obra de *Río Sumida* o *Sumida-gawa*, de Zeami.

Tras este recorrido, podríamos clasificar la obra en dos categorías. Por un lado, por sus personajes, hablaríamos de una obra *katsuramono* (“de mujeres”), o de *kichiku noh* (“demonios y animales”). Por otra, de *mugen noh*, donde el *shite* representa a un personaje del inframundo o algún espíritu que aparece en el plano terrenal.

Laplantine y Nouss dicen que una adaptación mestiza puede constituirse si las partes que entran en contacto —estructuras, temas o historias— permiten un equilibrio, el cual consiste en reconocer la huella del origen a través de lo que permite la forma actual, sin enaltecer ni negar aquello de donde proviene. El resultado puede causar perturbación en el pensamiento y, ante todo, en la sensibilidad de los conocedores de ambos elementos involucrados en la experiencia del mestizaje.<sup>32</sup>

Así pues, si pensamos en Yukio Mishima y sus objetivos, podríamos englobar todas estas categorías de teatro *noh* antes mencionadas y catalogar a *Sacbé Rojo* como una pieza de teatro *noh* moderno con una dramaturgia desde el mestizaje.

En esta obra observamos cómo Alejandra Castro toma una leyenda yucateca que viene del siglo XVI aproximadamente, y la relaciona con la historia de una mujer activista y feminista de la misma región, Elvia Carrillo Puerto, de principios del siglo pasado. Retoma una estructura escénica milenaria de Japón y habla de un tema de actualidad como los feminicidios en México.

Un elemento más que nos parece importante resaltar dentro del mestizaje, que también encontramos en *Sacbé Rojo*, es el devenir. En *Mestizajes*, se plantea el devenir como una serie de transformaciones, parecido a un deslizamiento.<sup>33</sup>

Si pensamos en el texto dramático y en su naturaleza, es una obra que está hecha para representarse, como lo menciona García Barrientos, quien

<sup>32</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 26.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 237.



advierte que la escritura dramática es la menos literaria, pues está destinada a ser representada; aunque el papel limita su espectacularidad, no quiere decir que no esté latente.<sup>34</sup>

Hablemos, entonces, de esta obra de teatro y su representación escénica; imaginemos cómo puede llevarse a cabo. Aquí es donde encontramos este devenir mestizo, pues, aunque el teatro *noh* tiene en sí mismo ya sus elementos delimitados, traducir *Sacbé Rojo* a un lenguaje escénico puede transformarlos en la unión con algunos rasgos de la cultura maya, como telas, colores, texturas e incluso técnicas para la construcción de máscaras. El vestuario y demás componentes de la escena se enriquecen con lo propio del teatro *noh*. Así, lo que inició en el texto se traslada a la escena en una transformación continua.

El devenir desde el mestizaje no soporta la separación ni la distinción del antes y el después, el pasado y el futuro.<sup>35</sup> Nos enfrentamos, pues, a un texto que en esencia está destinado a múltiples interpretaciones, como el arte que vive y se documenta a través de él.

Para finalizar, queremos traer desde el libro *Mestizajes* dos términos, *con* y *deconstrucción*, no porque no existan más, sino porque consideramos que son éstos los que nos ayudan a comentar este texto. Dejaremos pendientes otros más para futuras propuestas en el estudio de estas dramaturgias desde el mestizaje.

Nouss y Laplantine esbozan que el mestizaje supone un intercambio, una distribución, una puesta en común que va a transformar a los interlocutores y a las culturas en presencia.<sup>36</sup> El prefijo *con* nos habla de un acompañamiento. En nuestro caso, Alejandra Castro se hace acompañar en esta interlocución con Yukio Mishima, en cuanto a la estructura moderna del *noh*, y con su maestro, Richard Emmert, en cuanto a sus posibilidades escénicas. Y observamos la transformación no sólo del teatro *noh*, también de la cultura maya representada en sus leyendas y en el hecho histórico mirado desde una perspectiva dramática oriental.

<sup>34</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 239.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 213.

En la deconstrucción mestiza, “no se trata simplemente de invertir la primacía concedida a uno de ellos, sino de mantener entre ambos un desvío, un espacio, una ‘conflictualidad’”.<sup>37</sup> El lector debe adivinar a estas alturas cómo es que *Sacbé Rojo* puede ser una deconstrucción de la estructura de una pieza de teatro *noh*, aun conservado los nombres de cada una de las partes en japonés, incluso si en su representación se trabaja con instrumentos originales y con la técnica actoral japonesa a través de la historia que se nos cuenta. Pero también puede ser una nueva lectura para las historias que se acompañan. Así, ninguna prevalece o resalta.

Por todo lo anterior, consideramos que *Sacbé Rojo* cumple con las características necesarias para ser un ejemplo de dramaturgia desde el mestizaje; muestra también la influencia que ha tenido el teatro *noh* en nuestro país no sólo en la práctica escénica con Seki Sano y la danza *butoh*, sino también en las nuevas escrituras dramáticas.

Por último, retomamos el término *nikkei* como un concepto para estas dramaturgias que nos interesan como objeto de estudio, porque nos parece importante señalar que es necesario buscar otras vertientes en las que pueda viajar y transformarse para ser usado, y realizar con él una tarea metodológica como lo plantea Mieke Bal.<sup>38</sup> Hay que someterlo a un escrutinio a través de la confrontación de los objetos culturales que se puedan analizar con él, dado que tanto el concepto como los objetos son sensibles al cambio y pueden revelar diferencias históricas y culturales, pero también posibilidades de transformación enriquecedoras para ambas culturas, la japonesa y la mexicana.

La razón por la cual lo dejamos de lado a lo largo de este estudio es porque entendimos que no todo lo *nikkei* es mestizo y que tendremos que indagar más en los términos que nos plantean Nouss y Laplantine para poder tener los fundamentos necesarios que requiere nuestra propuesta de análisis.

Sin más, esperamos que este estudio ayude a entender y, sobre todo, a apreciar y disfrutar esta obra de teatro que nos ofrece Alejandra Castro.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>38</sup> Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, trad. del capítulo primero de *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

## Sacbé Rojo

POR ALEJANDRA CASTRO

### Personajes

**Waki** La Monja Roja Elvia Carrillo Puerto.

**Wakitsure** El guía de la selva.

**Shite en Apariencia escondida** Una anciana maya.

**Shite revelado** La Ixtabay.

DAN 1

1

<Nanori> **Música de entrada, un solo de flauta.** Wakitsure entra.

*Wakitsure*

Soy el guía de esta la selva, cuando se incendia la casta, llevo a los indios a perderse en el monte. Anoche soñé que llamaban a mi puerta dos veces. Una mujer blanca, bañada en sangre de guerreros, y un toquido de otro mundo.

Desperté, siento una espina clavada en el pecho. Pávido, aguardo, aguardo a que toquen a mi puerta.

2

<Shidai> **Música de entrada.** (Wakitsure entra)

[Shidai] **Canción de apertura.**

*Wakitsure (Otoko)*

*Oblicuo es el corazón como la selva tiene caminos viejos que no recuerda*

*Do-on (coro)*

*Oblicuo es el corazón como la selva tiene caminos viejos que no recuerda.*

[Nanori] **Se anuncia un nombre.**

*Waki*

Es el 5 de julio de 1910. Soy Elvia Carrillo Puerto, me dicen la Monja Roja y ahora estoy cubierta en sangre. Ésta es la palapa, donde me dijeron que vive el guía de la selva. Toco a la puerta del umbral, un maya me mira como a un mal sueño.

3

[Mondo] **Diálogo.**

*Waki*

¿Es el guía de la selva? ¿Tiene un camino para mí? Necesito llegar a Motul.

*Wakitsure*

En el pueblo le darán camino.

*Waki*

Yo no puedo ir al pueblo.

*Wakitsure*

Tome el tren, señorita.

*Waki*

No puedo tomar el tren.

*Wakitsure*

Sólo los indios cruzan por la selva.

Usted puede perderse a sí misma, ¿sí entiende lo que digo?

*Waki*

Sí..., pero yo necesito perderme  
unos días.

*Wakitsure*

¿Bajo su propio riesgo, pues?

*Waki*

Sí, claro.

*Wakitsure*

Al mal tiempo buena cara.

SAGE UTA Waki Y Wakitsure

**[Michiyuki] Canción de viaje.**

Verde maraña

La selva es un espejo, de hierbas  
[y helechos

La selva es un espejo, de hierbas  
[y helechos

Sopor de sombras largas, hielas y  
[calas

Luces en la penumbra, cual ocelote  
verdes sueños de musgo, frío cenote

Teatro a lo baldío, que guardas tu  
[trama

Y al cerrar de pestañas, juzgas y  
[matas.

Es más limpio el juicio abyecto de la  
[selva

que la justicia corrupta de los hombres  
Aquí todo vive y muere sin tener

[nombre

Perdida en la selva, busco el saché

Perdida en la selva, mis miedos yo sé

*Do-on (coro)*

Perdida en la selva, busco el saché

Perdida en la selva, mis miedos yo sé  
**[Tsukiserifu] Parlamento de llegada.**

*Waki*

Atardece. Mi guía se detiene sin que  
nada indique que hemos llegado

#### 4

**[Mondo] Diálogo.**

*Wakitsure*

¿Qué pasa?

*Waki*

El Saché que va a Motul...

*Waki*

No veo nada.

*Wakitsure*

Empieza allí donde se alza esa Ceiba  
enorme...

*Waki*

Creí que los Sachés eran anchos,  
blancos. No veo nada.

*Wakitsure*

Tendría que empezar allí.

*Waki*

¿Allí donde está la anciana?

*Wakitsure*

Aquí no viven personas.

*Waki*

¿No ve a la anciana?

*Wakitsure*

La veo. Pero aquí no viven personas.

**<Issei> Música de entrada.** Shite  
entra.

*[Sashi] Recitativo.*



## 5

**[Sashi] Recitativo.***Shite*

Ixtabay era una mujer hermosa, de sus manos, extendía comida a los animales y los hambrientos, de sus piernas, compartía su miel con los hombres, sin temor, sin reservas, se sabía dueña de su dulzura y la repararía a su antojo.

A pesar de su suave corazón, los pobladores de esta tierra la trataban con dureza, los hombres que devoraban sus labios por la noche eran crueles con ella bajo el sol de la mañana, y la mirada del resto de los lugareños.

Sin embargo, Ixtabay nunca cambió su forma de darse a los demás.

Un día, siendo aún muy joven, salió de su casa camino a la selva. Nadie volvió a verla con vida.

*Waki*

¿Saben qué le pasó?

**[Ageuta] Canción aguda.** Shite baila y canta.

*Do-On. Coro*

Lo trajo el aire

Un aroma morado, caminando sin pies  
un aroma morado, caminando sin pies  
su cuerpo olvidado, su cuello al revés  
murió bajo la Ceiba, sobre la hierba  
sola se pudría, a la luz del día

el perfume que emanaban su cabello  
sus ojos, su boca, su tez, era dulce  
era agua, era miel. Arrepentidos  
quienes la despreciaron, toda su vida  
le dieron sepultura. Pero después...

comenzó a aparecer, aquí otra vez.  
Cambiada, vengativa, seduce y mata  
a los hombres que vagan, ebrios de  
[beber,

los clava en las espinas de su Ceiba  
como se daba viva, sin miedo ni pena  
ahora ahorca, ahoga, los mata y  
[después

se peina en la Ceiba, uno, dos, y tres  
se peina en la Ceiba, uno, dos y tres

## 6

**[Mondo] Diálogo.***Waki*

Le dieron sepultura. ¿Qué más busca?

*Wakitsure*

Ni las mujeres se entienden.

*Shite*

Gastó su vida en querer y nadie la  
quiso.

*Waki*

La historia de tantas. ¿No cree, chichi?

*Shite*

Por favor, ya no me pregunten.

*Waki*

Se ve pálida. Siéntese, madre.

*Shite*

Me voy. Hagan lo mismo.

*Shite va hacia la salida. A medio camino voltea a verlos.*

*Shite*

Él no debe estar aquí. Ya la advirtieron.  
DAN 2

7

**[Mondo] Diálogo.**

*Waki*

¿A dónde fue? Se la tragó la selva.  
¿Qué hace? Tenemos que seguir.

*Wakitsure*

Necesito un trago.

*Waki*

Oyó a la anciana. Es un mal lugar para beber.

*Wakitsure*

Quien no oye es usted. Aquí no vive un alma. Ésa no era una anciana.

*Waki*

La vi con mis propios ojos.

*Wakitsure*

Ustedes sólo ven con los ojos.

*Waki*

¿Cómo más voy a ver? Levántese. Ya tomó demasiado.

*Wakitsure*

¿Dónde estuvo anoche? ¿Por qué usa un camino que no le corresponde, bañada en sangre de sacrificio? ¿Por qué usted? ¿Quién es usted? ¿Qué hace aquí?

**[Katari] Narración.**

*Waki*

Soy Elvia Carrillo Puerto, me dicen la Monja Roja, predico igualdad: igualdad entre hombres y mujeres, entre mestizos, indios y criollos. Junto con mi hermano, ayudé a orquestar el Plan de Dzelkoop. No, no sé de la melancolía del maya, pero sí del peso de ser mujer, es otro yugo parecido al henequén. Creí que podía ayudar... Nuestra rebelión estalló y se extinguió en una misma noche.

Los cuerpos de mis camaradas cuelgan de los árboles al pie de la carretera. No podía tomar la carretera, la carretera es de don Porfirio.

Éramos quince quienes iríamos a buscarlo, sólo yo logré llegar; blanca, mujer, soy invisible para los soldados, la mitad no cree que pueda ser revolucionaria, la otra mitad no creen que quiera serlo.

*Wakitsure*

¿Por qué lo sería? No es su pelea.

*Waki*

Yo me sublevé. Tal vez falle, pero tuve el valor de pararme.

*Wakitsure*

Debería estar en su casa, cuidando su jardín, no en esta selva que va a tragársela viva. ¿Oye? Música.

*Waki*

Bebió de más.

8

*Entra Shite convertida en la Ixtabay,  
largo y hermoso cabello negro.*

*Do-On [Ageuta] Canción aguda.*

*Do-On*

Hombre fierro es  
puño, sudor, pedernal,  
brillo amarillo  
filo que corres mortal,  
quemas mis labios  
rotos y rojos ¿por qué?  
¿me quiere matar?  
Si el calor de la mujer  
dejas enfriar  
y cuando no te quieren,  
fuerzas tu entrar  
miedo sin ojos no ves,  
rompes, arrasas,  
roes  
como las ratas  
comes devoras la piel  
luego me matas  
he de matarte también  
comes devoras la piel  
luego me matas  
he de matarte también

9

**[Mondo] Diálogo.**

*Wakitsure*

*Aggg...*

*Waki*

¿Qué pasa?

*Wakitsure*

La espina me parte el corazón.

*Waki*

Déjalo ir, Ixtabay.

*Shite*

Todo hombre es veneno.

**[Uta] Canción.**

*Do-On*

Oh, Ixtabay.

Como a tu cabello, suelta el dolor

Como a tu cabello, suelta el dolor

¿Por qué no entendieron?, tu luz,  
[tu candor

Eras un mar tibio, eras como el sol

te diste sin martirio, porque eras  
[amor

si te quedas a vengar, mal se te juzgó

serás prisionera de lo que te mató

vuelve con la espuma al mar, rosa sal  
[de amor

deja las espinas ya, cierra este ciclo

vuelve con la espuma al mar, rosa sal  
[de amor

deja las espinas ya, cierra este ciclo

10

**[Uta] Canción.**

*Namu amida bu*

*Kokata*

*Namu amida bun Namu amida bu*

*Do-on*

*Y estirando la mano, una mujer del siglo,  
ilustrada, comunista, diputada.*



*Trata de liberar a la mujer que se dejó  
[amar.*

*Demonio por mal entendido.*

*Justiciera de los campos, y de los hom-  
bres que, bebidos, salen a buscar.*

*Shite*

*Donde las mujeres merezcan venganza,  
habrá espinas y una voz de la selva.*

*Do-on*

*La Monja Roja contesta: Buscaré darte  
más voz. A ti y a todas las que se pier-  
dan, que ninguna esté sola en la selva.  
Que ninguna muera olvidada.*

## Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades*, trad. del capítulo primero de *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- Bert, Bruno, “Mishima”, *Tiempo Libre*, núm. 691, 5 de agosto, 1993, p. 34, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=7158](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7158)>. Consulta: 28 de febrero, 2021.
- “Biografía Elvia Carrillo Puerto”, <[https://www.senado.gob.mx/hoy/elvia\\_carrillo/biografia.php](https://www.senado.gob.mx/hoy/elvia_carrillo/biografia.php)>. Consulta: 16 de septiembre, 2020.
- Carrión, Lydiette, “La trama previa”, *Pie de Página*, <<https://piedepagina.mx/xtabay-amor-locura-suicidio-y-ceiba/>>. Consulta: 21 de septiembre, 2020.
- Dubatti, Jorge, *Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Emmert, Richard, “La guía del noh”, *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/guiadelnoh.html>>. Consulta: 28 de junio, 2020.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012.
- González Castro, Andrea, “Reflejos del teatro noh en la cultura japonesa”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VII, núm. 3, agosto, 2010, <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=149&id\\_articulo=9493](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=149&id_articulo=9493)>. Consulta: 2 de octubre, 2020.
- Hernández Cervantes, Aleida, “La poesía de Rita Cetina Gutiérrez y el voto femenino en México”. *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*, <<https://circulodepoesia.com/2019/10/la-poesia-de-rita-cetina-gutierrez-y-el-voto-femenino-en-mexico/>>. Consulta: 17 de septiembre, 2020.

- Hoyos Hattori, Paula y Pablo Gavirati, “Introducción al *dossier*: Estudios Interculturales Nikkei/Niquey. Nuevas perspectivas entre Japón y América Latina”. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, <<https://www.revistatransas.com/dossier/>>. Consulta: 1 de octubre, 2020.
- Inoura, Yoshinobu, “Introducción al teatro antiguo y medieval”, *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html>>. Consulta: 10 de junio, 2020.
- Komparu, Kunio. “Principios y perspectivas”. *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/noh/komparu/simbologia16.html>> Consulta: 2 de julio, 2020.
- Laplantine, François y Alexis Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- “Making a foreign art his own: Richard Emmert. Interview”, <[https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011\\_emmert.html](https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011_emmert.html)>. Consulta: 20 de septiembre, 2020.
- Martínez, David Alejandro, *Dramaturgias desde el mestizaje*, México, Paso de Gato, 2014.
- Mishima, Yukio, *La mujer del abanico. Seis piezas de teatro noh moderno*, Argentina, La Mandrágora, 1959.
- Motokiyo, Zeami, *Kakyo: el espejo de la flor*, trad. del japonés, notas y comentarios de Kazuya Sakai, Colegio de México, 1968.
- Reyes, Mara, “Teatro *noh*”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior*, 13 de noviembre, 1966, pp. 5 y 6, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://www.criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho](http://www.criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho)>. Consulta: 1 de marzo, 2020.
- “El Rincón del Tiempo retornará a Bellas Artes el esplendor que albergó hace cinco décadas durante la Olimpiada Cultural”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, boletín núm. 1441, 12 de octubre, 2018, <<https://inba.gob.mx/prensa/10695/el-rincon-del-tiempo-retornara-a-bellas-artes-el-esplendor-que-albergo-hace-cinco-decadas-durante-la-olimpiada-cultural>>. Consulta: 1 de marzo, 2021.

“Sacbé, camino de aventura milenaria”. *Yucatán Today*, <<https://yucatanoday.com/sacb-camino-de-aventura-milenaria/>>. Consulta: 5 de septiembre, 2020.

Solana, Rafael, “Óscar Cossío dirige un programa de teatro japonés con obras de Yukio Mishima”, *Siempre!*, 1 de febrero 1961, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=&ID=6303](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=6303)>. Consulta: 1 de marzo, 2020.

Vives, Javier, *El teatro japonés y las artes plásticas*, España, Satori, 2010.

TERCERA PARTE:

Educación cultural



# La enseñanza de la cultura japonesa en un contexto mexicano

KAZUMI SIQUEIROS SHIMADA

## **Resumen**

En este texto se aborda la enseñanza de la cultura japonesa en un contexto mexicano específico, con niños de enseñanza básica. Es un recuento del desarrollo de una metodología basada en las artes visuales y algunas de sus distintas herramientas de expresión para acercar la historia de Japón a alumnos de sexto de primaria del Liceo Mexicano Japonés, A. C. Se pretende que sus aprendizajes sean significativos, duraderos, y que promuevan el entendimiento mutuo entre Japón y México.

## **Palabras clave**

cultura japonesa, enseñanza, arte, historia de Japón, niños

## Introducción

Hablar de la enseñanza de historia de un país ajeno al propio implica una serie de retos específicos, desde que el docente ha de ser conocedor profundo del tema hasta la posibilidad de entender desde distintos puntos de vista la enseñanza de la misma. Si además agregamos el factor de la edad, nacionalidad y formación de los alumnos a los que daremos una clase con ciertas particularidades, tenemos ante nosotros posibilidades infinitas para lograr un aprendizaje que puede ir en varias direcciones pero con grandes posibilidades de fracaso.

¿A qué nos enfrentamos realmente cuando hablamos de la enseñanza de la historia de Japón a niños de entre once y doce años en un contexto mexicano? En este texto se mostrará la forma en la que por dos años se abordó el tema de la historia de Japón utilizando representaciones del arte del país nipón como medio de aproximación y apropiación en niños en una escuela mexicana intercultural.

Es importante señalar el contexto de estas clases y de la metodología sugerida; si sumamos el factor del arte como motivo, podemos replantear la manera en que se puede acercar a los niños a una asignatura que puede resultar abrumador a tan corta edad debido a la cantidad de acontecimientos, datos, nombres, pero sobre todo por ser un tema ajeno a su realidad cotidiana.

Antes de abordar de lleno el tema se debe mencionar que esta metodología funcionó en el segundo año de su implementación, y que dio frutos tangibles en cuanto al objetivo que se planteó en un inicio. Debido a modificaciones operativas, actualmente no se lleva a cabo tal cual se planteó a la práctica, sin embargo ha servido de modelo y de método de enseñanza dentro de la misma clase pero en distintos niveles educativos, con temas parecidos y arrojando resultados adecuados de acuerdo con lo esperado.<sup>1</sup>

Por ello el primer apartado de este trabajo se centra en la figura de la institución educativa donde se realizó esta metodología, el Liceo Mexicano Japonés, A. C. (LMJ), su historia, estructura y visión. Posteriormente se abor-

---

<sup>1</sup> Dependiendo del objetivo de algún tema se plantean distintas actividades.



dará el caso particular de la clase de cultura japonesa en sexto de primaria, su contenido y los retos que representó para el docente y para el alumno al hacer del conocimiento algo significativo.

Finalmente, en el último apartado de esta investigación se desarrollará el proyecto de “línea del tiempo”, con el que se buscó que, por medio de las artes plásticas, el conocimiento histórico proporcionado por el docente durante las clases de cultura japonesa se convierta en un elemento interesante y deseado por el estudiante del LMJ. Para ello se aborda al mismo tiempo que se proporcionan ejemplos del desarrollo del proyecto y la justificación teórica sobre la cual dicho proyecto se sustenta.

### **La comunidad japonesa y el Liceo Mexicano Japonés, A. C.**

La comunidad japonesa en México se formó en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho accedió a la orden de Estados Unidos de concentrar a los japoneses y sus descendientes que vivieran en tierra mexicana. Este acontecimiento produjo cambios dentro de la forma de ver, pensar y ser de esta comunidad en el país. Si bien muchos de estos cambios se reflejaron en la manera en la que se desempeñaron después de la guerra, también motivaron que se conformara un grupo más compacto, en el que la participación de sus integrantes como comunidad se hizo tangible.

Con el surgimiento de la comunidad japonesa se produjeron una serie de proyectos educativos que si bien no eran escuelas con objetivos muy uniformes, coincidieron en la necesidad de crear espacios en donde los hijos de los migrantes japoneses pudieran estudiar el idioma y sus tradiciones. Estas escuelas, más bien pequeñas y diseminadas por distintas partes de la Ciudad de México, dieron la pauta para la creación de una escuela más grande, en la que la comunidad japonesa podría reunirse y no perder lengua, costumbres y tradiciones, y en donde se pudiera convivir con japoneses y su cultura de forma directa. Esta institución llevó el nombre de Liceo Mexicano Japonés, A. C.

Si bien en un principio el LMJ se pensó como una escuela exclusivamente para japoneses, dada la cantidad de migrantes que llegaron a México

durante las décadas de 1960 y 1970 acompañados por sus familias, que residían por cortos periodos de tiempo (de uno a tres años), la comunidad *nikkei*<sup>2</sup> pidió al gobierno japonés la integración de sus miembros a este proyecto educativo. Así se creó un colegio único en su tipo, ya que participaban ambas comunidades, japonesa y mexicana, y dentro de ésta la mexicanojaponesa (*nikkei*), en el mismo espacio físico.

El LMJ se inauguró en septiembre de 1977, y desde ese momento se ha distinguido por buscar la excelencia académica de sus estudiantes, en un modelo tradicional en el que la disciplina y el esfuerzo constantes son herramientas indispensables para el éxito en los distintos medios en los que se desarrollen los egresados de la institución, así como el entendimiento y respeto por otras culturas. La vida académica y personal de los estudiantes de ambas secciones se enriquece con el intercambio cultural que se da en lo cotidiano, y se permea a lo largo de su vida buscando fortalecer los vínculos entre México y Japón desde el respeto y el conocimiento mutuo.

Desde su inauguración a la fecha han pasado 43 años, periodo en el que los objetivos, las metas y las formas de enseñanza han cambiado conforme las necesidades de la comunidad y de la sociedad mexicana.

El LMJ está dividido en dos secciones, la mexicana y la japonesa, cada una con su propio sistema educativo, y cada una con sus propios horarios, calendarios y necesidades. La escuela es bicultural, más no bilingüe. En la sección mexicana se siguen los lineamientos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en educación básica y de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en educación media superior. Desde primero de primaria hasta tercer año de secundaria se imparten clases de idioma japonés una hora cada día y de cultura japonesa una vez por semana. En preparatoria, cultura japonesa se establece como una materia que se puede tomar de lunes a jueves en lugar de idioma japonés. En la sección japonesa los niños llevan el calendario y el sistema educativo que dicta el gobierno japonés, por lo que esta sección es una escuela japonesa pero fuera de su territorio.

---

<sup>2</sup> *Nikkei*: descendiente de japoneses nacidos en un país distinto a Japón.

La forma en la que los alumnos conviven entre sí ha sido por medio de clases de intercambio, eventos particulares de la institución como el evento deportivo Undokai y el evento cultural Bunkasai, así como ceremonias conjuntas y distintas actividades en la clase de idioma japonés. Desde hace quince años a esto se le suma la clase de cultura japonesa, la cual tiene el objetivo de aportar conocimientos de la cultura de este país en español, en la sección mexicana.

En la clase de cultura japonesa se realizan actividades que están vinculadas con la cultura, sociedad y maneras de comportamiento en el país asiático, sin embargo la percepción que impera en parte importante de la comunidad educativa es que se realizan “manualidades” más que proyectos que involucren a las artes tradicionales y a las artes visuales en cuanto a su implementación metodológica, sus procesos y resultados.

Entre los objetivos de la institución están incrementar la comprensión mutua y el intercambio educativo y cultural entre los pueblos de México y Japón, formar individuos que valoren la solidaridad humana y que con un espíritu internacionalista contribuyan a la paz y el desarrollo mundial para que sean útiles a ambos pueblos. Con esta visión se han formado alumnos que han contribuido al entendimiento de ambas naciones, sin embargo la necesidad de elevar el nivel educativo e incrementar la comprensión y conocimiento del idioma japonés, así como las políticas en temas académicos por parte de la SEP, han modificado algunos de los objetivos originales.

### **La multiculturalidad e interculturalidad en el aula**

Al hablar de multiculturalidad dentro del aula, podemos solamente ser observadores de culturas distintas a la nuestra, aunque esto no garantiza que se tenga una relación cercana o de entendimiento entre ellas. El término multiculturalidad, nos dice Quintana, “hace referencia única y exclusivamente a la yuxtaposición de distintas culturas existentes en el mismo espacio físico, pero sin que implique que haya un enriquecimiento o intercambio entre las mismas”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> José María Quintana, “Características de la educación multicultural”, en *Educación multicultural e intercultural*, Granada, Impredisur, 1992.

En contraste, a diferencia de la multiculturalidad, que es más bien pasiva al no establecer intercambio entre culturas, la interculturalidad, según la Unesco, da paso a la “interacción equitativa de diversas culturas y a la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, a través del diálogo y del respeto mutuo”.<sup>4</sup>

Para Isabel del Arco el término interculturalidad implica “una comunicación comprensiva entre distintas culturas que conviven en un mismo espacio”.<sup>5</sup> Esto conlleva a un enriquecimiento mutuo, reconocimiento y valoración de cada una de las culturas, en un marco igualitario. La interculturalidad para Michael y Thompson es “una filosofía que se esfuerza por crear una diversidad cultural, tratando de comprender las diferencias culturales, ayudando a la gente a apreciar y gozar las contribuciones hechas por distintas culturas en sus vidas, así como asegurar la completa participación de cualquier ciudadano para derribar las barreras culturales”.<sup>6</sup>

Contextualizando estas visiones a la realidad dentro del ámbito académico del LMJ, se observaría más una intención de interculturalidad en lo cotidiano, ya que no solamente se estudia la cultura japonesa desde fuera, sino que se vive en las festividades y los eventos de la escuela, y se acerca a los alumnos de manera vivencial gracias a las tradiciones japonesas más significativas.

### La clase de cultura japonesa en un contexto mexicano

La clase de cultura japonesa es parte del currículo del LMJ.<sup>7</sup> En ella se abordan temas variados como los hábitos y costumbre, tradiciones, artes tradicionales, tecnología, modernidad e historia. Se basa en un plan de estudios que

---

<sup>4</sup> Artículo 4.8 de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

<sup>5</sup> Isabel del Arco Bravo, *Hacia una escuela intercultural. El profesorado: formación y expectativas*, Lérida, Edicions Universitat de Lleida, 1998.

<sup>6</sup> Steve O. Michael y Mary D. Thompson, “Multiculturalism in Higher Education: Transcending the Familiar Zone”, *Journal of Higher Education Management*, 1995, pp. 31-48.

<sup>7</sup> Cuando hablamos de un currículo del LMJ se debe mencionar que esta clase, junto con la de idioma japonés, forma parte de la autonomía curricular de la institución ante la SEP desde 2018. Ésta se adscribe a las necesidades específicas de la comunidad educativa del Liceo.

se desarrolló hace más de diez años por un grupo interdisciplinario de profesores. Se cuenta con libros de texto para cada grado hasta sexto de primaria, desarrollados junto con el mencionado plan de estudios. Los textos se revisan año con año en cuanto a diseño y actualización de material gráfico y datos.

Al ser parte del currículo de la institución no tiene valor cuantitativo aunque sí cualitativo ante la SEP.<sup>8</sup> En contraste, ante la UNAM no es parte del currículo obligatorio para aprobar la formación académica de los alumnos, pero es una materia que contribuye a formar un sentido de comunidad, junto con el idioma japonés, y por lo tanto es requisito de la escuela acreditar ambas en el ciclo escolar.

### **Objetivos y proyectos educativos en la clase de cultura japonesa**

El objetivo principal es fomentar el respeto a partir de la curiosidad, el entendimiento y el goce de la cultura japonesa para que no se perciba tan lejana ni ajena a la mexicana. Para ello se encuentran puntos en común que nos acercan, más que alejarnos, se dan herramientas de entendimiento y se incentiva el acercamiento al idioma. Para ello se busca implementar nuevos proyectos, ofrecer información veraz y fomentar la investigación de los alumnos, manteniendo el interés por medio de clases atractivas que muestran la vida cotidiana, la comida o vestimenta, evocando algunas etapas históricas, motivando al aprendizaje del idioma y proporcionando técnicas artísticas para conocer Japón desde otra perspectiva.

En preparatoria la clase de cultura japonesa se puede tomar en lugar de idioma japonés, con un plan específico en el que se busca la especialización sobre cualquier tema que se revisa a lo largo del ciclo escolar.<sup>9</sup> Este plan de estudios específico se modifica cada tres años para brindarles a los alumnos temas distintos.

Las planeaciones y adecuaciones curriculares se reflexionan, cuestionan y modifican en el profesorado colegiado del área para crear proyectos que

---

<sup>8</sup> Al ser parte de la autonomía curricular, como se mencionó anteriormente.

<sup>9</sup> Tomando en cuenta el nivel educativo de los alumnos.

interesen a los alumnos, y que con esto logren un aprendizaje que promueva la creatividad, la interdisciplina y la interculturalidad.

Los proyectos se relacionan con ambas culturas y la riqueza de cada una, en la medida de lo posible. Con esto se plantean distintos modos de significación, se promueve la reflexión sobre otras estrategias y se vinculan las disciplinas y habilidades que los estudiantes tienen.

Por citar un ejemplo, en octubre se realizan proyectos relacionados a las tradiciones del Día de Muertos en México y el O-bon en Japón, tradición budista en donde se honra la memoria de los antepasados. Año con año se realiza una propuesta distinta que ha resultado en la elaboración de ofrendas, instalaciones artísticas, intervenciones espaciales, elaboración de materiales escritos o gráficos y otros proyectos relacionando ambas culturas, que mezclan elementos o los reinterpretan para crear una iconografía propia.

Los temas que se han abordado en los últimos tres ciclos escolares van desde la perspectiva de la filosofía japonesa y la contemplación de la naturaleza, hasta la cocina cotidiana de un japonés promedio. Las clases son expositivas pero con énfasis en la resolución de algún proyecto determinado, en donde el alumno toma el papel de ejecutor, investigador y creador de algún material final, ya sea una obra con cierta técnica pictórica japonesa, la elaboración de algún dulce tradicional japonés con sabores mexicanos o la creación de algún objeto determinado.

### **Proyectos académicos específicos con niños de sexto de primaria**

A lo largo de seis años he planteado distintas estrategias y técnicas para abordar los temas que se revisan en los distintos niveles educativos, pero para este texto me centraré en el trabajo que realicé por dos años en el programa de sexto de primaria. El plan de estudios plantea como tema principal, como se mencionó con anterioridad, la historia de Japón desde la época formativa hasta nuestros días. Al ser un objeto de estudio extenso y con mucha información resulta difícil interesar a los alumnos de esa edad y nivel académico.

La forma en la que se abordó la clase en otros ciclos escolares era expositiva, con apoyos visuales como videos y presentaciones con fotografías, sin

embargo se notó que no se lograba un aprendizaje significativo en los alumnos; muchos de ellos al entrar a secundaria olvidaban todo lo que habían estudiado apenas un ciclo anterior.<sup>10</sup>

En el ciclo 2017-2018 surgieron muchas preguntas en cuanto a cómo abordar el tema de la historia de Japón, cuestiones como ¿con qué perspectiva abordarla? ¿Cómo se evaluaría? ¿Qué materiales eran adecuados? ¿Qué tipo de clase se requería para que los alumnos pusieran la atención debida, tomando en cuenta su edad e intereses? ¿De qué forma crear aprendizajes significativos de una materia con un tema tan complejo y extenso?

La hipótesis con la que inicié ese ciclo escolar, y que se extendió por dos años de práctica docente, fue la utilización de las artes como elemento de resignificación de la historia de Japón. Utilizar imágenes en lugar de conceptos abstractos y dotar a los alumnos de ciertas estrategias expresivas dentro del lenguaje visual para lograr interés en el tema. La forma de trabajo se basó en el uso de expresiones artísticas, materiales diversos como pasta cerámica, uso de papeles distintos, colores y formas que no se habían experimentado en esas clases en específico. Con esto pude dotar a los alumnos de la guía necesaria para que con libertad pudieran crear, conceptualizar y expresar lo que fueran comprendiendo sin la rigidez de las evaluaciones convencionales, como son los exámenes trimestrales.

Al pensar en una pedagogía que tuviera lo que quería realizar en los salones de clase, saltó de inmediato la creada por Loris Malaguzzi en Reggio Emilia, la cual se basa en las artes plásticas para el proceso complejo de enseñanza-aprendizaje que estaba tratando de llevar a cabo.<sup>11</sup> Esta metodología la conocí años atrás y me pareció que ofrecía una forma distinta de abordar el aprendizaje de los niños. Para Malaguzzi los niños siempre juegan un papel activo en la construcción y adquisición de conocimiento y entendimiento. Por lo tanto, el aprendizaje es, sin duda, un proceso autoconstructivo.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> En principio mi labor docente fue exclusivamente en secundaria y preparatoria, por lo que podía hacer algunas preguntas sobre la historia de Japón a los alumnos que pasaban a primero de secundaria y notaba que no las respondían. En el ciclo 2017-2018 me convertí en profesora de cultura japonesa de sexto de primaria.

<sup>11</sup> La enseñanza y el aprendizaje están directamente relacionados y forman parte de un proceso más complejo.

<sup>12</sup> Alfredo Hoyuelos, *La ética en el pensamiento y obra pedagógica de Loris Malaguzzi*, Barcelona, Rosa Sensat, Octaedro, 2004.

En el sistema Reggio Emilia la escuela explora temas, herramientas y técnicas del arte para el aprendizaje de los niños, y afianza, motiva y utiliza éste de forma constante. Los colegios dotan a sus estudiantes de un atelier con materiales diversos a su disposición para realizar proyectos de corta y larga duración, con los que se exploran temas diversos de forma transversal, acompañados siempre de un artista visual y un tutor. El espacio dentro de la escuela recrea un taller de artista.

El aprendizaje con herramientas artísticas se vuelve parte natural en los pequeños, pues son ellos los que abordan los temas según su entendimiento, y con la guía de su profesor le van dando un sentido. Los proyectos se vuelven un proceso continuo de los alumnos, de sus inquietudes, uno en donde responden sus propias dudas y generan más para seguir el proceso de aprendizaje desde ellos mismos.

Por otro lado, la filosofía Waldorf también hace hincapié en el uso del arte como lenguaje expresivo y de aprendizaje, en el que la guía del adulto es indispensable pues se dicta un cierto estilo de representación e incluso una forma de utilizar las herramientas del arte para la expresión. Estos son ejemplos del uso del arte para desarrollar metodologías para la enseñanza, en este sentido es importante acotar algunos puntos.

La metodología propuesta no es parte de todo un concepto pedagógico dentro de la institución en la que se realizó. Se utiliza el arte como pretexto de apropiación, como herramienta del aprendizaje y la enseñanza, pero está limitado a la clase de cultura japonesa, que se imparte una vez por semana, y está enfocado su uso al entendimiento de la historia japonesa a un nivel básico. No se tienen las visiones ni los acercamientos a temas y proyectos como en los dos ejemplos mencionados, aunque se retoman algunos de los mecanismos que se podrían observar en ambas.

Los ambientes de aprendizaje ayudan a crear las condiciones que se requieren en el aula para que la enseñanza se concrete, desde el constructivismo a las comunidades de instrucción donde todos los aspectos que rodean al niño se involucran en el proceso, es decir, familia, escuela, sociedad.<sup>13</sup> En este

---

<sup>13</sup> Manabu Sato, en su texto *El desafío de la escuela: crear una comunidad para el aprendizaje*, nos plantea ambientes de aprendizaje en donde los alumnos se sienten cómodos aprendiendo, en el que forman parte activa los



sentido, las clases se desarrollan en el salón en el que comúnmente toman todas las materias los alumnos, en el cual se procura tener un pizarrón con información referente a la clase con diversos materiales y tener un ambiente amable y cálido con los alumnos.

Es cierto que es indispensable conocer estas metodologías y proyectos distintos para poder desarrollar una propia, enriquecerla y cuestionarse, y a su vez es indispensable observar, planear y modificar lo que sea necesario una vez que arrancamos un nuevo proyecto. Por esto el análisis y la continuidad son indispensables para lograr afianzar un proyecto como el que se plantea.

El reto era llevar estas metodologías a un espacio más tradicional en el que el arte no se ocupaba en lo cotidiano. Comprender además el proceso de enseñanza-aprendizaje que diera oportunidad de modificar mi propia manera de aplicar dicho proceso.

Los conceptos de enseñar y aprender están ligados como si fueran inseparables. El profesor enseña y el alumno aprende, sin embargo investigaciones niegan este binomio,<sup>14</sup> ya que no es forzoso el aprendizaje aunque haya enseñanza; no podemos verlo como una consecuencia arbitraria. Según Gary Fenstermacher, no habría una idea de enseñanza si el aprendizaje no existiera como posibilidad; el concepto *enseñanza* depende para existir del concepto *aprendizaje*<sup>15</sup> pero no es necesariamente una realidad. Al comprender esto podría iniciar un cambio en la forma de acercar a los niños a cualquier temática.

La meta era que las clases fueran lo suficientemente atractivas para los alumnos, y que aquéllos que no eran muy afectos de estas herramientas pudieran disfrutarlas tanto como sus compañeros que tenían más habilidad manual y expresiva. El programa de la clase buscaba dar una visión general de

---

integrantes de toda la comunidad educativa, maestros y alumnos, pero también padres y ciudadanos de las localidades.

<sup>14</sup> Autores como Malaguzzi o Sato lo explican en sus textos. No existe aprendizaje siempre que hay enseñanza y viceversa, se debe plantear desde otras perspectivas en las que se involucra también el ambiente de aprendizaje, los conceptos y los alcances de los mismos.

<sup>15</sup> Gary Fenstermacher, "A Philosophical Consideration of Recent Research on Teacher Effectiveness", *Review of Research in Education*, 1979, p. 6.

particularidades que ayudaran a los alumnos a entender y aproximarse a esta otra cultura y su historia, haciendo paralelismos para entender el desarrollo de cada país.

### **Propuesta metodológica para una nueva enseñanza de la historia de Japón en clase de sexto de primaria**

Al hablar de una población escolar que no está familiarizada con la historia de Japón aunque sí con su cultura o idiosincrasia, lo obvio, desde mi perspectiva, era acercar a los alumnos de manera amable y sencilla a los temas con los que trabajarían por un ciclo escolar. En ese sentido, en ciclos previos los alumnos abordan temas como la migración desde y hacia Japón y se revisan lo que otros países han aportado al país nipón como aspectos socioculturales, religión o valores que en algunos casos no pueden traducirse literalmente al español<sup>16</sup> pero que tienen rasgos en común con valores que en México se consideran importantes.<sup>17</sup>

Es en este punto en donde la pregunta obligada era ¿para qué?, ¿para qué la enseñanza de la historia de Japón a niños mexicanos?, ¿para qué proponer otra metodología a la utilizada años atrás? No encontré una sola respuesta sino varias ideas. Una es que sin un conocimiento como el histórico podemos caer en preconcepciones sobre el otro, lo que no incentiva la interculturalidad en un contexto como el descrito. Otra de las ideas fue construir mentalidades más respetuosas y que comprendan al mundo desde otras perspectivas. Pero sobre todo la idea surgió por un motivo importante: que los alumnos pierdan el miedo a la historia.

Dotar a los alumnos de herramientas expresivas distintas y que gozaran del conocimiento histórico, sin pretender dotar de una profesionalización artística determinada. La metodología fue utilizar el arte para acercarlos a la historia de Japón. Ejemplos como el de la metodología de Reggio Emilia no son pocos, y si bien la institución tiene un perfil más tradicional, el uso de las

---

<sup>16</sup> Por ejemplo *mottainai*, que es un concepto japonés que se refiere al desperdicio y que se aplica en múltiples factores de la sociedad japonesa como el desperdicio de comida, tiempo, movimientos, recursos, etcétera.

<sup>17</sup> Como el respeto al otro.

artes dentro de la materia de cultura ha funcionado con ciertos proyectos. Esta metodología puede desarrollarse mucho más, por supuesto, y se sigue explorando, es un punto de inflexión y de despegue que puede propiciar otros proyectos paralelos y que ha dado pie a modificar la forma en que tradicionalmente se imparte esta asignatura.

### Los materiales que se utilizan en la clase de cultura japonesa

Como se ha mencionado con anterioridad, en la clase se utiliza un texto creado específicamente para cada nivel educativo, con imágenes, actividades específicas de cada tema y sobre todo textos sencillos y cortos para una comprensión más natural. En el caso del de sexto de primaria se utiliza también un cuadro en el que se muestran los periodos de la historia japonesa *grosso modo*, con años específicos de los mismos. Este texto es la base con la que el docente imparte su clase y sirve de guía al mismo y a los alumnos para poder introducirse al tema, sin ser muy extenso o de difícil entendimiento.

Sin embargo, la historia de Japón tiene muchos actores y eventos desde el punto de vista cultural. Es por esto que el uso de imágenes representativas de cada periodo es tan necesario, y al ampliarlas son una herramienta muy importante para la metodología planteada, ya que podemos hacer uso de éstas. Al relacionar cada periodo con las imágenes referentes a la vestimenta, las artes, objetos destacados como biombos o *e-maki*,<sup>18</sup> armaduras, esculturas, estilos pictóricos y otros variados ejemplos nos permite acercarnos a la historia con otra visión.

El siguiente cuadro es parte del contenido del libro de texto para ubicar periodos y épocas de la historia de Japón.

---

<sup>18</sup> Rollos de pinturas donde se establecen algunas de las gestas de algún personaje ya sea ficticio o histórico.

Cuadro 1. Periodos de la historia de Japón<sup>19</sup>

Periodos históricos	Épocas
Periodo formativo	Época Jomon y Yayoi
Periodo clásico	Época Yamato, Nara y Heian
Periodo feudal	Época Kamakura, Sengoku y Edo
Periodo moderno	Época Meiji, Taisho y Showa I
Periodo contemporáneo	Época Showa II, Heisei, Reiwa

Este cuadro es muy sencillo en la revisión de los periodos históricos de Japón para hacer más fácil el acercamiento de los niños; la información es escueta en principio pero se va profundizando a lo largo del ciclo escolar.

### **Descripción de la actividad realizada con la metodología propuesta: “línea de tiempo en imágenes”**

El objetivo para los alumnos de sexto de primaria, en lo que respecta a la clase de cultura japonesa, es que se gradúen entendiendo los periodos de la historia de Japón y sus distintas épocas, así como que diferencien entre cada una de ellas y reconozcan sus aspectos generales.

La actividad que se planteó a lo largo de dos ciclos escolares fue una línea de tiempo sobre la historia de Japón utilizando imágenes variadas y algunas actividades relacionadas, echando mano de herramientas visuales distintas. Con ella se dio un giro a la forma en la que se explicaba esta materia a los alumnos. Se puede solamente proporcionar datos a los niños y llenarlos de fechas y nombres, organizar un par de actividades acordes a ciertas efemérides y dar término al ciclo, sin embargo al mostrarles imágenes distintas a las

<sup>19</sup> Este cuadro se retoma del que aparece en el libro de texto de cultura japonesa del LMJ para sexto de primaria en el cual de forma esquemática y muy sencilla se dividen los periodos históricos de Japón.

del texto, agregando anécdotas, actividades paralelas manuales como *origami* o modelado, se enriquecen enormemente las posibilidades de aprendizaje.

En el primer ciclo escolar en el que se implementó la metodología propuesta se realizó una línea de tiempo con cartulinas de colores, imágenes e información muy puntual sobre cada época estudiada que se pegó en el salón de clases. De esta forma los niños podían revisarla cuando quisieran. Resultó un recurso básico, pero se observó durante todo el ciclo cómo los alumnos las utilizaban como referencia.

Paralelamente, se realizaron dibujos sobre alguna cerámica, un objeto decorativo representativo de cierto periodo o bien una figura tridimensional de *origami* o de arcilla, con el fin de revisar este tipo de actividades y su viabilidad. Se buscaban sobre todo las reacciones de los alumnos, que iban desde la falta de interés hasta el entusiasmo genuino. Algunas actividades sin embargo no fueron adecuadas o no estaban lo suficientemente desarrolladas para los alumnos del nivel escolar. Si bien se modificaron algunas de las estrategias, se pudo observar en los alumnos comportamientos tales como el gusto por las actividades manuales, la facilidad con la que las relacionaban con la información que se les proporcionó previamente, y el agrado por la forma en la que se les acercó a la historia.

En este primer ciclo la herramienta de análisis simplemente fue la observación de los alumnos y sus reacciones a las actividades. En un segundo ciclo las actividades complementarias y la actividad de la línea de tiempo se modificaron. En principio de manera individual, a cada alumno se le repartían cinco imágenes de elementos culturales específicos de cada periodo, como vestimenta, objetos utilitarios o rituales, personajes, etcétera, y a la par se iban pegando cartulinas con las mismas imágenes en el salón de clase. Con el paso de las semanas cada alumno se hizo responsable de elegir los elementos que más llamaran su atención; podía reinterpretarlos, modificarlos en color o buscar algunos otros. El límite era lo que ellos mismos quisieran realizar con las imágenes para terminar su línea de tiempo.

A la par de esta actividad se realizaron actividades alternas a las señaladas en el libro de texto, como la realización en pasta cerámica de objetos específicos como un *magatama*, objeto ceremonial, o una *haniwa*, esculturas

encontradas en las tumbas (*kofun*) del periodo Yamato, con ciertas características específicas en cuanto a sus formas.<sup>20</sup> Al término de ese ciclo escolar los alumnos entregaron trabajos con dibujos propios y con diseños que ellos mismos crearon, lo que los dotaba de un sello individual. No todos los trabajos se veían realizados con esmero, pero en general el resultado fue sorprendente para mí como docente.<sup>21</sup> Puede parecer escaso pero fue de mucha riqueza en muchos aspectos.

### Conclusión de un proyecto

Por dos años consecutivos la intención de modificar la metodología de enseñanza se concretó al dotar de otros elementos de enseñanza en los distintos niveles educativos. Gracias a este proyecto se revisó también la manera de acercar a los alumnos a ciertos temas. Se comprobó que la utilización de distintos materiales y otro tipo de prácticas en el aula puede contribuir a que los educandos tengan un acercamiento que modifique la forma en la que se enfrentan a otras materias. Darles libertad para experimentar materiales, formas y lenguajes contribuye al enriquecimiento del conocimiento con una visión más alegre. Con esto desarrollan habilidades que contribuyen a su desarrollo académico y personal.

Este tipo de actividades ayuda al desarrollo de otras habilidades como la observación, la tolerancia a la frustración, la creatividad, por mencionar algunos, no solo en el ámbito académico.<sup>22</sup> Utilizando expresiones artísticas, sin la idea de formar creadores profesionales, se dota a los alumnos de voz para que logren ponerle su sello y utilizar otros lenguajes estéticos. “La educación es un proceso en el que aprendemos a ser los arquitectos de nuestra propia experiencia y, en consecuencia, a crearnos a nosotros mismos. Las artes tienen unas contribuciones muy claras que hacer a este objetivo mediante su énfasis en la expresión de la individualidad y mediante el ejercicio

---

<sup>20</sup> Véanse las imágenes adjuntas.

<sup>21</sup> Es probable que las imágenes mostradas al final del texto no sean de una riqueza tangible, pero el entusiasmo y el interés de muchos alumnos es sólo palpable viéndolo en el salón de clase.

<sup>22</sup> Jonh T. Bruer, *El mito de los tres primeros años. Una nueva visión del desarrollo inicial del cerebro y del aprendizaje a lo largo de la vida*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 216.

y el desarrollo de la capacidad de imaginación”.<sup>23</sup> Los objetos que realizaron los estudiantes son evidencia en este sentido, sin embargo es claro que esto no determina si el alumno hizo suyo el conocimiento y se consiguió un verdadero aprendizaje. Para algunos no será tan significativo como para otros.

Plantear ideas concluyentes de este tipo de metodologías no es el objetivo de este texto, sin embargo al evaluar los resultados que se han podido constatar en los años posteriores a este proyecto a través de los propios alumnos por medio de cuestionarios escritos sobre sus intereses específicos, escuchando las preguntas sobre la cultura japonesa que plantean y viendo su interés en las clases, podemos ver el cambio de actitud hacia los temas estudiados.

Las siguientes generaciones requieren formas distintas de acercarse a la cultura japonesa, a su historia, festividades, comida y manifestaciones artísticas, características sociales, económicas, políticas y un largo etcétera, aunque la manera en la que lo hagan puede modificar su visión y volverla prejuiciada.

Esta experiencia sentó las bases de una visión más amplia para dotar también a los docentes de herramientas distintas para la enseñanza de una cultura tan particular como la japonesa. Es indudable que para una investigación más profunda el tiempo de este proyecto fue corto, sin embargo se pudieron ver resultados más allá de los objetos, como la dedicación y la alegría con que los alumnos realizaban las actividades sugeridas, que nos contagió y nos ayudó a entender también sus necesidades. Comprendimos también la importancia de crear un ambiente de aprendizaje en el que los actores no son sólo los estudiantes, ya que el profesor aprende de sus experiencias y de sus vivencias a la par.

La investigación, el análisis de propuestas distintas y de modos de entender cualquier tema relacionado con la cultura de otro país pueden abrir posibilidades infinitas de enseñanza.

---

<sup>23</sup> Elliot W. Eisner, *El papel de las artes en la transformación de la conciencia*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 34.

## Bibliografía

- Aguilar-Rebolledo, Francisco, “Plasticidad cerebral”, *Revista Médica del IMSS*, núm. 41, 2020.
- Barabas, Alicia, *Multiculturalismo, pluralismo cultural y interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios*, <<https://journals.openedition.org/configuracoes/2219>>. Consulta: 10 de septiembre, 2020.
- Bruer, Jonh T., *El mito de los tres primeros años. Una nueva visión del desarrollo inicial del cerebro y del aprendizaje a lo largo de la vida*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Del Arco Bravo, Isabel, *Hacia una escuela intercultural*, Lleida, Universidad de Lleida, 1998.
- Eisner, Elliot W., *Educación la visión artística*, Barcelona, Paidós, 2015.
- , *El papel de las artes en la transformación de la conciencia*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Fenstermacher, Gary, “A Philosophical Consideration of Recent Research on Teacher Effectiveness”, *Review of Research in Education*, 1979.
- Harris, Marvin, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Hidalgo, Verónica, “Cultura, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad: evolución de un término”, <[http://aularedim.net/wp-content/uploads/cultura\\_multiculturalidad.pdf](http://aularedim.net/wp-content/uploads/cultura_multiculturalidad.pdf)>. Consulta: 15 de octubre, 2020.
- Hoyuelos, Alfredo, *La ética en el pensamiento y obra pedagógica de Loris Malaguzzi*, Barcelona, Rosa Sensat, Octaedro, 2004.
- Kodansha, *Todo sobre Japón*, Japón, Kodansha Internacional, 2005.
- Laborde Carranco, Adolfo, *Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional*, <<https://www.re-dalyc.org/pdf/1411/141119877007.pdf>>. Consulta: 10 de octubre, 2020.
- Malaguzzi, Loris, *La educación infantil en Reggio Emilia*, Barcelona, Rosa Sensat-Octaedro, 2001.
- Martínez, Pilar y Carmen Ramos, “Escuelas Reggio Emilia y los 100 lenguajes del niño: experiencia en la formación de educadores infantiles”,



<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5207311>>.

Consulta: 15 de febrero, 2021.

Quintana, José María, “Características de la educación multicultural”, en *Educación multicultural e intercultural*, Granada, Impredisur, 1992.

Rubio, Carlos y Rumi Tani Moratalla, *Kojiki: crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta, 2008.

Sato Masabu, *El desafío de la escuela: crear una comunidad para el aprendizaje*, México, El Colegio de México, 2018.

Tanaka Michiko, Víctor Kerber, Jorge Alberto Lozoya y Omar Martínez Legorreta, *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2017.

Thompson, Jonh B., “Multiculturalism in Higher Education: Transcending the Familiar Zone”, *Journal Of Higher Education Management*, 2021, pp. 31-48. <<http://www.liceomexicanojapones.edu.mx/>>.

### Imágenes de los proyectos y líneas de tiempo<sup>24</sup>

Las obras referidas pueden verse en la galería.

---

<sup>24</sup> Imágenes de trabajos de los alumnos de sexto de primaria, sobre el proyecto “línea de tiempo de la historia de Japón”.



# メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集

第1巻『文化交差へのまなざし』



ごあいさつ

カルロス・ゲバラ・メサ

国立造形芸術研究資料情報センター局長

国立芸術文学院国立造形芸術研究資料情報センターにより2019年に設立された(新型コロナウイルス感染により長引く自粛生活の中では遠い昔のように思える)メキシコ日本芸術文化研究常設セミナーは、複数機関の著名な研究者により構成された優れた研究グループの一例であり、一つのテーマについて議論や知識を共有することが目的である。それぞれのテーマは一見とても明確に見えるが、実際には多岐に渡る課題を抱えており、それらは一気に減少するどころか累積しているように思える。本書は、奥深い所で人知れず意思疎通が図られている双方の文化への接触、そして相互理解と言った幅広い議論の必要性を提示している。

メキシコと日本が互いに魅了されてきた中で、多くの芸術家、作家、そして知識人が、他方の文化また国への往来を歴史に綴り、回顧することは、彼らの制作作品(映像、詩歌、演劇、思想)の重要性や双方へ及ぼす影響からも評価に値する。また、両国の経済的、社会的関係の意義は数百年前にさかのぼり、ここ数十年で更なる成長を遂げている。そして双方の社会的イメージやポップカルチャー、文化産業(映画、音楽、あらゆる種類のグラフィック・ナラティブ、などなど)は相互的にインパクトを与えている。

当然ながら、それは歴史(遠い昔のすでに閉じられた過去を語るという意味で、もちろん「歴史」はそれだけを意味する訳ではないが)として完結するものではない。なぜなら、歴史が与える影響、魅力、接点、誘惑は今もなお存在し、発展し続けている。そして更なる相互理解は、新たな教えや構造の共有と共に、未来に向かって投影されるに違いない。

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナーの全てのメンバーに感謝の意を表し、国立造形芸術研究資料情報センターがこの取り組みに参加できたことを大変光栄に思う。



本書に寄せて

エリカ・リリアナ・ビジャヌエバ・コンチャ

イダルゴ州立自治大学芸術研究所所長

「廃墟は新たな始まりの象徴であり、新たなアイデアの構成物だ」

アンゼルム・キーファー

日本とメキシコは、言語、経済、伝統が異なるものの、多くの点で一致している。メキシコ日本芸術文化研究常設セミナーがその一例である。イダルゴ州立自治大学にとって、姉妹機関や同輩と関心事を共有することは喜ばしいことであり、この芸術的および文化的な相乗効果に基づいたテーマについて議論し、理解を深めている。セミナー参加者の研究が多分野にわたることに加え、両国における文化的、知的、歴史的、芸術的、そして学術的な表現が我々の出会いの場となっている。これは我々に分岐点を明確にすることを促すと同時に、認識論的にも美学的にも互いに認識を深める新しい方法を提案することに繋がる。我々自身を別世界の住民としてではなく、この世界に存在するために集合した共同創造者として、そして、それぞれの視点から特性を生かして貢献する一人として注目するのである。

ここで、本常設セミナーのメンバーに感謝を伝えたい。テレサ・ファベラ、ラウラ・ゴンサレス・マトゥテ、有村理恵、アンドレス・カチョ、アンドレス・カマチョ、ルイス・ロペス・マトゥス、アラセリ・レボジョ、カズミ・シケイロス、また、これまで我々を支えてくれた学術関係者の皆さま、そしてここには紹介しきれない芸術家、研究者の方々。この先駆的なプロジェクトのコーディネーターであるアマディス・ロッシと横井川美貴にも敬意を表する。また、国立芸術文學院の姉妹機関である、国立造形芸術研究資料情報センター、国立ロドルフォ・ウシグリ演劇資料

情報センターも称賛に値する。そして、本書をスペイン語と日本語で作成するに当たりご協力をいただいた国際交流基金には深く感謝申し上げます。

この第1巻『文化交差へのまなざし』を読まれる方々に、専門家により査読された8篇の論文を紹介する。メキシコに移住した日本人の記憶や、芸術が他者との交流や解釈を通じて国境を越えていく様子に傾倒することで、著者は分析の幅を広げていく。また、ドラマツルギー、メスティサへ、異文化教育、両国の歴史的視点、そして異国の状況により変化していった我々の文化についても言及する。相互協力と理解を求めため、本セミナーはこの試論集を通じて、今日両国の歴史を書き換える学術的過程に方法論的な側面を生み出している。

この「メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー」と称された架け橋を介して、誰もが内省し、自分自身を見出すことを願っている。そして、歴史の廢墟を始まりの象徴として、我々は互いに新たな言説を構築し、議論や分析を進めていくのである。さらに、今日までできなかったことが、我々が思い描くものを実現するための土台となり、今回のようなプロジェクトが生まれた。研究機関、同輩、芸術家、読者、世界中の人々：広範な分野に、幅広く深いテーマ、十分な志、そして無限にある情報と課題、やるべきことは多岐にわたる。そこで本巻を紐解き、著者の提案に耳を傾けながら、このような学術活動を今後も追求し、著者が本巻で示してくれたことを期待と共に注視しよう。我々は新たな分野へ展開していく準備が出来ているのである。

最後に、両国を代表するのにふさわしい『メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー試論集第1巻文化交差へのまなざし』の作成を実現してくださった方々に敬意を表するとともに深く感謝申し上げます。



## アルトウーロ・ディアス・サンドバル

ロドルフォ・ウシグリ演劇資料情報センター局長

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナーは、アマデイス・ロッシによりコーディネートされ、国立造形芸術研究資料情報センターが主催、ロドルフォ・ウシグリ劇場資料情報センターが共催している。両機関ともに国立芸術文学院に属しており、壁画、演劇、映画、絵画、彫刻、グラフィック、現代オーディオビジュアルアート、宗教、儀礼、そして教育など、芸術的・文化的観点から広く多様な研究者で構成されたチームで確立されている。

わずか数年の間にこのセミナーは、海を越えた芸術的実践と教育的戦略の統合による相互作用や、メキシコと日本における文化間の特徴的な側面についての研究を動機づけただけでなく、議論と考察をもたらしてきた。これは、双方の多様で豊かな研究内容に触れ、評価してきた成果である。

ロペス・マトゥスが本書に掲載した論文で述べているように、経済・技術面での日墨関係に言及した文献は数多くあるが、両国の豊かな協同に関する文献は少ない。その一例が芸術に関する領域であり、日本人、メキシコ人アーティストは何十年にもわたり相互に影響を与え続け、近年はその傾向がさらに顕著である。

おそらく、アマデイス自身が彼の論文の中で述べているように、西洋の伝統による絶え間ない打撃や、近代化と称して他者を消滅させるような主張に対して、日墨両国の文化は抵抗を感じている。本セミナーの主な目的は、象徴的で美的な多様性が今なお生き延びている、日墨双方の文明の出会いである。

エンリケ・デュッセル (Enrique Dussel) が指摘するように、脱植民地的な視点から自国の文化を観察し、理解しようとする、世界地図の捉え方によって必然的に近東との相関関係が見いだされるのは当然のことである。つまり自国を認識するためにアメリカ大陸の対岸をヨーロッパではなくアジアと捉えて世界地図を見るならば、まるで英知は太陽が沈みゆく場所に何千年も根付いており、そこから流れ出てくるかのようにアジアの世界観に影響を受け、共感を得ると考えられる。

東洋の文化では、奇妙に思えるものに魅力を感じるものがエキゾチックであるとする、世界に対する思想や概念が根底にあり、我々のイメージを補ってくれる。彼らは外国からの影響を直視し、それを有益な形で受け入れることができる。

このようにして本セミナーは、認識論を基礎とし、共有領域における芸術と文化の出会いを導く場として構成されているのである。

## マリオ・ロドリゲス・マルティネス

メキシコ国立自治大学モレリア高等研究学校 学長

現代の社会では、政治経済が開放され、テクノロジーや文化面でも交流が進んでいる中、日本の美食、武道、俳句、盆栽、カラオケ、映画、アニメ、マンガなどの人気にも見られるように、日本への関心は世界的に著しく高まっている。しかし、メキシコにおける「日本」の導入は400年以上前の16世紀末から始まっている。スペイン語の「biombo」や「quimón」という言葉は、屏風や着物から派生したもので、日本の言語や文化の影響を受けていることがわかる。時を経て、メキシコはさまざまな日本の伝統により豊かになった。一見「日本風」は「メキシコ風」とはかけ離れているように思えるが、同時にとても近い関係でもある。

本書では多分野にわたる理論的枠組みの適用と日墨比較のアプローチにより、新たな観点からメキシコと日本の課題を浮き彫りにしていく。メキシコと日本の文化現象は、二国間関係や文化的類似性としてだけでなく、ヨーロッパ中心主義とは一線を画した、グローバルな見解で研究が進められている。

教育プロジェクトとして、モレリア高等研究学校は、メキシコ国立自治大学の教育方針と一致するよう、4つの知識の柱を軸として現代社会における課題の解決に取り組んでおり、社会、環境、文化、技術に関連するテーマに焦点を当てている。このような背景から、本書は海を越えた相互理解を進めるために、本学が国内外の共同研究ネットワークを活動の実質的な一部として確立させることに寄与している。



## はじめに

アマディス・ロッセ、横井川美貴

メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー設立の構想は、この学術集団の現コーディネーターたちが対話を重ねた結果として2017年に生まれた。メキシコと日本の芸術、文化の接点はどこにあるのか、一見異質な両国の文化表現を比較することが可能なのか、もしそうならば、どのような方法で研究アプローチできるのかなどについて思いを巡らせた。それは明らかに私たち二人だけには手にあまる課題だったため、学際的なグループを構成しようという結論に至った。そこで、メンバー全員が研究対象分析と議論に参加するという、水平的な組織構成の研究常設セミナーのようなかたちが、この複雑でダイナミックな現象へのアプローチには最適なのではと考えた。また、可能な範囲で日本美術の歴史とその文化財の研究に関する数少ないスペイン語の資料を補充することも目的の一つとした。このような文献資料の欠如がイベロアメリカにおける日本研究の歯止めとなってきたと考えるからだ。

このプロジェクトは、私たちが所属する国立芸術文学院(INBAL)、国立造形芸術研究資料情報センター(CENIDIAP)、イダルゴ州立自治大学(UAEH)芸術研究所(IA)等公的機関により賛同を得た。2018年末には日本を訪れ、メキシコやラテンアメリカの芸術や文化を研究している学界の何人かに、構想中の学術集団について紹介した。そこで得た意見や提案は、セミナーの設立や作業方法を最終的に決定する上での手がかりとなった。2019年初め、参加者となる研究者の募集が行われ、同年6月に分析や研究の作業が開始された。

セミナーの通常活動は次の二つの事柄からなる。一つには個々の研究、各メンバーが独自に進めた研究を発表し、セミナー参加者からフィードバックを受ける。二つめは、両国の芸術の歴史、相互影響、のちに見出される可能性がある収束点など、一般的なテーマについての集団討論である。主催機関である国立芸術文学院国立造形芸術研究資料情報センター、イダルゴ州立自治大学芸術研究所の援護に加え、国立ロドルフォ・ウシグリ演劇研究資料情報センター(CITRU)、メキシコ国立自治大学(UNAM)モレリア高等研究学校(ENES)、そして日本メキシコ学院の協力も得て、このセミナーの第一期を終了した。セミ

ナーの活動は、新たにベラクルス大学(UV)と国立人類学歴史院(INAH)の参加を得て、第二期へとすすんでいる。

このセミナーでは1614年から1618年の支倉使節団、1874年に金星の太陽面通過を観測するために来日したメキシコ観測団、革命後の壁画運動に惹かれてメキシコに移住した日本の画家たち、そしてホセ・ファン・タブラーダやオクタビオ・パスなどのメキシコ詩人が東洋の国に魅了されたことなど、メキシコと日本の間に歴史上起こった交錯に注目した議論がなされている。このような繋がりには私たちの研究対象に一貫性をもたらすが、それだけが支えではない。私たちは、歴史学や理論が、これまであまり顕著ではなかった、あるいは存在さえしなかった橋を架け、他の研究者が利用でき、将来の交流の手引きとなるようなコミュニケーションチャンネルを構築する能力があると確信している。私たちは誤った類推や、偶然の一致を避けようとすると同時に、比較研究が意味する力も認識している。自国の文化を知るためには、同じように活発に他国の文化と比較することほど効果的な方法はないのである。

この学際的グループでの活動により、二国の芸術分野と文化分野の間で交差する点をたどることができた。決定的な輪郭ではないものの、活動の枠組みを生み出すものである。まず、当然のことながら両国には近代化の影響があった。「近代化」とは西洋化を意味している。19世紀には強い地域主義を追求する人々により、国民的アイデンティティを作り出そうとする物語も生まれ、国名と国旗を共有する人々の結束と、同時に「近代国家」の地位を目指すという、二つの次元で帰属意識の模索が行われた。この動きはある意味では矛盾しながらも、両国の独自性と普遍性を追求し、その文化的発展を永遠に刻むこととなった。

メキシコと日本における視覚文化は、二国におけるもう一つの接点であると理解されている:メソアメリカの古写本や絵巻、20世紀の優れたメキシコ大衆漫画イストリエタと日本のマンガ、そしてメキシコで流行しているメメと日本が生み出した絵文字まで幅広く注目し値する。

いわゆる日本のサブカルチャーは、密輸や移民、愛好者グループ、個人取引、違法な複製品など、さまざまな経路、その多くは非公式な形態で流入している。アニメやマンガが知られるようになったのは、主にアメリカやフランスで購入されたコピー商品や、無料放送の地上波テレビ局による放送、そして最近ではインターネット上での拡散(海賊的伝播)の影響が大半だが、現在では合法的なアニメやマンガの利用方法が確立されつつあるとあって良いだろう。

陶磁器、漆器、木工品などは、展覧会や国際的な会合、専門書、日本人の旅行者や移民を通じて普及してきた。このような流入手段は非公式なものがほとんどであるため、研究やさらなる知識を広げるための資料や文献が著しく不足している。

メキシコでの日本研究については、まず第一線研究の発展と研究者の育成を目的としているメキシコ大学院大学(COLMEX)のアジア・アフリカ研究センターの日本研究領域を挙げることができる。学術的なイベントの開催や、修士課程の開設、一時は博士過程も設けられていた。日本専攻を選択した場合には日本語習得が必修となる。2017年時点で、日本を専門とする約70名の修士号取得者と10名未満の博士号取得者を輩出している。メキシコ大学院大学と強く連携しているのが、中南米の複数の国に拠点を置き、日本の研究も含めて活動している、ラテンアメリカ・アジア・アフリカ研究協会(ALADAA)である。この協会は30年以上にわたり活動しており、驚くべきことにメキシコで日本を体系的に研究している唯一の学術団体である。その中にはメキシコ・日本の芸術や文化に関する研究も含まれている。

今世紀に入ってからでは、2008年に始まったグアダハラ大学(UDG)の「メキシコ・日本研究プログラム」や、2015年に同国の最高学府であるメキシコ国立自治大学(UNAM)で始まった「アジア・アフリカ研究プログラム(PUEAA)」など、新たな研究の場も生まれている。PUEAAは、アジア研究に関するディプロマ講座の提供、日本に関する国際的な学術イベントの開催に加えて、出版物も発行しており、2021年の新型コロナウイルスによる活動制限中には、国際協力機構(JICA)の講演を提供していた。またメキシコ国立自治大学には外国語教育センターなどで日本語教育の長い歴史がある。言語・言語学・翻訳国立学校では現在、ロシア語、アジア言語、現代ギリシャ語学科のコースがあり、同様にアカラン高等研究機関では外国人向けスペイン語、および非インド・ヨーロッパ言語学科があり、メキシコ国内の他の拠点においてもグローバルプランの一環として日本語教育が実施されている。2016年、グアダハラ大学の社会科学・人文科学センターに「日本研究センター」が開設された。近年では、グアダハラ大学、モンテレイ工科大学、ベラクルス工科大学、グアナファト大学、バハカリフォルニア自治大学など、複数の公立大学で日本語コースが開設されている。

民間での日本文化・日本語教育については、メキシコ教育省に属する日本メキシコ学院が、1972年から幼稚部、小学部、中等部、高等部を運営しており、日本の文部科学省のカリキュラムに沿った日本コースも併設されている。日系子女への教育を目的とした学校として、1944年に日本式教育を求める日系移民によって設立された中央学園があり、現在は言語や文化コースを提供するセンターとなっている。日墨協会は第二次世界大戦中の日本移民の相互扶助組織を基に1956年に設立され、現在では日本文化が学べる文化センターや日本語教室が併設されている。日墨文化学院はメキシコシティに移住した日系人子弟への教育を目的に1970年代に設立され、15年前から現体制でひろく一般に日本語を教えている。グアダハラには、移民の子供たちのために設立された日墨文化交流学院がある。昨今では、日本企業が進出している都市にも、日本語や日本文化を学べる教育機関や文化センターなどが開設されている。

日本人コミュニティとメキシコの親日家で形成されるグループは小さいが、文化交流の選択肢はいくつかある。例えば、在メキシコ日本国大使館に併設されている「エスバシオ・ハボン」では、日本から渡った、あるいは影響を受けた文化的事業が紹介されている。また、メキシコには国際交流基金があり、日本の存在感を高める、あるいは発揮できる芸術・文化プロジェクトを支援し、展覧会やコンサート、舞踊公演支援などの活動を行っている。前述の日墨協会は、日本人移民とその子弟からなる日系人コミュニティに憩いの場を提供し、冠婚葬祭、文化、料理、スポーツなどのイベント会場としても機能している。

国立人類学歴史学校に支援を受けた学術グループ「メキシコにおける日本サブカルチャー研究サークル」はアニメや漫画、ファングループ、コスプレ、同人誌、JポップやJロックのような日本のポップカルチャーに必要な分析を提供しています。

2011年から日墨学長会議が開催されており、初回は東京大学、2014年はグアナフアト大学、2017年は広島大学、そして2019年はメキシコ国立自治大学とメキシコ大学院大学で開催された。学長会議により、さまざまな分野で大学間協定や共同研究プロジェクトが締結されたが、現時点では芸術に関する研究はほぼ見当たらない。

メキシコの教育プログラムには日本美術の研究は含まれていないが、エッセイや記事、論文などは出版されている。ほとんどの研究者や学者は、学術機関から十分な支援を受けることなく孤立しつつ活動している。メキシコに滞在、または在住している日本人アーティスト、そして日本を訪れたり在住したことがあるメキシコ人アーティストは、異文化体験、つまりグローバルな経験から芸術を表現している。しかし、その人数や所在地を記録したものはない。メキシコで活躍する日本人クリエイターの中には、公立学校や私立学校の教師になり、芸術や文化面でメキシコに影響を与えている者もあれば、日本に帰国し、メキシコで体験したことを作品に刻む者もある。このような芸術家について研究することは、今後の課題である。

西洋の芸術や文化に影響を与え、メキシコにも見られる循環的現象といえるジャポニズムについても体系的に分析する必要がある。同様に、第二次世界大戦後の文化交流や、東京オリンピック(1964年)やメキシコオリンピック(1968年)における文化プログラムの企画やデザインが与えた影響についても幅広い研究が待たれる。また、日本の大衆文化の広がり、それがメキシコの芸術、文化に与える影響については、方法論的かつ正式な研究が必須である。

加藤周一が著書『日本美術の心とかたち』の第一章冒頭で、新石器時代の美術、主に縄文土器について考察するにあたり、メキシコのスペイン支配以前の美術を参照していることは忘れ難い。日本の近代美術を振り返る最後の章を終える折、彼は壁画運動につながるメキシコ美術の近代化について言及し、それが主題、媒体、支持体、そして技法などの面で絵画表現の刷新と再確認をもたらしたと述べている。現代文化と大衆文化が融合されたこの



芸術は加藤をして「なぜ現代の日本ではそれが起こらず、メキシコでは起こったのか」という疑問を投げかける。

メキシコと日本の芸術や文化には、さらなる研究や考察を要する問題がまだまだ存在する。前述したように、研究者や専門家がいいるのではなく、彼らはそれぞれの知識分野から認識論的ツールを用いて対象にアプローチし、議論すべき問題を提起しようと試みている。しかしながら、このような議論をメキシコやスペイン語圏の学術領域で展開するための基盤や研究ネットワークが存在しているとは言い難い。

この試論集は、私たちセミナーの第一期の結果として、メキシコと日本の芸術と文化についての考察、批評、議論の場を生み出すためのささやかな第一歩である。手にして下さったこの著書には、何十年にもわたる研究の成果である論文もあれば、議論喚起を目した試論もある。いずれも特定用語を列挙したり、枠にはめようとしたりして、文化的ステレオタイプを再生産するような論文ではない。

本書は、「日墨文化交流」「比較文化論」「文化教育」の3部に分かれている。第1部の「日墨文化交流」では、ラウラ・ゴンサレス・マトウテが、革命後のメキシコにおける北川民次の画家としての軌跡、そして野外美術学校での教育活動を分析している。続いて、マリア・テレサ・ファベラ・フィエロは、第二の故郷としてメキシコを選んだ二人の芸術家、村田篁史雄と竹田鎮三郎の作品を解明し、彼らがメキシコの視覚文化をどのように理解しているのかを紹介する。次に、ルイス・ロペス・マトゥス・ビジェガスは、日本の前衛美術運動「もの派」がメキシコに与えた影響について述べている。そして最後に、横井川美貴が、はぎのみほ／タロウ・ソリジャ共作『きおくのなかのくに』、スミエ・ガルシア『どこかで聞いた物語』という二つの現代映像作品を通して、日本人移民の記憶に迫る。

本書の第2部「比較文化論」では、有村理恵が南日本で宣教時代が始まった数十年間における、キリスト教のロザリオと仏教の数珠の関係について、非常に詳細な分析を行っている。アマデイス・ロスは、『ローマ』（アルフォンソ・キュアロン監督）と『シン・ゴジラ』（庵野秀明・樋口真嗣監督）という近年の映画二作品を通じて、近代化がもたらした均質化の兆しを見出している。最後に、アラセリ・レボジョ・エルナンデスは、能楽の構成に基づいたアレハンドラ・カストロの劇作『赤いサクベ』を分析し、異文化間のハイブリッド化について論じている。

第3部の「文化教育」では、日本メキシコ学院で学ぶメキシコ人の子供たちに日本文化を教える過程を経た、カズミ・シケイロス・シマダのエッセイを掲載している。

本書が、メキシコと日本の芸術、文化表現、歴史、哲学、そして社会について研究している人々にとって、アプローチの一端を担うことを願っている。

メキシコと日本の芸術や文化に関する学術情報ネットワークを拡大するという志は、広範な知識を網羅することが不可欠なため、前途多難を意味しているが、アフリカには次の

ようなことわざがある。「速く行きたければ一人で歩け。遠くまで着きたければ皆連れ立ってゆけ。」当然のことながら、私たちは可能な限り遠くまでたどり着きたい。読者の皆さんから批評をいただき、活発な議論がはじめられることを期待している。

第一部：

## 日墨美術交流



# 北川民次：国境を越えた絵筆

## 芸術的想像力にみるメキシコと日本

ラウラ・ゴンサレス・マトゥテ

### 要旨

本稿では日本人画家、北川民次の存在がメキシコに及ぼした影響の重要性について考察する。北川は1920年代にメキシコへと渡り、メキシコ壁画運動(1920-1930)初期に遭遇し、サン・カルロス美術学校(1923)とチュルプスコ野外美術学校(1924)で学生として学んだ。トラルパン野外美術学校では教員となり(1925-1932)、ゲレロ州タスコ野外美術学校の校長に就任する(1932-1936)。美術学校で教員、そして校長として活動していく過程で彼の作風はさらに豊かなものとなり、学生にもその手法を共有していった。1937年に日本へ帰国すると、絵画のみならず壁画制作にも着手し、のちに日本で壁画を創作する。北川民次の視点からメキシコと日本の美学に対する相互関係を明らかにするためには、日墨両国の美術界に刻まれた彼の功績を理解することが不可欠である。

### キーワード

北川民次、トラルパン野外美術学校、タスコ野外美術学校、メキシコ初の日本人画家、絵画グループi30-30!

## はじめに 北川民次の生涯と作品

日本の芸術家、北川民次(1894-1989)の生涯と作品に関しては多くの研究がなされてきた。彼の芸術的経歴に関する専門的な記事や論文が出版されているほか、日本の一流美術館やギャラリーで開催された展覧会のカタログにも文章が掲載されている。しかしながら、メキシコ並びに北川の母国である日本においても、彼の作品や文化活動について長年十分に評価されなかったのが現実である。

以上のことから、北川民次がメキシコと日本で行った超越的な芸術・教育活動の再評価と知識の向上に寄与するため、本研究では、彼が1920年代にメキシコに滞在した際(1921-1937)に果たした、両国の芸術にとって卓越した意義を持つ文化的使命を明らかにすることを目的とする。

北川は、画家、壁画家、教育者として活躍しただけでなく、教育、文化、そして芸術分野において両国間に貴重な関係を築いたことは、国境を越えて重要な遺産として受け継がれている。

1914年、北川は20歳で渡米する。当時、彼が日本を離れることは、今まで母国で受けていた家族からの経済援助を失うことであり、新しい居住地では、いばらの道を歩むことを意味していた。当時若者が海外留学、特にヨーロッパで学問を修める場合には家族からの資金援助を得ることが常であった。しかし、東京の早稲田大学商学部在学中に目覚めた芸術への興味を探求するため、北川は金銭的な支援を受けることなく日本を去った。

アメリカへの移住は彼にとって慣れない冒険であり、特に日米間の緊張した関係の中で、複雑で差別的な状況に直面することになった。しかし彼の渡米への意志は固かった。オレゴン州ポートランドに2年間滞在した後、ニューヨークへ移り、そこで約5年間生活した。大都市のニューヨークでは名門美術研究所で学び、子供の芸術教育に関する教育学的、心理学的研究に興味を持ち、芸術的、教育的、心理的に成長した。このような経験を経て、1921年にメキシコに渡った時、そして1937年以降日本に帰国した際には、さまざまな分野で実践された確固たる構造を創り出した。自国ではメキシコでの経験を活かしてメキシコの規範に沿った野外美術学校の創設に成功し、同時にメキシコの野外学校で発展させた児童教育に関する書籍をいくつか執筆した。<sup>1</sup>

メキシコ滞在中、北川は野外美術学校に通う生徒たちを通して、画家、そして教師としての知識を固めた。メキシコ壁画運動の誕生と発展を目の当たりにしたが、当時壁画に着手

<sup>1</sup> 北川民次『絵を描く子供たち』岩波新書1952年、北川民次『子供の絵と教育』創元社、SMA 1953年

することはなく、日本への帰国後1960年代に初めて壁画制作を試みた。また、1928年には前衛的な反アカデミー絵画グループ〈i30-30!〉に参加した。

メキシコでは、さまざまなグループ展や個展に出展し、いわゆるメキシコ絵画派の規範と、東洋主義的な傾向を持つ反アカデミックな形式概念の両方に基づいた造形案を発表し、自身の絵画作品を広めていった。

疎外された階級を支持する基本理念に関連したメキシコ革命後の芸術に関する彼の知識は、この運動によって提起された政治的・社会的な問題や、革命後の新政府によって推進された教育プロジェクトにも通じており、帰国後、教育的、社会的、政治的批判の色合いを持つ多面的な作品を制作し、児童美術教育という新しいコンセプトを推進した。

北川は日本へ帰郷したのち、日本とメキシコの遠隔性にもかかわらず、視点、興味、哲学や歴史において共有する、両国間の最初の文化的大使となった。これは、北川が何人かの日本人アーティストに伝えた関心事によって裏付けられている。彼らは、北川の物語や出版物、造形作品に魅了されてメキシコを訪れ、中にはメキシコに定住することを決めた者もいた。藤田嗣治、竹田鎮三郎、村田實史雄などがその一例である。<sup>2</sup>

北川はメキシコで芸術や美術教育に対する知識を追求し続けるだけでなく、メキシコ先住民のルーツを理解することにも関心を寄せた。1960年代にはマヤ文明の創世神話を綴った『ポ波尔・ヴフ』の挿し絵を手掛けた。<sup>3</sup> 一方で、その30年前には1910年の革命的な反乱に関心を寄せていたため、マリアノ・アスエラ(Mariano Azuela) 著書の『虐げられし人々』を日本語に翻訳したことが伝えられている。<sup>4</sup> その一方、北川が自身の分身として認識し、複数の作品でサインとして使用している「バッタ/イナゴ」のイメージは、<sup>5</sup> 北川がマヤやナワの文化に興味を持って取り上げたもので、バッタのイメージはメソアメリカの古文書の中で、南東部の文化の移動や、テノチティラン大王の文化が生まれた象徴的な場所である、バッタの丘またはチャプルテペックと関連づけられている。

<sup>2</sup> Kaoru Kato, "Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón", *Crónicas*, Universidad Autónoma de México, diciembre, 2008, pp. 236-264.

<sup>3</sup> 林家永吉(訳)『ポ波尔・ヴフ：マヤ文明の古代文書』東京、1961年、北川民次(挿絵)、鋤柄史子、「Formación y transformación en la narrativa del Popol Vuh: las publicaciones y las prácticas de traducción al japonés, 1928-1971」、メキシコ・チアパス自治大学先住民研究所修士課程修了の論文、2019年3月、表紙、p. 127.

<sup>4</sup> マリアノ・アスエラ『虐げられし人々』(Mariano Azuela『Los de abajo』北川民次(訳)メキシコ新報(Mehiko Shimpō, 1929-1938), México, 3 de septiembre de 1932 a 1 de marzo de 1933、メキシコでは1925年頃に最初の日本語新聞「日墨新聞」が創刊された。以後、日系人のためにさまざまな新聞や雑誌が刊行される。そのうちの多くは継続せず、特徴もさまざまであった。ウルクアイ人研究者ホルヘ・ルフィネリによると北川民次は書籍『虐げられし人々』を雑誌『メキシコ新報』に1932年9月3日から1933年3月1日まで掲載した。雑誌は配送で届けられた。

<sup>5</sup> Yuko Kikuchi, "Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People's Art of Kitagawa Tamiji", *Review of Japanese Culture and Society*, 26 de diciembre de 2014, p. 266.

したがって、その芸術的、教育的、文化的な遺産を通じて、北川は普遍的な芸術の領域における彼の人生と作品を通して、二つの大陸、二つの国、そして二つの世界観を補完し、団結させ、超越させる種子となり、統一的なシンボルとなったのである。

## 生い立ち 日本、静岡県 1894–1914年

北川民次は1894年1月17日に静岡県で製茶業を営んでいた家族のもとに産まれた。幼少期は家庭環境、そして社会環境共に不安定な日々だった。北川は父親の三番目の妻の息子であり、八人兄弟の末っ子でもあった。家父長制の慣習に支配された家庭で、母親に対する女性差別が彼に影響を及ぼしたことは言うまでもない。一方、当時日本が日中戦争(1894-1895)と日露戦争(1904-1905)と言う二つの戦争の真っ只中だったことも、彼の幼少時代を不安定で不安な環境にした一因である。<sup>6</sup>

浅野徹が行ったインタビューで、<sup>7</sup> 北川はこのような状況が彼を苦しめ、不安を感じていたことを語り、自律的で自立した生活を送るため、平和で自由な環境を求めて日本を離れる必要性を感じたと述べている。<sup>8</sup> 静岡県五和村(現・島田市)出身の彼の家族は、茶の栽培を営むお茶農家であり広大な土地を所有していたことから、経済的には恵まれていた。こうした家庭、社会環境のもとで、北川は幼児期から自然や文化を好み、特に絵に対して強い興味を抱いていた。

農業を営む地主の父は、そんな息子の心配をよそに東京の早稲田大学で商学を学ぶように説得し、1910年、16歳で入学した。東京での商学の勉強と並行して、芸術への傾倒が続いた。いくつかの伝記資料によると、<sup>9</sup> 彼に芸術の世界、展覧会、そして都市の文化的な生活全般を紹介した造形美術家、宮崎省吾と出会ったことが、のちの画家に決定的な影響を与えたとされている。

北川が上京した頃には、印象派、フォーヴィズム、キュビズムといったヨーロッパの芸術動向に共鳴するアーティストたちが集まっていた。このような思潮の中、日本の創作者たちの中では、19世紀のイルミニスト画家たちの規範のもとに戸外制作の影響を受け、作品を展

<sup>6</sup> Omar Martínez Legorreta, “De la modernización a la guerra. La apertura de Japón: las presiones internas y externas”, en Michiko Tanaka (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de África y Asia, 2017, pp. 214-223.

<sup>7</sup> 熊谷高秋「北川民次の美術と美術教育：革命後メキシコと現代日本における文化の翻訳」カンザス大学大学院美術史博士過程修得の論文、2017年4月7日、p40、浅野徹、北川民次：民衆の生活への眼差し、静岡県立美術館、静岡の美術Ⅱ：北川民次展、静岡県立美術館、1989、pp. 8-12

<sup>8</sup> 北川の人物研究によると、幼い頃から日本軍が負傷した兵士とともに到着するのを目にし、戦闘での死について話されるのを耳にしたことが、彼に多大な影響を及ぼした

<sup>9</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, p. 42.



開した岸田劉生が挙げられる。<sup>10</sup> 1910年頃に描かれた《銀座と数寄屋橋畔》はその一例で、柔らかな筆のタッチでパステルカラーが強調された色使いにより、東京の大通りがパリ風アレンジされるなど、当時の日本美術の中では斬新で超絶的な、光と儚さに満ちた風景画となっている。

東洋哲学を拒絶し、個性主義や人道主義といった近代ヨーロッパの傾向を基調とした作風を共有する作家や芸術家のグループ、白樺派のメンバーに岸田は加わった。<sup>11</sup> 北川も白樺派に感化され、彼らを通じてビンセント・ヴァン・ゴッホ (Vincent van Gogh)、ポール・セザンヌ (Paul Cézanne)、アンリ・マティス (Henri Matisse)、そしてポール・ゴーギャン (Paul Gauguin) などの作品を知ることになる。

近代化の傾向にある上述したヨーロッパ画家の作品を意識することは、北川の人生や芸術性の発展にとって不可欠な要素だった。それ以来、ポスト印象派の特質が彼の世界観に存在し、特に数年後にニューヨークで展開した作品や、メキシコ滞在初期の彼の作品に色濃く反映されていた。

ヨーロッパの慣習が徐々に日本へ強要され、ヨーロッパ諸国との政治経済関係が確立すると共に、日本は繁栄した国家へと変貌を遂げていった。<sup>12</sup> これは先の日露戦争での勝利に起因しており、旅順の軍港を勝ち取り、ロシアが満州北部に建設した鉄道も支配した。<sup>13</sup> この軍事経済・政治的な出来事により、日本の北東アジアに向けた支配は拡大し、大陸で最も強力な領土拡張主義国の一つとなった。

その結果、さまざまなヨーロッパ文化的表現が日本の知識人グループに輸入され、評価された。とりわけ、演劇はウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare)、モリエール (Molière)、アントン・チェーホフ (Antón Chejov)、ヘンリック・イブセン (Henrik Ibsen)、テネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) などの古典作家による戯曲や、舞台美術をもとにした新しい形式を舞台に取り入れ、新劇の設立により近代化された。<sup>14</sup>

<sup>10</sup> 1891年に東京銀座で生まれた日本人画家。1908年より画家黒田清輝に師事。岸田劉生はフォーヴィズムやキュビズムを日本に導入したことで知られる。1912年には美術家集団フェウザン会を結成し、ヨーロッパの前衛的な芸術を推進した。

<sup>11</sup> 白樺派は東京の名門校、学習院の学生からなる同人グループの文芸思想。作家や美術家からなる。

<sup>12</sup> *Historia mínima de Japón, op. cit.*, pp. 223-236.

<sup>13</sup> 三方を海に囲まれたこの戦略的な海軍校は、ロシア帝国政権ではポート・アーサー (Порт Артур) として知られ、のちに日本統治下においては旅順と呼ばれた。1898年より25年にわたり、旅順口はロシアの租借地となる。最初の5年間で、ロシア帝国は旅順をロシア海軍太平洋艦隊の根拠地とし、極東での帝国拡大の前哨基地となった。第2次世界大戦後に、旅順はようやく中華人民共和国に変換された。https://en.wikipedia.org/wiki/Ryojun\_Guard\_District.

<sup>14</sup> ヨーロッパのリアリズムを土台とした日本の演劇 (新劇)。新劇設立に注力した文化人の一人が坪内逍遙で、東京早稲田大学で演劇の近代化を推進した。さらに数々の戯曲を書き、ウィリアム・シェイクスピアの戯曲も翻訳刊行した。20世紀の日本近代劇は新劇と呼ばれ、歌舞伎や能などの様式化された慣習とは対照的に、自然主義的な演技と現代的なテーマを採用した西洋式の演劇である。島村抱月や小山内薫もまた、演劇運動に影響を与えた。

また、韓国、満州、台湾などアジア地域の国々への領土拡張は、それぞれの地域の文化的そして芸術の様式の理解へと繋がった。これらの表現に興味を持った若き日の北川は、北アジア諸国の芸術表現に関心を持ち、日本ではマイナーな芸術や洗練されていない未開の国の芸術とされていた「未開」や「原始」の概念への理解を深めていった。

これらの概念が、北川が多様な美学を兼備した原始文化を吸収、識別し、将来的に評価するようになる先がけとなった。しかしながら、日本の文化界においてはこのような国々の芸術作品は劣等とみなし、差別的行為の増加へと結びついた。

北川は日本の人種的・分離主義的状况に敏感になり、無差別の傾向に同調するようになった。これは、幼少時代の家庭での経験も起因しているに違いない。このように北川は、「他者」という概念に対する社会的、及び文化的理解を深めていった。<sup>15</sup> 「他者」とは、二つの世界の違いを示すカテゴリーであり、ヨーロッパやアメリカに帰属する文明的で優れたものと、アジアの国々に帰属する野蛮で劣ったもののことである。

この社会的不平等に反する思想を受容した北川は、生涯を通じて全うする人道主義的な哲学に感化された。社会的・歴史的状況を知っていたにもかかわらず、おそらく芸術的、文化的関心と家庭内の矛盾により、家族、そして母のもとから離れざるを得ないと感じていた。この出来事は彼の人生に大きな影響を与え、数年後に描かれた静岡の風景画には、幼い男の子を抱いた母親の姿が懐かしく描かれている。<sup>16</sup>

北川はアメリカで活路を切り開くために1914年に日本を離れた。20歳の時だった。

## アメリカ合衆国 地平線が開く 新しい挑戦 オレゴン州、ポートランド 1914-1916年

当時、日米間の政治・移民関係は安定していた。西洋諸国での旅行、留学、就労は、1907年の「紳士協定」と呼ばれる非公式の協定の下で規制されていた。<sup>17</sup> 協定では、米国既在留者の家族に該当する日本人はアメリカへの渡航が許可されていた。それに準じて北川はオレゴン州ポートランド市<sup>18</sup> 在住の実兄・津久井育平のもとを訪ねた。<sup>19</sup> そして、兄の家に身を寄せ、レストランで働きながら語学学校に通い英語を習得した。<sup>20</sup>

<sup>15</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, pp. 1-15.

<sup>16</sup> 上述の作品は北川民次「茶畑と母子」1975年、油彩・キャンバス91.3 x 116.7 cm、名古屋テレビ放送浮世絵コレクション蔵

<sup>17</sup> 日本人移民に対する差別的な法律が合衆国内で制定されるのを回避するために締結された非公式の協定で、日本は自主的にアメリカへの移民を制限した。この協定は二国間の緊張を緩和することを目的とされた。その後協定が米国議会により批准されることはなく、1924年に廃止された。https://en.wikipedia.org/wiki/Japan/United\_States\_relations

<sup>18</sup> 当時ポートランドは、職を求めて渡航した多くの日本人移民を受け入れていた。

<sup>19</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, p. 52.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 26, 27, 久保定次郎『北川民次』叢文社、東京、1974年。

北川がポートランドに到着した際、アジア系移民に対する人種差別の問題はすでに把握していたが、日本人として彼自身が屈辱を受けたことはそれまでなかった。約2年間のポートランド滞在で、彼はアメリカの人種差別の惨状を初めて目の当たりにした。アメリカにおける人種差別的なスローガンは、アフリカ系、そしてヒスパニック・ラテン系のみならず、アジア系住民に対しても根深い歴史がある。1909年、アメリカの多人種の活動家たちにより「The Call」(呼びかけ)という名前で、全米有色人種向上協会 (NAACP) が設立された。<sup>21</sup>

ポートランドでの2年間の生活でさまざまな屈辱を経験した北川は、1916年にシカゴで短期滞在したのちにニューヨークへ移る決意をする。

## ニューヨーク、前衛芸術 1916–1920年

大都市ニューヨークで、北川はいくつかアルバイトを経験した。演劇や造形美術に目覚めた若者の情熱により、舞台美術家として雇われた。1900年以降、タイムズスクエア周辺には多数のミュージカル劇場が設立され、きらびやかなネオンに彩られた街となった。北川はシューベルト劇場、そしてモロスコ劇場で働いた。<sup>22</sup> 当時の記述によると、これらの劇場に雇われていた労働者には十分な給料が支払われていたことが知られており、彼はポートランドで苦慮したような経済的不安を感じることなく生活を送ることができた。

20世紀のニューヨークは、最も近代的で先進的な大都市の一つだった。その一方、その勢いで産業や経済が発展するに伴い、労働者と労働組合の対立は深刻化していた。社会主義思想に関心があった北川はこのような社会問題に興味を持ち、ストライキやデモに参加することで政治意識を強めていった。このことが糸口となり、マルクス主義や1917年ロシア革命の思想に傾倒する知識人と接触することになる。

## アート・スチューデントズ・リーグ・オブ・ニューヨーク

北川がまだ劇場で働いていた1919年、彼は前衛画家ジョン・スローン (John Sloan) が<sup>23</sup> 当時運営していた美術教育研究所、アート・スチューデントズ・リーグ・オブ・ニューヨークに入

<sup>21</sup> 協会の会長は、設立から1915年まで、リベラルで白人のモアフィールド・ストーリーだった。彼は公民権を擁護し、黒人だけではなく、ネイティブアメリカンや移民を支援し、移民制限に反対した。 [https://en.wikipedia.org/wiki/Moorfield\\_Storey](https://en.wikipedia.org/wiki/Moorfield_Storey)

<sup>22</sup> シューベルト兄弟の劇場はモロスコ劇場と共に、ニューヨーク、タイムズスクエアのブロードウェイにおける1920年代の演劇業界に画期的な発展をもたらした。

<sup>23</sup> 1875年に設立されたニューヨーク市マンハッタン区の西57丁目215通りにある美術学校。長年にわたる革新的な教授法で名高い。著名な学生の中にはアレクサンダー・カルダー、ジャクソン・ポロック、ジョージア・オキーフ、マーク・ロスコなど数多くのアーティストたちが含まれる。

学した。<sup>24</sup> 近代化された教授法や創造の自由に加えて、北川は民主主義思想、反資本主義のスローガン、そして反人種差別に対する姿勢といった、研究所の思想に共鳴した。

当時、スローンは社会主義的傾向の雑誌『(大衆)』に記事を掲載していた。<sup>25</sup> 雑誌の執筆者の中には1913年に戦地特派員としてメキシコに滞在し、メキシコ革命に関するさまざまな取材を行っていたことで知られるジョン・リード(John Reed)がいる。<sup>26</sup> このような環境に北川は親近感を持ち、このアメリカ人記者の出版物も目にしていたと思われる。実際この頃から彼がメキシコの武力紛争に興味を持っていたことが知られており、1921年メキシコ行きの主な動機の一つになったと言えるかも知れない。

北川はジョン・スローンが教壇に立つ夜間授業を2年間継続して受講しながら、日中は舞台美術家としての仕事を続けた。リーグでの講義は若い北川の理想を深め、芸術的、政治的、教育的、そして哲学的な形成を支えるものとなった。

アート・スチューデントズ・リーグとの関連で言えば、北川の個人情報に記された二枚の受講料納付カードが発見されている。<sup>27</sup> それによると彼は、1918年から1920年にかけてこの研究所に在籍していた。カードには北川の名前(北川民次)、住所(サットンプレイス17番)、そして出身地(日本、静岡県)が記されている。また履修した講座の費用や、スローン教授による構図のワークショップ、「スローン・ライフ」という名の別講座、そして裸婦デッサンのクラスに出席した記録も残されている。またニューヨーク滞在の最終段階には、著名な人物描写の教師であるジョージ・ブランド・ブリッジマン(George Brant Bridgman)による、デッサンのクラスを受講したことも知られている。

この頃、北川が制作した芸術作品は、完全に失われたと言われている。しかしながら、彼と近しかった人々のインタビューや証言によると、セザンヌやゴッガンに代表されるポスト印象派、そしてフォーヴィズムに影響を受けたデッサンや絵画を数多く描いたとされている。

<sup>24</sup> 1871年生まれのアメリカの画家・版画家。彼の芸術作品は大都会ニューヨークでの生活を現実的に描いたことで知られる。彼の作品や思想は社会主義を原則としている。彼はアメリカ社会党に所属し、『(大衆)』という雑誌の編集を行っていた。1914～15年にグロスターとマサチューセッツを訪れ、ヴィンセント・バン・ゴッホの作風に似た、フォーヴィズムを彷彿させる色彩豊かな絵画を戸外制作で描いた。1914年にアート・スチューデントズ・リーグ・オブ・ニューヨークで教鞭を執る。

<sup>25</sup> 『(大衆)』は1911～1917年に刊行された文化的および政治的な雑誌。社会主義とフェミニスト思想的な内容が特徴である。

<sup>26</sup> ジョン・リードはメキシコ北部での戦いでフランスコ・ピジャに同行した。ベヌステイアーノ・カランサと出会う機会があり多数の歴史的資料を収集すると同時に、メキシコ革命において無数の出来事に遭遇した。著書『(反乱のメキシコ:1910年革命)』は1914年に英語で出版され、1954年に西訳された。のちにジョン・リードはロシアへ発ち、10月革命の武装蜂起を日々体験した。これについて記した著『(世界を震撼させた10日間)』を1919年に出版。

<sup>27</sup> 村田真広、北川民次展／1996-97年、「北川民次の絵画ーメキシコ時代を中心に」、北川民次展、1996年11月22日ー1997年1月26日、愛知県美術館、愛知県名古屋、p. 11。北川民次の作品を知るために欠かせない貴重なカタログをお貸しくださった田中道子先生に感謝を申し上げます。

北川を象徴する一枚の写真がある。ニューヨークで撮影したものかも知れないが、<sup>28</sup> 詰襟のブレザーを着てタバコをくわえ、二点の絵画の前に立っている。一点目はキュビズム、またはピカソ風の画風で描かれた自画像のように見え、<sup>29</sup> もう一枚はポスト印象派、そしてキュビズムの手法で処理された、アフリカ系の男性の顔を描写しており、アート・スチューデントズ・リーグの学生の一人であろうと思われる。

それらの絵画の作者を特定することはできないが、その描き方から、若き日の北川がニューヨークの美術学校に通っていた時に描いたものではないかと考えることができる。

### 美術教育 芸術への新しい視点

北川はニューヨークで美術創作の実践を積んだのみならず、児童美術教育にも傾倒した。<sup>30</sup> 当時、北川はジークムント・フロイト(Sigmund Freud)の理論に基づき独学で心理学を学んでおり、精神分析学の知識を深めるにつれ、チェコスロバキア出身の思想家、フランツ・チゼック(Franz Cizek)により研究されていた児童画に関心を持つようになった。<sup>31</sup> チゼックは自己の表現の自由に基づいた造形教育を実践し、1897年には「子どもたちを成長させ、発展させ、そして成熟させよ」をスローガンとした青少年美術教室を開いた。彼の教育方法は従来の美術学校の影響を受けない、シンプルで、素朴で、清潔で、そして自主的な創作活動を重視した研究に基づくものだった。

このような概念から、北川が芸術的な学習の分野で得た知識は、斬新で前衛性を帯びたものであることがわかる。

これらの教育的・心理学的理論に基づく造形教育の方法は、子供たちそれぞれの個性を引き立て、個々の問題からの解放を促すものであった。その心理教育理論は、児童が強制されることなく、自由意志に準じた創作活動を遂行できるように誘導することであり、その結果として、才能や機敏性に満ちた自然主義的な作品が生み出されたが、中には児童の複雑な一面が垣間見られることもあった。

こういった知識を基に、芸術教育とその教訓的・心理的手法について、広く創造的な世界を構築した。これらの理論と彼の経験は、数年後のメキシコ滞在中に、自由と創造的な

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> パブロ・ピカソのキュビズム運動

<sup>30</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, pp. 59-61

<sup>31</sup> 彼の研究からアカデミズムに対抗する傾向が伺える。フランツ・チゼックにとって、子供たちの内面を表現する術となる手は「第二の脳」であった。このような考え方はヨーロッパの国々へも波及し、のちにアメリカにも浸透した。ラテン・アメリカでは1921年にメキシコで野外美術学校が設立されて以来、この思想が広く普及されたことが知られている。 [https://en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Cizek](https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Cizek)

自主性に基づいた学習方法をとる野外絵画学校の生徒や子供たちとの触れ合いの中で実践された。そして日本へ帰国後も、北川はこの児童美術教育に関する思想を普及し続けることをやめなかった。

北川はニューヨークで約4年間過ごしたのち、フロリダ州マイアミへと向かい、そこからキューバへと船で旅立った。

### キューバ 1920年

アメリカで社会的疎外を経験した北川民次にとって、カリブ海の島は非常に魅力的だった。アメリカ社会を後にし、友好的な関係を築いていたアフロキューバンの市民と触れ合い、彼らの孤立的な状況に共感したことで、キューバは新たな段階を象徴していた。

島に滞在中はホテルで高給な仕事を得て、芸術制作も続けた。アフロキューバン女性と恋愛関係にあったことが彼の自叙伝にも記されているが、日本人の仲間からは決して良い評価を受けなかったという。<sup>32</sup>

島での生活は穏やかで実りあるものだったが、ある事件が発生したことで島を離れることを余儀なくされた。北川が言うには、彼が滞在しながら働いていたホテルに、旅行中のある日本人がやって来て、通訳者として雇ってほしいと頼んできた。その日本人によると、病院に入院していたので、とても体が弱っていたそうである。そこで北川は彼を歓迎したばかりか、高級レストランに招待して交流を深めようとした。しかし、レストランへ到着するなりその男は誘いを断り、不愛想にその場を去った。北川は近々メキシコを訪れる計画を立てていたため、その帰りがけに、ベラクルス行き切符を購入した。その後ホテルへ帰ると、その男が北川の持ち物を全て持ち逃げしたことに気づいた。

ニューヨークの劇場で働いて貯蓄した現金や、<sup>33</sup> アート・スチューデント・リーグ在籍中に制作した作品、他にも個人的な日記や写真など全てを失ってしまった。唯一メキシコのベラクルスへと向かう切符だけが残ったのである。

北川はキューバ在住時の作品を一枚も残さなかったと言われているが、セザンヌ風に描かれた熱帯の風景を描いた油彩画が存在する。平面を重ね合わせ、明るい色を使ったポスト印象派の筆致で、キューバの風景を連想させるような作品である。その日付や題材から

<sup>32</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, pp. 74 y 75, Alejandro de la Fuente, "Mito y democracia racial: Cuba, 1900-1912", *Revista de Investigación de América Latina*, vol. 34, núm. 3, 1999, pp. 39-73.

<sup>33</sup> \$3,000.00ドル

して、ベラクルスのビーチに隣接する風景とも考えられる。この絵画は《やしの木のある風景》という作品で、個人所蔵されている。<sup>34</sup>

## メキシコ 1921－1936年

不安定な状況の中で、北川は1921年にベラクルス港を経由してメキシコへ到着した。こうして短い旅が始まった。メキシコシティへと向かう際にオリサバ、コルドバ、プエブラ、トラスカラを訪れ、北川の友人である版画家、フランシスコ・ディアス・デ・レオン(Francisco Díaz de León)の記事によると、サン・ルイス・ポトシへも足を伸ばしたと言う。<sup>35</sup>

ディアスによると、北川は旅の途中で地元の人々から宗教的な聖札の販売を依頼され、彼は馬に乗り、一軒ずつ訪ねながら差し出していったと語っている。聖札には、「魅力的で称賛的な聖なるイエスの挿絵が描かれており、北川にはわからない言語だが、買い手にとっては温かいメッセージが繰り返し語られていた」。<sup>36</sup> 聖画を売った人々にはキリスト教のカテキズム(教理の要約)を配布したので、無償で宿を提供してくれた。<sup>37</sup>

このような地域を絶えず旅しながら多様な民族と接し、メキシコのさまざまな風景や習慣を目にすることで、この国の文化的パノラマが視覚的にも多彩であることを体験するきっかけとなった。実際、彼が何年も後に制作した多くの作品にそれが表現されている。

## メキシコシティ 1923－1936年

1923年、北川はメキシコシティに定住することを決めた。到着後、メキシコ国立美術学校(サン・カルロス美術学校)に正規学生として入学したが、<sup>38</sup> 3カ月のみの在籍となった。すでにニューヨークのアート・スチューデントズ・リーグでジョン・スローンやジョージ・ブリッジマンなど著名なアーティストの授業を履修していたことから、短期間で学業を終え、美術学校から授与される画家、版画家としての卒業証書を取得した。

<sup>34</sup> 村田真宏, *op. cit.*, p. 162.

<sup>35</sup> Francisco Díaz de León, “Un pintor japonés en México”, *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura, Expresiones Populares*, núm. 7, México, 1928, pp. 1-5.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> 美術学校の名称は次のように変遷した: Academia Nacional de San Carlos de México (1821); Academia Imperial de San Carlos de México (1863); Escuela Nacional de Bellas Artes (1867) y Escuela Nacional de Artes Plásticas (1929), en este año se dividió en Escuela de Artes Plásticas y Facultad de Arquitectura, dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 現在UNAM(メキシコ国立自治大学)に統合されているサンカルロス美術学校には、芸術デザイン学部の大学院研究部門がある。



サン・カルロスでは野外美術学校の教員と知り合い、北川の芸術的技量が認められてチュルプスコ旧修道院付属野外美術学校の客員画家として招かれた。<sup>39</sup>

## 野外美術学校 1920–1936年

革命期および革命後のメキシコ民族主義的芸術の発展を理解するためには、野外美術学校<sup>40</sup> というプロジェクトにアプローチすることが不可欠であり、北川とメキシコ、そして野外美術学校とその指導法との関わりをめぐる状況を把握する必要がある。このプロジェクトが及ぼした影響は、美術制作や教育学の浸透に加え、それまでのメキシコ人の想像力という概念を超え、新しい視点でメキシコ芸術を捉えるようになったという点でも大きい。これがきっかけとなり、最初の野外美術学校が1913年に開校された。

## 初のサンタ・アニータ野外美術学校、「バルビゾン」1913–1914年

1911年、それまで唯一の芸術教育機関であった国立美術学校(サン・カルロス美術学校)でストライキが起こり、絵画・彫刻・版画を学ぶ学生たちが、当時の芸術的・政治的变化に対応していないと考え、教育方法の刷新を要求したことが、野外美術学校誕生のきっかけとなった。一方、建築を履修する学生が芸術を専攻する学生の不利になるような特権を享受していたため、美術学校を建築科と絵画・彫刻・版画などの芸術科に二分する要求がなされた。こうした対立に加えて、フリオ・ルエラス(Julio Ruelas)、アルフレド・ラモス・マルティネス(Alfredo Ramos Martínez)、そしてヘラルド・ムリージョ(Gerardo Murillo[Dr. Atl])など、ヨーロッパから帰国した芸術家たちにより美術学校に取り入れられた前衛的な傾向は、学内で優勢を保っていた保守派の懸念材料となった。

このような抗議の結果、当時校長だった建築家のアントニオ・リバス・メルカド(Antonio Rivas Mercado)は、学生との長期にわたる対立の末、1912年に辞任を余儀なくされた。後任として1913年に画家のラモスが就任し、教育機関における先進的で近代的な美術教育を推進した。そして彼は就任後にメキシコシティを横切る水路の外れにあるイスタカルコ地区、サンタ・アニータに最初の野外美術学校を設立し、「バルビゾン」と名付けた。<sup>41</sup> この学

<sup>39</sup> メキシコシティ南部のコアアカン地区にあった美術学校。

<sup>40</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1987, 186 pp.

<sup>41</sup> バルビゾン派はフランス人を大半とする風景画家の集まりで、1830年から1870年にかけてフォンテーヌブローの森を訪れた画家の多くがバルビゾン村やその周辺に滞在、又は定住した。19世紀のフランスロマン主義運動の文脈の中から発生した。



校では、サン・カルロスの学生たちに、絵の練習を行う教室を離れて、野外で絵を描く機会を与えることに軸足を置いた。とりわけ権威主義的教授法(アカデミズム)からの脱却を目指していた。その目的は、学長により普及された印象派やポスト印象派に傾倒するモダニズム的な作品の創作を促進することだった。その土地の風景や、民俗的な題材、そして周辺の住民の様子などが描かれ、何よりも国の革命運動が動機となっていた。

学生たちは、サン・カルロスでの授業で作成していた作品とは対照的な、自由で、新鮮で、前衛的な芸術作品を創作した。1914年にバルビゾンの学生が他の美術学校との合同展示会に出展した際には、彼らの作品の斬新さに多くの人々が驚愕し、中にはその現代性ゆえに批評家に十分評価されないこともあった。<sup>42</sup> メキシコ革命(1910-1920)による浮き沈みにより、サンタ・アニータ美術学校は開校一年後の1914年に閉鎖された。

### 野外美術学校 革命後1920年-1936年

1920年にはメキシコ革命後の新政府が発足し、文部大臣に任命されたホセ・バスコンセロス(José Vasconcelos)は、就任中に民族主義的な芸術作品の創造を奨励することで、国の文化活動の新時代が始まった。バスコンセロス大臣は全国に芸術教育が普及するように努めた。その一環として、旧サンタ・アニータ美術学校の教え子たちが再びラモスを校長に推し、1913年に野外美術学校の再建を果たす後押しをした。<sup>43</sup>

1920年の終わり頃、新たな野外美術学校がチマリスタック地区に開校した。<sup>44</sup> この学校は、1913年に創立したサンタ・アニータ野外美術学校の特徴を当初から打ち出していた。それは、自然に囲まれた田舎の環境で、プレッシャーや厳格な教授法に縛られることなく、生徒たちが自由に作品を制作できるようにすることだった。同時に、学校を管轄していた教育省の助成を受けて、美術教材が無料で支給された。数ヶ月間の活動、そして展覧会に出展した後、<sup>45</sup> チマリスタック野外美術学校は、ココアカン地区のサン・ペドロの旧アシエンダに、<sup>46</sup> そして1924年にはチュルプスコの旧修道院に移転した。<sup>47</sup>

<sup>42</sup> “Exposición de Pinturas. La nueva visión”, *Revista de Revistas*, México, 31 de mayo de 1914, pp. 15 y 16.

<sup>43</sup> Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, p. 38.

<sup>44</sup> Juan Rafael, “Los artistas independientes. Una escuela a Plain Air en los imperios luminosos de su majestad el Sol”, *El Universal*, México, 31 de octubre de 1920.

<sup>45</sup> Carlos Mérida, “La Exposición Anual de la Escuela Nacional de Bellas Arte”, *El Universal Ilustrado*, México, 9 de diciembre de 1920.

<sup>46</sup> Fernando Leal, *op. cit.*, pp. 38 y 39. 美術学校は現在のココアカン緑地公園、又はそれに隣接する地域にあった。

<sup>47</sup> チュルプスコ修道院は1530年に プレヒスパニック時代の建築資材を用いて建造された。修道院はメキシコ史上さまざまな痕跡を残してきた。1847年10月20日、多くの人が血を流したチュルプスコの戦いでは、アメリカ兵の侵略に対して修道院の内部で決戦が繰り広げられた。1300人のメキシコ人兵に対し6000人のアメリカ人兵が参戦した。

## チュルブスコ野外美術学校

先に述べたように、北川がサン・カルロス美術学校で学んだ後、学生として入校したのがチュルブスコ旧修道院の野外美術学校だった。この学校の基準によると、一部の生徒は敷地内に宿泊でき、そこで準備された食事もとる権利が与えられた。また、画材も無料で支給されたことで、自律的に何の制限もなく、一日中キャンパスに残り美術制作に没頭することができた。このような生活にすぐさま適応した北川は、その一例である。

北川は野外美術学校の教授法やその教育理念に共感し、のちに日本で出版された数々の書籍の手本にもなっている。チュルブスコ旧修道院に滞在中、北川が美術学校の教員ら(おそらくヘルマン・ヘドビウス教授)の技法を用いて修道院の回廊を描いた象徴的な作品がある。蒙昧主義の影響を受け、色の濃淡や印象派を連想させる筆使いを強調している。茶色、黄土色、灰色、黄色、橙色などの色調を基に回廊のアーチを再現し、黒い点が修道士の存在を模している。左隅には、おそらく洗濯をしているであろうひざまずいた女性の姿を描き、印象派の明るい色調を思い起こさせることで、作品のバランスを取ることも忘れていない。この絵には、修道院の建築外観が描かれており、現在も1920年代に北川が描いたままの姿で残っている。<sup>48</sup>

他にもチュルブスコ美術学校在籍中の作品が二点あり、そのうち一点は自画像で、もう一点はポスト印象派の技法で描かれた若者の肖像画である。その頃の北川は、のちに彼の代名詞となる「メキシコー日本」を特徴とした画風を用いておらず、ニューヨーク滞在中に培ったのであろう近代的な技法を採用している。1925年当時のチュルブスコ野外美術学校は、《La Tehuana (テワンテペク娘)》、そして《El globo (気球)》を代表作とする画家、ラモン・カノ・マニージャ(Ramón Cano Manilla)<sup>49</sup>の管理下にあった。野外美術学校の生徒たちが描いた作品を紹介するため、ヨーロッパへ向けて旅立ったラモスの後任として、カノが学校長に任命された。

校長としてのカノはチュルブスコの生徒たちを支援し、美術学校に良い影響を与えた。<sup>50</sup> 裕福な育ちではなかった環境から、彼は画家を目指して自分の意志で故郷のベラクルスを離れた。メキシコ全土を放浪しながら、最終的に首都メキシコシティに居を定め、1920年にサン・カルロス美術学校を訪ねた。そこでラモスと出会い、チマリスタック野外美術学校

<sup>48</sup> 村田真宏, *op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> Laura González Matute, “Fiesta y color”, *Ramón Cano Manilla 1888-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013, p. 33.

<sup>50</sup> *Idem.*

への入学を勧められた。その後コヨアカン美術学校での在籍を経て、1925年にチュルブスコ野外美術学校の校長に選任された。

カノの田舎育ちという生き立ちや、芸術に専念する姿勢、そして彼の性格そのものに北川は共感し、共に楽しい時を過ごした。

### 野外美術学校(EPAL)のヨーロッパ展示会 1926年

1926年、野外美術学校の生徒たちの展示会がヨーロッパのベルリン、パリ、そしてマドリッドで開催された。マドリッド近代美術館で開催された展示会のカタログには、カノと北川が描いた油絵二点も含まれており、いずれも《El Ajusco(アフスコ山脈)》と題されている。<sup>51</sup> これは、二人が共にこの象徴的な山を描く過程で互いの距離が縮まり、友好関係が確立していったことを示唆している。<sup>52</sup>

この展示会は北川にとって非常に重要なものだった。彼の作品がヨーロッパで展示されただけでなく、版画家ディアスによって、このような逸話が残されている。生徒たちの作品がパリに到着して間もなく、作家でフランス特命全権大使だったアルフォンソ・レジェス(Alfonso Reyes)は、メキシコ教育省のホセ・マヌエル・プイグ・カサウランク(José Manuel Puig Casauranc)にこう手紙を書いた「有名な画家ピカソは、(野外美術学校の生徒たちの)作品を写真で見ると即座に興味を示し、休暇に入る前に一目見ようと、急いでラモン・マルティネスと共に絵画を開梱し、4時間近くそれらを鑑賞していた。」<sup>53</sup> 手紙の続きに「最高の筆たちが展覧会を担ってくれた。実際、芸術家たちの意見も、それに負けず劣らず素晴らしいものであった。(中略)日本人画家の藤田氏も定期的に展覧会を訪れている。」<sup>54</sup> と書き添えられている。

この資料から、藤田嗣治はこの展覧会で初めて北川の作品を知ったと推測でき、それがきっかけでメキシコ訪問への関心が湧いたのかもしれない。1933年、藤田は当時タスコ野外美術学校の校長だった北川を訪ねるため、タスコに赴いた。《Campesino(農民)》と題された藤田による貴重な絵画が残っており、「Foujita, México, 1933」と署名されている。<sup>55</sup>

<sup>51</sup> メキシコシティのトラルバン地区にある。アフスコ山脈およびチチナウツイン山脈の一部を形成している。標高3,937メートル。

<sup>52</sup> *Catálogo de la Exposición de la Joven Pintura Mexicana en sus Nuevas Orientaciones*, Museo de Arte Moderno, Madrid, diciembre de 1926, Huertas, Madrid. 出展された作品はカタログに付番されている。ラモン・カノ7番、北川84番。北川民次はさらに油絵2作品を出展:85番*El indio del clavel*、105番*El cabrero*。

<sup>53</sup> Francisco Díaz de León, *Exposición Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Museo Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Arts, noviembre-diciembre 1965, México, snp.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> *Paraíso recobrado. Escenario del Arte Mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 2010, p. 89

## トラルパン野外美術学校 1925—1932年

北川はチュルプスコ野外美術学校に在籍中、当時トラルパン野外美術学校<sup>56</sup>の校長で画家であるディアスと面識を得る。彼は北川の美術技量やその姿勢を見るや否や、助手または副校長として彼のもとで働く誘いをかけた。<sup>57</sup> トラルパン地区のCongreso通り31番にあるキャンパスで<sup>58</sup>美術教師として働き始めた北川は、大半の生徒たちが10歳から20歳までの子供あるいは若者で、両親が農業や小さな商売に従事している貧しい家庭の出身だと知り、大変驚いた。野外美術学校に少年たちを受け入れた目的は、彼らが自由に、そして実践的に独学で作品を形にしていくなために、芸術とともに生きることを奨励することであった。学校の学位を持つことは義務ではなく、中には文盲の生徒もいた。美術学校は、生徒たちが自然や色、形、そして線の美学を敏感に感じ取り、絵画の基礎知識を身につけ、彼らが自分の感情や創造的な直観に導かれて自然でひたむきなデッサン、版画、油絵などを創作することを意図した。

北川は間もなく生徒たちと意気投合し、学校の教育方針に基づいて、生徒たちが率直で自由な作品制作ができるよう熱心に指導した。特に何年も前にニューヨークで習得した児童美術教育についての規範や知識、そして1913年に最初のサンタ・アニータ野外美術学校が開校した当初からラモス校長が師事していた、ジェームス・サリー (James Sully) やジョン・デューイ (John Dewey)<sup>59</sup>などの著名な教育者のさまざまな論文を参考にした。

この期間、北川はのちにメキシコ美術界で活躍することになるマヌエル・エチャウリ (Manuel Echaury) やフェリシアーノ・ペニャ (Feliciano Peña) を始めとする数々の学生を指導したが、彼らの作品には日本人教師の存在や指導が感じられる。北川は生徒を支援するだけではなく、1980年代にはメキシコでの展覧会、そして晩年には名古屋市での展覧会に彼らの作品を発表するために尽力した。<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, op. cit. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan fue abierta en el mes de mayo de 1925, p. 87. Laura González Matute, "Francisco Díaz de León y la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan", en *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Tlalpan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011, p. 135.

<sup>57</sup> トラルパン滞在中、北川は近郊のマリア・クリスティーナという名のホテルに住んでいたと言われているが、場所は判明していない。

<sup>58</sup> *El Tlacuache. Cuaderno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, directores Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, núm. 1, junio de 1931, p. 11.

<sup>59</sup> ジェームス・サリー (1842—1923)、ダーウィンやスペンサーの理論に基づき児童心理学に関する仮説を立てた有名なイギリスの教育学者、1896年著書『*Studies of Childhood*』出版。ジョン・デューイ (1859年10月20日—1952年6月1日) アメリカの哲学者、心理学者、そして教育改革者。彼の思想は教育や社会改革に影響を及ぼした。

<sup>60</sup> Tamiji Kitagawa, *los alumnos durante su estancia en México*. LUGO. ECHAURI. PEÑA. *Tres grandes*, exposición en la Galería Nichido, Nagoya, Japón, 7-15 de junio de 1989, snp.

同じく、トラルパン野外美術学校の学生であったフェルナンド・レジェス (Fernando Reyes) は特筆に値する。北川の弟子であったレジェスは、師匠との間に特別な関係を築いた。北川の伝記によると、彼はレジェスに対して芸術的、美的、そして哲学的親和性を感じた。これは北川がレジェスが描いた女性の顔の絵を、生涯を通じて「芸術作品の手本である」として自宅のアトリエに大切に保管していたことから明らかである。<sup>61</sup> この話は学生の名前を特定することなく、彼の近親者が明らかにしている。そして、キャンパスの裏面に、フェルナンド・レジェス、《女性の肖像》、トラルパン学校の生徒、1972年4月1日と書かれており、北川の死後作者が判明した。

北川は「我家ニテー生の手本トナス」と記すほどこの作品に感銘を受け、その後の彼の絵画制作の原点になったと述べている。北川によると、レジェスの油彩画は当時の近代化の傾向、特にこの絵画の趣意や奥行きを伝えることは不可能な抽象主義とは対照的で、豊かな感性が滲み出ている。そのためか、北川がニューヨーク滞在以来実践してきた印象派、ポスト印象派、そしてキュビズムの絵画表現を捨て、その後の彼の画風を特徴づける写実的で具象的な傾向へと移行していった。<sup>62</sup>

1926年、野外美術学校の子供たちの作品を集めたヨーロッパでの展覧会の図録、『*Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*』<sup>63</sup> が文部省から出版された。図録には、野外学校の教育方針、及びこれまでの挑戦や成功事例などについての記述が、各野外学校の校長により記載されている。また、生徒たちの写真も作品と共に掲載された。トラルパン美術学校についてディアスが記した章には、北川の生徒であるレジェスの作品3点が彼の写真や経歴と共に載っている。<sup>64</sup> 「フェルナンド・レジェス、年齢：16歳；トラルパン生まれ（原文通り）両親：アグスティン・レジェスとパスクアラ・ヒメネス 父親の職業：家内工業 学生の職業：日干しレンガ職人<sup>65</sup> 美術学校入学日：1925年6月」。<sup>66</sup>

図録にモノクロで再現されたレジェスの作品は、教会を描いたモノクロ絵画《*Santa Úrsula* (聖ウルスラ教会)》、《*Retrato de mi tía* (叔母の肖像画)》という題名の油彩画、そして《*Rancharía del Ajusco* (アフスコ牧場)》という多色彩な絵である。これら三作品は、野外美術学校のスタイルであるプリミティブ的な仕上げで表現されている。トラルパンの農村地帯を描いた《*Santa Úrsula*》には、前景にウチワサボテン、トウモロコシ畑、二人の人

<sup>61</sup> 村田真宏、*op.cit.*, p.15.

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Editorial Cultura, 1926.

<sup>64</sup> *Ibidem.*, pp. 63 y 64.

<sup>65</sup> アドベ：日干しレンガ。砂質粘土にわらを混入し、レンガの形にして日干しされた天然素材。

<sup>66</sup> *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, *op. cit.*, p. 63.

物、村の教会、そして上部にアフスコ山脈のイメージを想起させる田園風景を表現している。《Rancheria del Ajusco》の作品でも同様に、山頂に雲がかかったアフスコ山脈の景観が強調されている。<sup>67</sup>

北川の弟子たちがトラルパン校で制作した代表的な作品としては、サルバドール・グティエレス(Salvador Gutiérrez)の油彩画《Calle de pueblo(村の通り)》やペドロ・ラミレス(Pedro Ramírez)の《El Ajusco frente al panteón(墓地前のアフスコ山脈)》があり、いずれも当時のトラルパンの田舎町の自然さや新鮮さを表現していたことがわかる。北川はトラルパン美術学校に滞在中、周囲の雰囲気や環境に陶酔していた。トラルパンはメキシコシティ南部に位置し、住民の大半は先住民や農民で、農作業や手仕事で生計を立てながら質素な生活を送っていた。このように、山、集落が点在し、広がる田畑、使役動物や家畜が村の通りに囲まれ、丘にある象徴的な教会や目にとまる墓地など、この町では平穏な環境が形成されていた。そこでディアスと北川の助言そして指導の下、トラルパンの子供たちや若者たちの美術教育が促進された。

この時期北川の作品は、独特の感性でさらに豊かになった：メキシコらしさとオリエンタリズムの影響を受けて制作されたデッサン、版画、油彩画は、前例のない表現方法としてその独創性と繊細さが際立っている。当時の作品には、《本を読む労働者》(1927年)、《水浴》《女の肖像》(1929年)、《画家の肖像》(1931年)などが挙げられる。

彼の代表的な作品は、《トラルパム霊園のお祭り》(1930年)であり、この油彩画は、彼の制作の節目となった作品である。穏やかな田舎の物語のように、村の教会と墓地の壁に囲まれた生活をほのめかすさまざまな出来事で構成されたシーンを描いている。その中でも子供の埋葬場面は目を引くものがあり、人の列は墓地の入り口から道の端まで続いている。また、反対側には、美しい花束を抱えた数人の女性が描かれており、その中には北川の妻の姿もある。女性の一人は洗礼を受ける赤ん坊を抱いている。他方には水浴している女性や、教会の入り口にいる人々、そして牛飼いの百姓も見て取れる。絵の上部はドレープ状の空と起伏のある二つの雲で覆われており、これはニューヨーク時代に取り組んだ舞台美術に起因しているのかも知れない。この作品は、北川がメキシコ人、そして先住民の習慣との間に築いた、深い絆を象徴している。トラルパン美術学校に赴任して以来心を通わせてきた、この町の住人や農民の静かな生活が、北川の言葉にし難い感性や献身のもとに描かれている。この作品を通して、メキシコの雰囲気やメキシコ人に対する彼の称賛と尊敬の念に気づくことができる。弱者や貧困者、そして疎外されている人々を支持する姿勢は、人生で

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 73.



一貫した北川の信条に現れている。日本を発って以来、彼はメキシコ農村部の住民や先住民に親近感を覚え、彼らを崇高で惜しまぬ形で支え、理解していた。

北川の作品に登場する女性の顔は、しばしば引目鉤鼻(ひきめかぎばな)<sup>68</sup> という技法を彷彿とさせるものがあることは、言及すべき点である。ある意味、メキシコで制作した初期の作品からこの技法を採り入れていると言える。北川がベラクルス方面を旅したことで、熱帯の領域や先住民の風貌をした人々と触れた。1920年代後半に新たな作品を制作し始めた頃、引目鉤鼻の技法を融合した。《トラルパン霊園のお祭り》に描かれている女性たちの他にも、《水浴》《女の肖像》(1929年)、《女たちの水浴》(1930年)、《水浴》(1932年)、そして《トルティーヤを売る女たち》(1934年)にこの技法が見られる。スタイルは引目鉤鼻と全く同じではないが、鉤鼻や前かがみな姿勢、直毛の髪型、顔を正面から捉えない画風など類似している点もある。また東洋人特有の切れ長の目が北川の作品に多く描かれているのは、メキシコ先住民にも同様の特徴が見られるからである。

この頃の北川民次は美術教育に注力したのみならず、彼の作品もまたさまざまな展覧会で紹介されたり、<sup>69</sup> 雑誌『Forma』のインタビューを受けたり、<sup>70</sup> 美術コンクールなどにも参加し、著名な知識人や芸術家と交流した。

モダニズムグループ「コンテンポラネオス」の一員だったメキシコの詩人、ハビエル・ビジャウルティア(Xavier Villaurrutia)を描いた北川の絵がある。<sup>71</sup> この芸術家のグループは、特に欧米の芸術や文学に対する幅広い知識を持っていた。<sup>72</sup>

優しく高貴な性格であると同時に、きらきらと活気に満ちていた北川は、さまざまな著名な芸術家や文学者、そして音楽家などのグループと交流を深めた。メキシコ美術画廊<sup>73</sup>のコレクター兼ディレクターで北川の知人だったイネス・アモール(Inés Amor)は、回想録で彼について「北川は常に冷静で思慮深く助言能力に長けていた。いつも朗らかで冗談を言い合ったり、ロマンティックなエピソードを披露するなどして、ロス・ドクトーレス地区にあるエ

<sup>68</sup> 引目鉤鼻の技法で描かれた作品は、切れ長の目に鉤鼻という基本的に同じ顔立ちで描かれている。この技法では顔を正面から見ることはできず、正面から斜め30度の角度と、横顔を見せる直角のアングルの二種類しかないのが主な特徴である。顔を直角から見ると、眉毛や目の角は見えるが鼻は見えないという、現実にはありえない現象が発生する。

<sup>69</sup> *Exposición KITAGAWA*, Abraham González, 66, México, D. F., del 18 de abril al 2 de mayo de 1936, Galería de Arte Mexicano. La invitación, publicada como cuadernillo, contiene la lista de 38 dibujos presentados en la exposición. EXPOSICIÓN, agosto 24 a las 23 horas. Café de Paris, Gante, 10, Agustín Lazo, Federico Cantú, Luis Ortiz Monasterio, Colson, Kitagawa. Obras de la Galería de Arte Mexicano, Abraham González, 66, México, D. F.

<sup>70</sup> Francisco Díaz de León, *Forma*, op. cit.

<sup>71</sup> Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia. Entre líneas, dibujo y pintura, reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, p. 21.

<sup>72</sup> ロス・コンテンポラネオスは雑誌『Contemporáneos』を中心に結成されたメキシコの若手知識人グループの名称である。彼らは20世紀前半のメキシコ社会に、芸術と文化の革新をもたらした。この雑誌に寄稿していた若者たちは、文学だけでなく、文化の重要な側面の多くを近代化しようとする熱意を共有していたが、明確なプログラムや世代別のマニフェストはなかった。

<sup>73</sup> メキシコ最初の美術画廊で1935年に設立。

ル・セントロ・ノクトウルノ・レダというキャバレーに集ってパーティーを楽しんでいた。」<sup>74</sup>と語っている。

北川の展覧会への参加については、『エル・ユニベルサル』紙に作品の複製が掲載されている。<sup>75</sup> 絵の展示を連想させる記事には、いくつかの絵が再現されており、その中には北川の《男の肖像》も含まれている。肖像画は恐らく、当時さまざまな画家によって描かれたチュルプスコ美術学校の職員であるドン・パンチートを描いたものと思われる。一方、サン・カルロス美術学校で毎年開催されていた展覧会の図録には、受賞作品の一覧が掲載されている。<sup>76</sup> 北川は1926年に《肖像》という作品で受賞しているが、上述の《男の肖像》と同一の作品に違いない。<sup>77</sup>

この時期の北川は多数の芸術作品を制作したのに加えて、アカデミック美術に抗議する画家たちにより結成された「絵画グループ¡30-30!」に参加したことで重大な局面に立った。

### 「絵画グループ¡30-30!」1928–1930年

1928年7月、大統領に選出されたアルバロ・オブregon(Álvaro Obregón)が暗殺されたばかりの、メキシコ史の転換期に、メキシコ人絵画グループ「¡30-30!」が結成された。その中には、トラルパン野外美術学校の副校長であった北川の姿もあり、グループの主張を支持した。<sup>78</sup> この名称は革命戦争で使われたモーゼル銃「30-30口径」<sup>79</sup> と、結成当初のメンバー30名にちなんで名づけられた。<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 91 y 92.

<sup>75</sup> *El Universal*, 1925年8月23日

<sup>76</sup> Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1875-1968*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 67.

<sup>77</sup> *El Universal*, 1925年8月23日

<sup>78</sup> Laura González Matute et al., *30-30! Contra la academia de pintura, 1928*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1993. この出版物は機関紙として発行された。treintatrentistasと彫刻された箱にメンバーにより発行された書物が収められている。その内容は¡30-30!のマニフェスト、サン・カルロス美術学校の教師による書簡(Trayectoria y Mexicanos)、展覧会のカatalog、『¡30-30! Órgano de los Pintores de México』と題された刊行物3巻、そして書籍として発刊された機関誌2冊である。<絵画グループ¡30-30!>の活動経緯が記された記事や、内部資料なども残されている。その原本は全て1986年に画家フェルナンド・レアル・アウディラックからラウラ・ゴンサレス・マトウテに研究目的で手渡され、これらの資料の集成そして分析を経て出版物が作成された。

<sup>79</sup> 30-30カービン弾は1894年モデルの30-30ウィンチェスター弾であり、1910年のメキシコ革命で使用された。

<sup>80</sup> ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, núm. 3, septiembre-octubre, 1928, p. 13.



メンバーは、鮮やかな色の薄紙<sup>81</sup>に印刷された5枚の「30-30主義者宣言」と書かれたポスターと、その下部に29人のメンバーと一緒に北川のサインが入った「抗議」というタイトルのポスターによって、グループの存在が知られるようになった。<sup>82</sup>

100 x 80 cm寸法で作成されたこれらの宣言文、ポスター、又はマニフェストは、サン・カルロス美術学校の扉や、メキシコシティの大通りにある建物の壁などに貼り付けられた。宣言には木版画の小さな挿絵に、風刺的で痛烈な批判を綴った。その内容は美術学校の教師と学生の教育法や芸術作品に対する糾弾であり、30-30主義者にとって、彼らは反動的で反革命の象徴であった。ポスターには旧態依然たる国立美術学校やアカデミズムに対する嘲笑、否定、そして信用の失墜が目立っていた。

「絵画グループ「30-30!」の目的は、20世紀初頭のヨーロッパ前衛芸術運動<sup>83</sup>と同じく、当時の文学的、そして美術的旧体制を否定し、刷新、変遷、そして革新を目指す活動だった。

グループの画家たちは「アカデミー会員、役人、公職権乱用者、そしてあらゆる種類の害虫のような知識階級に対する30-30主義者宣言」という見出しで始まるマニフェストを印刷した。<sup>84</sup> その解決策として、アカデミズムを廃止し、国内に多数の野外美術学校を創設すること、そして教育法やサン・カルロス美術学校の教授会を改革することを提案した。<sup>85</sup>

マニフェストに印刷された版画には、ホセ・グアダルーベ・ポサダ (José Guadalupe Posada)<sup>86</sup> を筆頭とする大衆的なグラフィックアートへの傾倒が見られ、その流布方法は、彼らの関心を大衆に直接知らせること、そしてサン・カルロス美術学校への否認を強調するものであった。

マニフェストの他にも、『メキシコ絵画グループ「30-30!」』と題した機関誌が3冊刊行された。美術学校以外の一般的な場所での展覧会を推進し、学術的なエリート主義とはかけ離れた芸術の創造を宣言した。

<sup>81</sup> 色彩豊富な薄紙は、さまざまな祝祭の装飾に使用される。

<sup>82</sup> Laura González Matute et al., *30-30! Contra la academia de pintura, 1928*, op. cit., p. 46.

<sup>83</sup> Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 13-16. ヨーロッパ前衛芸術運動はイタリアの未来派、国際的ダダイスム、又はスペインのウルトライズムを意味し、アメリカ大陸ではチリの創造主義、そしてメキシコではストリンディズム運動が構成された。

<sup>84</sup> 5つのマニフェスト全てに、この見出しが使われている。

<sup>85</sup> これらの要求は全て、1911年にサン・カルロス美術学校で絵画、彫刻、版画を専攻する学生たちが教育機関の体制を批判してストライキを行った際の抗議文の内容である。1913年ストライキには勝利したものの、トレインタトレインティスタスによると5年が経過してもアカデミアの状況はボルフィリオ時代と何ら変化がなかった。

<sup>86</sup> ホセ・グアダルーベ・ポサダ(1852-1913)、アグアスカリエンテス州出身の版画家、イラストレーター、漫画家。メキシコの伝統的な行事や、民俗伝承、政治風刺画、などを「骸骨」を登場させて描いたことで有名。代表作品に《La Catrina》(着飾った婦人)がある。トレインタトレインティスタスは19世紀終わりからポサダが亡くなる1913年まで彼の作風を真似て皮肉な風刺画を手掛けた。

最初の展覧会は、カタログに記載されてあるものによると、マデロ通り1番地にあるカルタ・ブランカ醸造所の事務所で開催された。北川は版画3作品を展示し、そのうちの1点は《男とロバ》<sup>87</sup> という作品だった。その直後、プエブラで展覧会が開かれ、同様の作品を展示した。<sup>88</sup> その後、1928年9月にメルセ旧修道院で行われた展覧会には、4点の版画作品を出展した。

最初に出版された機関誌『メキシコ絵画グループi30-30!』の創刊号では、純粹に大衆的な空間であり、人々の芸術的表現の源であると考えられていたカルパ<sup>89</sup> についての文章が掲載されていたことは、着目すべき点である。30-30主義者はこのような展示空間に強い関心を持ち、1929年1月には人気のあるサン・ラファエル地区に「カルパ・アマロ」と名付けられた木版の展覧会を開催した。これは前例にない出来事であり、当時のマスコミにより大きく取り上げられた。<sup>90</sup> この展覧会に北川は、1928年に制作された《Niños (子供たち)》、《La cruz y el coyote (十字架とコヨーテ)》、《Paisaje (風景)》の3作品を出展した。<sup>91</sup>

北川は1932年までトラルパン野外美術学校で美術、教育活動を継続し、その後ゲレロ州タスコ野外美術学校の校長に任命された。<sup>92</sup>

### タスコ野外美術学校 1932-1936年

1932年、タスコ、チョルラ(プエブラ州)、モレリア(ミチョアカン州)、モンテレイ(ヌエボ・レオン州)、ミルパ・アルタ(メキシコ・シティ郊外)などで何校かの野外美術学校が設立された。

タスコ美術学校は北川にとって充実した経験となった。彼は小さな町へ到着するとすぐに中心部の狭い家に居を構え、新たな美術教育学校を設立した。研究者エドゥアルド・エスピノサ(Eduardo Espinoza)が、タスコ校で北川の生徒だった画家アマドル・ルゴ(Amador Lugo)へインタビューしたところ、「北川先生は当初5平方メートルの教室で絵画を教えていた。そこには小さい机と椅子、そして何本かの筆とわら半紙、絵具がおいてあるだけ

<sup>87</sup> Catálogo de la EXPOSICIÓN ¡30-30!, Oficina Carta Blanca, Madero núm. 18, México, julio de 1928.

<sup>88</sup> Catálogo de la EXPOSICIÓN ¡30-30!, Puebla, septiembre de 1928.

<sup>89</sup> テント張りのサロンは仮設劇場として20世紀初頭にメキシコで非常に人気があった。移動サーカスに類似した形態だったが、サーカスとは異なり、単純で、ユーモアや風刺、そして音楽など大衆紙のジャンルに近い余興が行われた。町の大劇場へ行くことが不可能な庶民階級でも楽しめるエンターテイメントとして普及した。

<sup>90</sup> Laura González Matute, “El arrabal: un espacio para el arte”, en ¡30-30! *Contra la academia de pintura, 1928, op. cit.*, pp. 59-62.

<sup>91</sup> *Exposición de grabados en madera*, Grupo de pintores ¡30-30!, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, abril de 1929.

<sup>92</sup> 1930年から1934年のEPAL(野外美術学校)での一連の出来事に関する原稿のコピー。フランシスコ・ディアス・デ・レオンの記録。ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロ スタディハウス博物館の前館長モンセラット・サンチェス・ソラール学士には、資料を提供して頂いたことに謝意を表す。

だった。<sup>93</sup>と語った。児童美術教育を始めた初期には、生徒が100人に達したこともあった。のちにとりわけ際立った生徒には、デルフィノ・ガルシア(Delfino García)やルゴなどがいた。

この美術学校を運営する過程で北川は実りある知識を身につけ、タスコ独特の環境、人々、そして風景などを取り入れたメキシコ的作品を展開し、創造的で色彩豊かな作品を投影させていった。

一方、児童生徒に対する美術教育も促進し、トラルパン野外美術学校での経験や自由な教育法、そして日本的な手法も交えた北川の教えは、ルゴのような優秀な生徒の作品に反映されている。

1937年に北川は日本への帰国を決意した。彼の人生におけるこの重要なエピソードは、次の研究課題となり得るだろう。

## おわりに

野外美術学校での児童美術教育や絵画制作など、北川民次がメキシコで実践した経験をもとに、当時のメキシコの社会環境に対して批判的な視点から、メキシコ人児童生徒への理解と信頼関係を深めていったことがわかる。

北川は日本やニューヨーク、そしてキューバで体験した孤立感や人種差別の概念から離れ、以前から抱いていた人種という考えを捨てた。そして新たな視点からメキシコの農民の子供たちを評価し、彼らに対する「野蛮」や「原始的」と言った固定観念を覆して敬意を表するに至った。子供たちと日常生活を共にすることで彼らの世界観に浸り、深く強いコミュニケーションを確立した。彼らを、本質的で繊細で思いやりに溢れる作品を創造する、代替の社会階級として統合した。

北川は、当時政府が推進していた「温情主義」又は「差別主義」とは一線を画し、学生の教育に専念した。彼は、先住民、農民、その他疎外されている階級の人々を包括する言説を唱えていたが、彼らを軽んじ、排斥する政策は継続した。政府機関は、野外美術学校などの包括的なプロジェクトでこれらの社会階級を取り込んだものの、基本的には、革命後のイデオロギーを支持する政治的象徴として具体的に利用されたのである。

メキシコが社会的変遷を遂げる中、北川の教育法や美術作品は、彼が考える「他者」に対する代替的な理解を体現しており、その範囲は「近代文化」という概念に対応していた。

メキシコでの豊かな経験、特にトラルパンやタスコ野外美術学校の生徒たちとの出会いを胸に、北川は日本へ帰国することを決めた。その原因はさまざまだが、一つには教育

<sup>93</sup> Eduardo Espinoza Campos, *Amador Lugo. Impulso creador y perseverancia*, Adenda núm. 6, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 26 y 27.

省の方針が変わったことで野外美術学校の予算が大幅に削減され、学校が徐々に閉鎖されていったことである。最後まで残ったタスコ美術学校も1937年に閉鎖された。また、画家イサム・ノグチの薦めで、北川は野外美術学校やメキシコの児童美術教育を促進する目的でグッゲンハイム奨学金を申請した。しかし、アメリカの財団はメキシコの児童の絵は「二流で劣等である」として関心を示さず、経済的支援を得ることは出来なかった。当初の北川の目的は、日本における児童美術教育計画を研究することだった。<sup>94</sup>

北川がメキシコに渡ったことで日墨双方に良い影響がもたらされ、芸術全般の領域で両文化の充実に大きく貢献したと結論づけることができる。

旅する芸術家であり、多才な創造者である北川民次は、二つの半球、二つの世界、二つの文化、そして二つの美学を調和のとれた世界観に融合させた象徴的な日本人であり、今日においても彼の功績はメキシコと日本の友好関係として継承されている。

## 参考文献

- Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, Grupo Editorial Pingüino, Serie Penguin Ediciones, 1997.
- Batta Narrates Aphorism, *Original Etchings and Aphorisms by Tamiji Kitagawa*, Tokio, UNAC, 1974.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1984.
- Díaz de León, Francisco, “Un pintor japonés en México”, *Forma. Revista de Artes Plásticas. Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura, Expresiones Populares*, núm. 7, México, 1928.
- Espinoza Campos, Eduardo, *Amador Lugo. Impulso creador y perseverancia*, adenda núm. 6, México, Cenidiap, INBA, 2003.
- González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- , *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, 1987.

<sup>94</sup> 熊谷高秋, *op. cit.*, p. 116.

- , “Fiesta y color”, en *Ramón Cano Manilla 1888-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013.
- González Matute, Laura *et al.*, ¡30-30! Contra la academia de pintura, 1928, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1993.
- 林家永吉 (訳) 『ボボル・ヴフ：マヤ文明の古代文書』東京、1961年、北川民次 (挿絵)
- Kato Kaoru, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, *Crónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, diciembre de 2008.
- Kikuchi Yuko, “Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People’s Art of Kitagawa Tamiji”, *Review of Japanese Culture and Society*, núm. 26, diciembre de 2014.
- 北川民次『絵を描く子供たち』岩波新書、1952年
- , 『子どもの絵と教育』創元社、1953年
- , 『メキシコの青春—十五年をインデアンと共に』光文社、日本図書センター、1955年
- , 『想い出のメキシコ』飯田画廊、1968年
- , 『美術教育とユートピア』創元社、1969年
- Kitagawa Tamiji, *Los alumnos durante su estancia en México. LUGO. ECHAURI. PEÑA. Tres Grandes*, exposición en la Galería Nichido de Nagoya, Japón, 7 al 15 de junio, 1989.
- 久保定次郎『北川民次』叢文社、東京、1974年
- 熊谷高秋「北川民次の美術と美術教育：革命後メキシコと現代日本における文化の翻訳」カンザス大学大学院美術史博士過程修得の論文、2017年4月7日
- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Tlalpan*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Leal, Fernando, *El Arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
- Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926.

- 村田真広、北川民次展／1996-97年、「北川民次の絵画—メキシコ時代を中心に」、北川民次展1996年11月22日—1997年1月26日、愛知県美術館、愛知県名古屋市
- Paraíso recobrado. Escenario del arte mexicano*, México, Instituto Nacional de Bellas artes, Museo Nacional de Arte, 2010.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1875-1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Schneider, Luis Mario, *Xavier Villaurrutia. Entre líneas, dibujo y pintura, reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991.
- 鋤柄史子「*Formación y transformación en la narrativa del Popol Vuh: las publicaciones y las prácticas de traducción al japonés, 1928-1971*」メキシコ・チアパス自治大学先住民研究所修士課程修了の論文、2019年3月
- 田中敬一「北川民次とメキシコでの経験」愛知県立大学講演、2012年
- 一、「1920年代メキシコに見る国民文化の創造」『愛知県立大学外国語学部紀要(言語・文学編)』第33号2001年(pp. 299-316)“
- Tanaka Michiko (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de África y Asia, 2017.
- 浅野徹「北川民次：民衆の生活への眼差し」静岡県立美術館、『静岡の美術Ⅱ：北川民次展』静岡県立美術館、1989年

## 日本人画家: 村田篁史雄と竹田鎮三郎の視線から

### みた〈メキシコ性〉の解釈

マリア・テレサ・ファヴェラ・フィエロ

#### 要旨

この二人の日本人画家は、それぞれの時期に、それぞれの理由でメキシコを訪れ、メキシコに定住した。彼らの作品の重要性はメキシコの学生たちによって伝播され、同時に彼らがメキシコ環境の中で発展していったことで、メキシコ芸術の歴史上、重要な芸術的・文化的作品となった。この研究のもう一つの目的は、〈メキシコ性〉という概念に関する、これらの芸術家の認識という点で造形芸術の貢献を解明し、他者の視線から理解することである。また、メソアメリカ的なもの、植民地的なもの、日常的なもの、そしてメキシコの風習や風景をキャンバスや紙の上に描写する方法を、自己のものと他者のものを足し合わせながら解明する。

#### キーワード

絵画、日本人、アイデンティティ、メキシコ、貢献

## はじめに

筆者の最新の研究から『メキシコにおける日本人彫刻家の神秘主義：高橋清、神長佐充、太田清人、奥村浩之』(El misticismo de los escultores japoneses en México: Kiyoshi Takahashi, Sukemitsu Kaminaga, Kiyoto Ota y Hiroyuki Okumura)と題する著書を出版した。私はこのような芸術家たちの作品に触れる機会を与えられたことに感謝して。彼らはメソアメリカ文化に惹かれ、一方、メキシコで自己の作品を発展させ成熟させる可能性とともに、異なった時期にメキシコにやって来た。

この研究を終えるために、私はメキシコに滞在した日本人画家 — 村田箕史雄 (1910-1992)、利根山光人 (1921-1994)、島田正治 (1931-)、竹田鎮三郎 (1935-) — の中から、同じ意味で彼らの絵の品質、強さ、感情および構成の深さに基づき、人選を進めることを考えた。その後、彼らはメキシコに永住、または一時滞在し、メキシコのさまざまな文化施設で教育に携わっていたことは注目に値する。また、様々な場所で作品を展示し、国内での芸術制作を発展・成熟させてきた。

本論では、村田と竹田という二人の画家のみを取り上げる。前者は抽象的な絵画表現、後者は具象や幻想的・魔術的リアリズムを用いている。この国に定住した二人の日本人が、自分にとっての〈メキシコ性〉とは何か、それぞれの見解を示している。

東洋文化の魅力について、メキシコの造形芸術家や文学者たちが、日本の性質に注目したのは、直感的で感情的な傾向が強く、西洋とは異なる論理性を持っているからである。それは、さまざまな心理学的、宗教的な思考傾向に基づいており、ときには驚くようなこともある。この感情的で知覚的な表現は、日本の思想や芸術を完全に支配しており、論理的というより直感的な象徴、洗練された簡潔さ、自然主義的な精神性を備えている。

大正時代 (1912-1926) には、日本国家のためにと近代化政策がとられ、西洋文化の影響が拡大したことは特筆すべきことである。そのため、日本文化と重要な絆を持っていた〈浮世絵〉は姿を消した。政府は、西洋の美学を学ばせるために、多数の造形芸術家をヨーロッパに派遣したが、その急激な変化は目を見張るものがあった。

その後、折衷主義の結果の反映として、日本人小説家である谷崎潤一郎は、伝統的な価値観と現代的な愛と美の概念の葛藤を取り上げた。彼の作品『陰翳礼讃』は、変化する日本の美意識の価値観における不幸な婚姻関係が描かれている。

同様に、オクタビオ・パス (Octavio Paz, 1914-1998) (駐インドメキシコ大使、1962-1968) は、詩人ホセ・ファン・タブラダ (José Juan Tablada, 1871-1945) の影響で、東洋の詩の形式を使った。パスは、東洋に深く関わった最初のヒスパニックであった。先スペイン文明の復



元と東洋の相互浸透という点で、メキシコは大陸で最も豊かな伝統を持っている。その例として、『白』(1966)と題された視覚詩は、タントラ仏教の影響を受け、折り紙のように構成されたエロティックな詩の特徴を持ち、あたかも(タントラの体)のように、22通りの組み合わせで読むことができる開かれた作品として書かれている。著者は句読点を一切排除し、空白や沈黙で区切られた言葉だけが登場するが、それはパスにとって、仏教のように声と意味を持つからである。

では、なぜ一定の日本人芸術家はメキシコ文化に惹かれるのか。特に、村田と竹田は先スペイン文明、その建築物、習慣そして根強い伝統に興味を持っている。彼らは直接その視覚的外観を好むのではなく、その造形物に含まれるエネルギー、精神性、自由を好む。彼らにとって、メソアメリカ美術の基本は、人間と宇宙を結びつける魔法であり、親密なものなのである。人間の条件が許す限り、彼らは神の概念に可塑的な表現を与えようとする。さらに、日本の生活はより几帳面であるため、メキシコの文化は彼らに、より自然で自由な生き方を教えた。彼らは、素材の使い方によって作品をより豊かにし、この状況を絵画作品に取り入れ、より大きな柔軟性を得た。

1921年に壁画運動に惹かれて来墨し、野外の絵画教室で指導にあたった北川民次の滞在を思い出す。同様に、日系アメリカ人のイサム・ノグチ(Isamu Noguchi, 1904-1988)も挙げることができる。彼は1927年から1928年にかけてパリで学び、そこからイギリス、中国、そして最終的にメキシコ(1935年夏)に渡り、約1年間滞在して、アベラルド・L・ロドリゲス市場のレリーフ(浮き彫り)を制作した。そしてまた同年に藤田嗣治もメキシコに到着している。

同じく、雑誌『Plural』の編集長兼芸術監督であり、雑誌『Vuelta』の創刊メンバーでもあるロベルト・カズヤ・サカイ(Roberto Kazuya Sakai, 1927-2001)をはじめ、長年に渡り、多くの日本人芸術家たちもメキシコにやってきた。どちらの雑誌もパスとその知的エリートたちが刊行していた。アルゼンチンのブエノスアイレスで生まれたサカイは、両親に連れられて日本に留学したが、その後メキシコに移住した(1965-1977)。また、具象画家の中澤茂(1932-2010)、演劇監督で芸術家、そして1939年にメキシコ人に帰化した佐野碩(1905-1966)も特筆すべき存在である。

今回の研究対象に関連して、第二次世界大戦中に連合国軍を支持したことで、メキシコと日本間の外交関係が中断されていたことを述べておく。終戦後、1952年に締結された平和条約によって両国間の協定が再開され、外交関係は新たな段階に入った。

1954年、メキシコと日本は、日本にとって戦後初の国際条約である〈文化協定〉を締結し、これを機に何人かの日本人芸術家がメキシコを訪れた。また、メキシコにおける日本の詩の普及にも積極的に貢献した。最初に述べたように、私が研究してきた芸術家(彫刻家や

画家)は、先スペイン文明の先住民族の伝統、宗教的伝統、風景、動植物、先祖代々の伝統などを統合し、同化させることに成功してきた。つまり、考古学に陥ることなく、現代的とも言える異なったビジョンを持っていたからである。

彼らは、メキシコの伝統、儀式、風景など我々に直接関係することを題材にした絵を描き、信頼を寄せた。

竹田と村田のメキシコにおける芸術的、文化的軌跡と貢献に加えて、研究の最後には、これらの日本人芸術家の目を通して〈メキシコ性〉を解釈する章がある。塚田よし子博士<sup>1</sup>による他者へのまなざし(日本人)や、メキシコのアイデンティティ、文化、国籍の概念と、これらの画家が芸術を表現するためにそれらを利用したことについての貢献は特筆すべきものである: 塚田博士は、ファン・アチャ(Juan Acha, 1916-1995)やネストル・ガルシア(Néstor García Canclini, 1939-)といった、このテーマに関する何人かの著者を参考にしている。さらに、他の著者へのアプローチに関しても、その章で説明する。

#### 村田箕史雄: リズミカルで抽象的な喚起

村田は自身の発想により、抽象絵画を独自の作風で確立した。太平洋画会研究所で学ぶ。1932年には、当時の日本で初めての前衛美術展覧会である「二科展」に出展し、この年から1940年まで作品を発表し続けた。1937年に藤田嗣治を中心とした前衛芸術家たちと九室会を結成し、日本における前衛芸術の普及に努めたが、第二次世界大戦の影響で、1941年から1945年まで活動を中断せざるをえなかった。

1947年には、日本の文部省美術展委員に任命された。1955年、東京国立博物館で開催された「メキシコ美術大博覧会」では、オーガナイザーのアルバル・カリージョ・ヒル博士(Alvar Carrillo Gil, 1898-1974)が日本滞在中に村田と出会い、日墨文化協定成立記念事業の第一弾として彼の作品をメキシカン・アート・ギャラリー(Galería de Arte Mexicano)へ出展するよう勧めた。その際、村田は不在だったが、1964年にメキシコへ移住することを決断した。その1年後には、国立美術研究所(INBA)の国立絵画・彫刻学校ラ・エスメラルダ校の客員教授に任命され、1972年まで勤務した。

彼は、INBAの主要ないくつかの美術館で、日本で、そして、前述のメキシカン・アート・ギャラリーで数回個展を開催した。1992年、メキシコシティにて81歳の生涯を閉じた。

<sup>1</sup> Yoshiko Tsukada, *Tres pintores japoneses y sus expresiones en el México contemporáneo. Encuentros y construcciones de las identidades en el arte*, tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Centro de Estudios Casa Lamm, A. C., 2009.

彼の死後、彼の絵はメキシコと日本のいくつかの都市で、数々の賞を受賞し、生前中は日本とメキシコの友好関係の強化に貢献した。

村田が日本で描いた絵と、メキシコの光に馴染ませてから描いた絵との差は歴然としている:前者は海の水のように緑で、液状そして均一であり、後者は太陽が彼に見せた色の形態が明らかである。<sup>2</sup> そして時間が経つにつれ、メキシコの手芸品の絵や色彩のように色がより濃く、強くなっている。美術館学者のフェルナンド・ガンボア(Fernando Gamboa, 1909-1990)<sup>3</sup> は村田について「光や太陽に対する強い傾向や、多様で非凡な色彩を備えた絵画を発展させている」と的確に表現している。彼が絵画を構成するために配置したイメージと、それらを着飾るために使用したさまざまな色調は、各地の祭りを装飾するために使用される連続旗を見ているようである。柱から柱へと吊るされる連続旗は、可塑的で、叙情的な詩の味わいを持つ、ある種の幻想的な空のようである。

〈野獣派〉(fauves)の革新的な色彩理論を学び、それに加えて日本の美的傾向としてか、グレートーンを得意としていた。村田は、19世紀の作家であり、美術評論家でもあったウォルター・ペイター(Walter Pater, 1839-1894)の「すべて芸術は常に絶えず音楽の状態に憧れる」<sup>4</sup> という格言に共鳴し、音楽のように感情をダイレクトに伝えることを実現させている。そのことについては、彼は幼少の頃からその傾向と好みを示していた。彼はピアノを弾いていたが、軍人であった父親は彼のピアノを聞き、あまりの騒音に絶望し、ピアノを売ることにした。いずれにせよ、未来の作家としての村田は自分の音楽性を満たすために、映画館に足を運び、無声映画とはいえ、シーンをオーケストラが奏でる映画を鑑賞した。

村田はかつて自分の作品について、「視覚的な交響曲として聴いてもらいたい」と語っていた。音楽的な音ははかないものであるが、音楽はそれをとらえて永遠のものに変えていく。そして、絵画は彼の音楽の痕跡である。14歳の時、家族の知人からさまざまな色の油絵具一式をもらい、花やリンゴを描き始め、「少しずつパレットの色が調和のとれた音楽になり、美しい色が動きに満ちていることを発見した」と述べている。<sup>5</sup>

実際、彼の絵には常に遊園地のような雰囲気が漂っており、提灯や屏風、絵入りの屏風や紙の凧などが日常生活を彩る母国日本への直接的な言及も見られる。

<sup>2</sup> Antonio Rodriguez, 村田實史雄の展覧会図録、メキシコの日本人画家の30年、“Un abstracto que pinta palabras”, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, noviembre 1988-enero 1989, p. 18.

<sup>3</sup> Fernando Gamboa, 日本人画家、村田實史雄の展覧会図録、Riqueza y esplendor cromáticos de un abstracto, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, enero-marzo de 1977

<sup>4</sup> Toby Joysmith, “La magia de Murata”, 詳細不明。Hemerografía consultada en el archivo vertical del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

<sup>5</sup> 村田實史雄、「絵は私の音楽」季刊「銀花」第39号1979年。En el catálogo de la exposición Un sendero de amistad cultural México-Japón, que parece ser de 2006, p. 41.

村田の作品には、輪郭のはっきりした幾何学的な図形がある一方で、形のない佇まいがあり、それが作品の構成の基礎となっている。彼は、古典的な構造(知的ルールに基づく)と直観的な形態(感覚や感情)の間の絶妙なバランスを構築している。バランスよく配置された形は、弾けては鎮まり、まるで宇宙そのもののように動き、そして調和している。曲線や螺旋で演じた後、鋭く突き刺さるような角度になり、まるで飛んでいるかのように見えるが、常にオーケストラの一部のように聞こえる、音符のような存在であり続ける。そう、まるで視覚交響曲のコンサートのようにだ…アントニオ・ロドリゲス(Antonio Rodríguez, 1910-1985)が述べているように。<sup>6</sup>

それは作用ではなく、厳密に表現された言語を用いた絵画の空間に浮かんでいるさまざまな形態の色の斑点によって、喜びの心を表現する方法における偶然の一致なのである。このように、村田の作品は普遍的な絵画によく溶け込んでおり、例えば、最も重要な二つの書物である『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』(1910)、『点と線から面へ』(1923)を書いたロシアの偉大な画家で、抽象絵画の先駆者であり、美術理論家であるワシリー・カンディンスキー(Wassily Kandinsky, 1866-1944)といくつかの接点を持っている。<sup>7</sup> 村田は、物質や抽象的なものの中に精神的なものを見出す能力を目覚めさせ、幾何学によって、複雑なものを単純化し、形を実質的に抽出することを提案した。独自性と完全な独立性を保っていたとはいえ、少なくともメキシコ時代の村田の絵を見ると、彼が日本人画家であることは明らかである。

村田は、彼の心境、彼の日本、また、彼のメキシコをキャンバスに収めることを考えていたようである。そして、我々が芸術と呼ぶ活動の本質と意味を把握するには、自分たちの住む世界の起源にまで遡らなければならないことを完璧に理解していた。そのため、彼の絵の中には、メキシコ先住民の祖先の姿を参考にしたものもある。

村田は、色のついた記号、質感のある表面、複雑なパターンなど、非常に繊細な糸を敷き詰めている。トビー・ジョイスミス(Toby Joysmith, 1907-1983)は「キャンバス上での秩序と混沌のバランスは鋭く、一つの誤算、一つの誤った感覚で全体が無秩序に陥り、元の混沌に沈んでしまう。村田の魔法の奇跡は、どのキャンバスでもそうならないことだ」と述べている。<sup>8</sup>

音が透明であるように、油絵の原料を油で薄めるという透明化の技術も適用している。

<sup>6</sup> Antonio Rodríguez, op. cit., p. 18.

<sup>7</sup> Véase Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1973. Véase también *Punto y línea sobre el plano*, 1970. Ambos libros son publicados por Barral Editores.

<sup>8</sup> Toby Joysmith, "Este y oeste convergen en lo oleos de Murata", *The News, México, The Gallery Gor*, 11 de septiembre de 1966.

メキシコの太陽と人間の温かさに魅了された偉大な芸術家、村田實史雄は、距離は離れていても両国民が互いに民族の尊敬、友情、賞賛の念を抱いていることを最も確実に証明した一人である。彼の絵の中の音符は、我々も音符を目の前にしていることを思い出させてくれる。

言及した作品は図版にて参照のこと。

### 竹田鎮三郎: メキシコ的な思考を持つ魔術的リアリズム

画家としての人生は、1947年、まだ愛知県瀬戸市の中学校在学中に、若き美術教師、伊藤高義(1926-2011)と出会ったことで決定づけられ、彼が亡くなるまで親交があった。竹田は、数年間メキシコで文化活動を行なった後に帰国し、瀬戸に定住していた芸術家北川民次と知り会った。

1953年東京藝術大学美術学部油画科に入学。休暇を利用して瀬戸に戻り、北川に会い、彼の工房を見学し、それを機に弟子入りを願い出た。北川は、若い竹田の要望を受け入れず、その代わりに同じくメキシコ滞在経験がある安藤幹衛(1916-2011)を紹介したが、竹田は弟子入りの提案は受け入れなかった。彼は二人の弟子にはならなかったが、彼がメキシコへ渡航した際に支援してくれる芸術家を数人紹介してもらった。1947年、竹田は第1回国際版画ビエンナーレに入選し、その時の審査員が久保貞次郎(1909-1996)であった。

当時、共産主義に興味を持っていた竹田は、九州の三池炭鉱と砂川米軍基地に対する、若者による二つの社会運動に参加していた。当時の東京藝術大学では、このような思想を持つ学生は珍しい存在であった。

1963年竹田はメキシコの風景を撮影した写真集を見て驚く。師である北川を訪ねた時、野外美術学校の教え子や、画家ルイス・ニシザワ(Luis Nishizawa, 1918-2014)を含む、メキシコにいる日本人やメキシコ人の友人への紹介状を北川から受け取った。竹田はメキシコに発つ前、仲間に「北川先生が滞在した15年より1年長くメキシコに滞在し、力を尽くす」と約束した。<sup>9</sup>

その竹田との出会いについて、画家のニシザワは1992年にこう振り返っている。

<sup>9</sup> Yuko Kawahara, *Adopción y conservación de los colores entre Japón y México. La influencia de la cultura en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano*, tesis de doctorado en artes y diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 190.

彼はすでに、精神的な師匠である北川民次氏のポートレートや作品を通して、メキシコのイメージを持っていた。30年前、彼はこのメキシコのすべて、特に先スペイン時代の美術、壁画、そして何よりも、細い目で、口数が少なく、雄弁な笑顔の彼を兄弟のように快く迎えてくれた人々の習慣と厚意に魅了され、この地の長くて広い道を歩き、巡礼の旅を始めたのである。<sup>10</sup>

1964年、サン・カルロス美術学校に入学し、アルマンド・ロペス・カルモナ (Armando López Carmona, 1924-2002) とニシザワによる壁画の授業を受講した。夜間には、公教育省の国立グラフィック芸術学校で石版画 (リトグラフ) を学んだ。

週末になると、画家のニシザワやマヌエル・エチェベリ (Manuel Echeverri) と会い、首都郊外の田園地帯で野外スケッチをした。テレビ番組のインタビューで、師匠であるニシザワとの体験を次のように語っている。

私はメキシコに来て、サン・カルロス美術学校に入学し、初めて先生と出会い、すぐに壁画を学ぶことを許可されて以来、現在に至るまで、50年のお付き合いをさせていただいています。先生は、ライスペーパーや墨汁のことを教えてくれました。毎週日曜日にテポストランに行き、風景画を描きました。先生によると、そこは中国の東洋画のような雰囲気を持つ場所だそうです。(中略) 私にとってニシザワ先生は、まるでディエゴ・リベラ (Diego Rivera, 1886-1957) のように造形芸術の神様なのです。<sup>11</sup>

メキシコシティでの最初の仕事のひとつは、1964年に国立文化博物館で画家としてであった。その後、土曜日に子供向けの絵画教室を開くことを申し出、そこで15年間働いた。また、メキシコ中のさまざまな先住民族の文化や伝統を学ぶ機会を持ち、これらの伝統に深い関心を持ち始めた。オアハカの村々への旅は、竹田の精神を捕らえ驚嘆させ、彼の人生を変えていったのである。竹田は、メキシコの先住民文化の探求を指導してくれた人類学者や考古学者などの研究者と接する中で「日本の文化とオアハカの文化には、大きな共通認識とアイデンティティがある。日本人の起源は、農民の起源でもある(中略) 私は日本の農民の息子であり、彼らの考え方、メキシコの考え方を研究し、それを理解することが私の作品制作に役立ってきた」<sup>12</sup> と確信していた。

<sup>10</sup> Luis Nishizawa, catálogo de la exposición *Takeda contra Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 2013, p. 19

<sup>11</sup> インタビュー、*Noticias 22*, canal 22, 2014年10月1日

<sup>12</sup> Randy B. Hecht, "A Method of Living", *All Nippon Airways Magazine*, noviembre de 2011, en Lauro Flores "Arte y migración: Takeda y sus discípulos", Universidad de Washington, Seattle, Carteles editores, Oaxaca, 2012, p. 8.

1977年、彼は国立文化博物館の職を辞し、オアハカの魅力に惹かれて、その地に移り住んだ。同年、メキシコの文化振興に貢献したとして、メキシコ政府からアギラ・デ・トラテルコ勲章を授与される。

彼は、オアハカ市郊外のサン・アンドレス・デ・ウエヤパンという小さな村に定住し、先住民の集落と密接に生活するようになった。その結果、彼は現地の文化を捉えて描くようになった。タヒチに住み、タヒチの女性を描いたポール・ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848 - 1903)との類似性を指摘する美術評論家もいる。

1970年代後半より、竹田はオアハカ州立ベニート・フアレス自治大学の美術学校で教鞭を取るようになった。彼は長年の教師生活の中で、何人もの弟子を集めて、「オアハカ革命芸術家集団」を結成し、彼らの彫刻作品や政治的な問題意識の表明を支援してきた。

2008年には、竹田が主催した「第1回シンザブロウ・タケダ全国版画ビエンナーレ」が開催され、現在も続いている。このコンクールでは、メキシコで500年、日本では1000年近い歴史を持つ伝統を守るため、金属板を使用した版画の発展を目的とした。また、竹田は様々な版画家達を選び抜くために全国を奔走した。メキシコ、日本、アメリカで、竹田と教え子達の展覧会を開催した。

竹田は、芸術は知識人階層の独占物であってはならないと考えており、見知らぬ村の無名の人々の表現手段となることを望んでいる。そして、農民たちに自分を表現するための形や色を持たせたいのである。<sup>13</sup>

メキシコに長期滞在する中、メキシコ、日本、アメリカ、ヨーロッパで100以上の個展やグループ展に参加している。

また、壁画の制作にも取り組んできた。最後に、彼の作品は数々の賞を受賞している:1988年、日本外務大臣表彰受賞:1995年、在日メキシコ大使より表彰状受賞:1996年、ワシントン州シアトル市長による「竹田鎮三郎の日」(5月9日)の制定、1998年、オアハカ州弁護士協会より功労章受賞:2007年、オアハカ州ベニート・フアレス自治大学での27年間の教育活動の功績を称えられる:2012年、日本の最高位の勲章である瑞宝中綬章受賞。この受賞は、彼が日本とメキシコの農村部を作品に反映させたことが評価されている。

<sup>13</sup> 展覧会図録メキシコに咲かせた日本人画家「竹田鎮三郎展在メキシコ50年記念」、山梨県南アルプス市立美術館、日本、2014年、p. 7、かわはらゆうこ, *op. cit.*, p. 193.



## 絵画作品

竹田鎮三郎は、風景、人、踊り、動物、日常生活、つまりオアハカの文化的伝統に関心を持ち、これらのテーマが彼の作品に具現化されている。また、美術学校の教師になってからは、地元の芸術家たちを指導してきた。この日本人巨匠のもう一つの貢献は、木版画の発展を促したことである。

竹田は日常を意味づけるために、多くの住人を救い出す。この光景は、リベラの《テワンテペックの入浴》(1953)を思い起こさせる。フチタン川で人々が水浴びをし、服を洗い、荷車の動物を連れて、水を飲む習慣を、生い茂る植物に囲まれて描いた作品である。

サポテカ文化では、トカゲは大地に関わる神聖な、トーテム的動物である。世界を代表する木であるセイバを支える動物であり、それゆえに重要視され、崇拝されている。セイバは、先スペイン文明では神聖なものと考えられていた。日本の神話や宗教である神道では、トカゲに似る龍神のように、信じられないほど不思議な存在が登場する。

オアハカ州の南部にあるテワンテペック地峡には、いくつかの聖なる巡礼地がある。そのうちの一つは、サポテカ族のトーテムであり聖なる動物に捧げられた〈トカゲの家〉(Gue'la Beñe)で、最終的には風力発電所に飲み込まれてしまった聖所であり、現存する最後のものである。

サポテック語でシュンカは、家族の末っ子、甘えん坊を意味し、最愛の女性を呼ぶ愛情表現である。

作品中の人物は、ジャングルの中で踊り、耳付きの帽子をかぶり、数人の子供が大人のやることを真似している。メキシコには、シャーマン、ヒーラー、ナワルの長い伝統がある。メキシコの全ての町や村には、「衣のものと皮のもの」がある。それは、半人半獣(テコロテ、ジャガー、ワシ、コヨーテ)の生き物に変身できるナワルの能力を指している。この油彩画は、ポール・シニャック(Paul Signac, 1863-1935)に似たポスト印象派の技法を彷彿とさせる。

サンドウंगाはオアハカ州の踊りで、ソン(伝統的な民謡や民族舞曲)とサパテアード(タップダンスとフラメンコを混ぜ合わせたようなダンス様式)で構成されたシンプルなメロディーとして生まれた。煌びやかな衣装と金の装飾品を身につけたテワナ族の女性たちは、ゲラゲツツァ祭りで、さまざまな色の花や旗で飾った〈ヒョウタン〉を捧げる。

彼の描くオアハカの女性の表現とは全く異なる、〈ゴーギャン〉風筆使いの、非常に落ち着いた肖像画である。



### 村田篤史雄と竹田鎮三郎の絵画作品におけるアイデンティティ、メキシコ性、愛国主義

この研究で取り上げた日本の画家たちは、さまざまなイメージやシンボルを習熟し、メキシコのアイデンティティや文化、国民性やナショナリズムを持った造形イメージを再現してきた。彼らは〈メキシコ性〉に近づいている。芸術の歴史は、すべての人間集団が、その文化的創造物を組織化し、その中に一定のアイデンティティが存在することを証明している…。<sup>14</sup>

アイデンティティとは、ある国の住人に共通の典型的な特徴に関する特殊性のことであり、したがって、アチャが述べているように、人間のことを意味している。同じように、ナショナリティー（国籍）は国家をさす。<sup>15</sup> この場合は、メキシコの特定の地域に住む人々に限定される。

メキシコ人のアイデンティティは、〈メキシコ人〉と〈メキシコ性〉という二つの概念に基づいて認識することができるが、どちらの場合もやはり概念的なモチーフがあり、その出発点は〈メキシコ性〉である。個人的で具体的なものであれ、社会的で拡散的なものであれ、メキシコ人（生身の人間）であること、あるいは、（理想的な社会としての）メキシコ人であることは、存在論的な考えを意味する。以上のことから、日本人は後者を、竹田の場合のように、人や場所の表現を糧としてきたことが推察できる。

また、研究者アベラルド・ビジェガス（Abelardo Villegas, 1934-2001）のメキシコのナショナリズムの種類についての見解も興味深く、明確である：a)大衆的で教養のある人、b)革命的で反動的な人。後者は、民族学的なもの、革命的なもの、親密または主観的なもの、政治的または公的なもの、哲学的なもの、そして国際主義的なものなどを生み出した。<sup>16</sup> そこには、日本の画家たちが、我々の大衆的で文化的、民族的で国際的なナショナリズムによって養われてきたものがある。

一方、国籍は国民的存在や客観的現実を表すが、それは国民的意識や国民的現実に関する知識とは似て非なるものである。その構成要素の一つは、植民地化された心が価値として受け取る共通の特殊性であり、その結果、特殊性の悪癖に影響を与える。その一つが国の文化である。<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Oscar Olea, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p. 21.

<sup>15</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 290.

<sup>16</sup> Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, IX Coloquio de Historia del Arte, núm. 25, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 401 y 402 (Estudios de arte y estética).

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 295.

人類学的な意味での国民文化は一般的な習慣や風俗を含む。被支配者の大衆文化と、支配者であるオリガルキーの文化とは区別しなければならない。オリガルキーの文化は、世界の権力中枢が発信する国際的な西洋文化や輸出文化に非常に近いものである。大衆文化には、大多数の人々の習慣や風俗だけでなく、手工芸品や踊り、音楽、さらには技術的なプロセスや応用された大衆的な「科学」も含まれており、それらも伝統的なものである。アチャは、支配的文化が大衆的な要素を収奪しても、大衆文化が支配的文化を支えていると考えている。大衆文化の力は、音楽やダンスに感じられ、カトリックという普遍的な要素を変容させたことにも表れている。なぜなら常に大衆的なものはあり、それは教養の高さや国際的なものとはまた違ったものであるからだ。<sup>18</sup>

宗教的な感情が大衆の生活を支配している。一般的な人間が、大衆的な感性の中で、聖と俗のデュオ、すなわち、田舎の貧しさが生み出す不安感と、何千年も前から工芸品が目指してきた美しさと短期間でデザインが目指した実用性の組み合わせを通して世界を見ると、神話的思考によって演出された具体的な宗教儀式や宗教的感情を意味するのである。<sup>19</sup>

ガルシアにとって、アイデンティティとは構築されるものであるが、それを構成する芸術的、民俗的、コミュニケーション的な伝達は、演出に還元できない社会史的な状況に関連して行われ、変容していく。メキシコのように民族性が強く残っている国でも、メソアメリカの植物や動物の形とバロックの造形や 新古典主義<sup>20</sup> の建築が混ざり合った多文化の図像に見られるように、アイデンティティは何度も作り直されてきた。

これらの日本人芸術家たちは、自分たちが考える(メキシコ性)を構築している。彼らは、メキシコの儀式、式典、風景、歴史的建造物、そして、メキシコ人を特徴づけるものを取り上げたことが役に立ったのであろうか。答えはイエスである。なぜなら、彼らは我々の視点や造形的なセンスを豊かにし、同時に、彼ら日本人は他者のまなざしで絵画的表現を高めてくれたからである。つまり、チリの研究者ホセ・ホアキン・ブルナー(José Joaquín Brunner, 1944-)<sup>21</sup> が言うように、現在の言葉で解釈された、我々の過去なのである。

竹田は、自分とは「異なる」ものと契約を結び、あたかも他者(メキシコ人)の(メキシコ性)を個人的に考察することで、その魅力、価値、差異から自分の文化やアイデンティティを豊かにしようとしているかのようだ。先祖伝来の遺産を高く評価するという意味で、メキシコ人

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 295 y 296.

<sup>19</sup> Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988, p. 59.

<sup>20</sup> Néstor García Canclini, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, *Punto de vista*, 1984, pp. 26-31.

<sup>21</sup> José Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Editorial Grijalbo, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 209.

のアイデンティティを理想化しているのは間違いない。例えば、竹田の性質には、天才的な特性と圧倒的な威厳がある。彼は、我々の先祖代々の儀式に素晴らしい色彩を与え、ヨーロッパの特定の前衛派を参照するのではなく、国際主義的な筆致で表現した。

村田の場合は、知識人や芸術家の特徴として理解される主観的で、国際的な愛国主義である。〈メキシコ性〉は彼の中で成長し、ヨーロッパの芸術家に着想を受け、国際的な愛国主義への傾向があり、竹田のアプローチとは全く異なる。村田は、デザイン、手工芸品、先スペイン文明の遺跡、風景など、いくつかの作品の題名を見て初めて気づくことがあるが、それらをなんとか識別して、我々のもの、つまり〈メキシコ性〉として解読しようとする。偉大なる画家であるルフィーノ・タマヨ(Rufino Tamayo, 1899-1991)の作品と比較してみると、彼の〈メキシコ性〉の特徴は、カラフルで、メキシコの文化や日常生活をテーマにしている一方、構成や作風は前衛のものと非常によく似ている。

## 書誌・参考文献

### 書誌

Joysmith, Toby, “Este y oeste convergen en lo óleos de Murata”, *The Gallery Gor, The News, México*, 11 de septiembre de 1966.

—, “La magia de Murata”, 詳細不明、Hemerografía consultada en el archivo vertical del acervo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

### 参考文献・図録

Acha, Juan, *El arte y su distribución*, México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

—, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988.

Brunner, José Joaquín, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Editorial Grijalbo, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Gamboa, Fernando, catálogo de la exposición *Kishio Murata, pintor japonés. Riqueza y esplendor cromáticos de un abstracto*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, enero-marzo de 1977.

- García Canclini, Néstor, “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”, *Punto de vista*, 1984.
- Hecht, Randy B., “A Method of Living”, *All Nippon Airways Magazine*, noviembre de 2011, en Lauro Flores, “Arte y migración: Takeda y sus discípulos”, Universidad de Washington, Seattle, Carteles editores, Oaxaca, 2012.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barral editores, 1973.
- , *Punto y línea sobre el plano*, Barral editores, 1970.
- Kawahara Yuko, *Adopción y conservación de los colores entre Japón y México. La influencia de la cultura en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano*, tesis de doctorado en artes y diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- かわはらゆうこ、メキシコに咲かせた日本人画家、展覧会図録「竹田鎮三郎展 在メキシコ50年記念」展、山梨県南アルプス市立美術館、2014年
- 松本たけし(編)、日墨交流史(メヒコ)、東京、PMC出版、1990年
- Nishizawa, Luis, catálogo de la exposición *Takeda contra Herrera*, Gobierno del Estado de Oaxaca, México, 2013.
- Olea, Oscar, *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Ota Mishima, Ma. Elena, *Siete migraciones japonesas, 1890-1978*, México, El Colegio de México, 1982.
- Rodríguez, Antonio, catálogo de la exposición *Kishio Murata. 30 años de un pintor japonés en México. “Un abstracto que pinta palabras”*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, noviembre de 1988-enero de 1989.
- Tsakada Yoshiko, *Tres pintores japoneses y sus expresiones en el México contemporáneo. Encuentros y construcciones de las identidades en el arte*, tesis para obtener el doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Centro de Estudios Casa Lamm. A.C., 2009.
- Terui Megumi, “Migrantes japoneses en México: la trayectoria de investigación de Ota Mishima”, *CONfines*, México, núm. 1, 2 de agosto de 2005.
- Varios autores, Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 2003.

Varios autores, *Huellas japonesas en la cultura mexicana. Centenario de la inmigración japonesa a México, 1897-1997*, Programas de Estudios Japoneses, México, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 1997.

Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, IX Coloquio de Historia del Arte, núm. 25, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1986 (Estudios de arte y estética).

## ウェブサイト

竹田鎮三郎インタビュー, *Noticias 22, canal 22*, 2014年10月1日

加藤薫, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, [www.journals.unam.mx/index.php/crónicas/article/view/1712/16505](http://www.journals.unam.mx/index.php/crónicas/article/view/1712/16505).

著者なし, 「日系メキシコ人」 [es.wikipedia.org/wiki/Inmigracion](http://es.wikipedia.org/wiki/Inmigracion).

## インタビュー

村田美穂子、未亡人

竹田鎮三郎(オアハカにて)



# メキシコにおける「もの派」の形跡： 日本最後の前衛美術運動との対話

ルイス・ロペス・マトゥス

## 要旨

メキシコと日本の二国間関係に関する研究は、主に経済的・政治的側面に焦点を当て、両国の商業的な相関関係を強調する傾向がある。しかし、芸術や文化に関する研究はそれほど豊富ではなく、時には文化的および美的レベルで両国の相互無知が明らかになることもある。

メキシコにおける日本人の芸術的・造形的作品に関する現地での研究は、主に彼らの活動の素晴らしい側面に焦点が当てられており、とりわけ彼らの芸術的發展にメキシコ文化が与えた影響や、メキシコの思想が日本人の視覚を通してどのように選別されてきたかについて注目されてきた。

メキシコの文化遺産であり、戦後の日本芸術潮流である〈もの派〉に属する作品をもとに、この前衛美術がメキシコの芸術潮流であるネオグラフィックに与えた影響や、対話の可能性を研究するアプローチを提案し、その重要性から、両国の造形芸術に関する新たな論説を生み出すことを目指す。

## キーワード

もの派、ネオグラフィックス、戦後、日本、メキシコ

## はじめに

メキシコと日本の二国間関係に関する研究は、主に経済的・政治的側面に焦点が当てられ、輸出入の面で両国の商業的な相関関係を強調するだけでなく、歴史的事象、移民、産業発展、二国間の技術協力など、幅広く注目する傾向がある。しかしながら、芸術・文化面での研究はそれほど明確にされていないため、文化のおよび美術的レベルにおいて両国双方の無認識さが明らかになることがある。互いの自己認識<sup>1</sup>では、関連のあるものとしている<sup>2</sup>にもかかわらず、理想化とある種の北米の影響により媒介されてしまうのである。

メキシコにおける日本人の芸術的・造形的作品に関する現地での研究に関して言えば、実践から主に幻想的で斬新的なモチーフに焦点を当て、とりわけ、彼らの芸術的發展にメキシコ文化が与えた影響について取り上げている。また、高橋清、太田清人、上井昶など、メキシコを拠点に活躍する日本人芸術家の彫刻作品にみられるように、メキシコの獨創性や概念が、日本人の視点からどのように浸透し、適合されてきたのかについても着目している。

以上を踏まえて、以下の本文では、戦後日本の芸術潮流である、〈もの派〉について、また、その影響やメキシコにおける他の前衛美術との対話の可能性について、メキシコの文化遺産の一つともなっている下谷千尋の作品、《MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B》(1972年)を出発点として、考察していくことにする。

この作品は、1972年にメキシコ国立自治大学所属の科学芸術大学博物館(MUCA)で開催された「日本前衛美術展」という展覧会の一部としてメキシコに渡ったものである。国際芸術見本市協会(JAFA)が主催したこの展覧会は、文化イベントとしての日本芸術祭(JAF)を中心に、諸外国との交流を深めることを目的とした日本の援助・経済交流プログラムの一環として開催された。

JAFAは、自国の経済的、政治的進歩だけでなく、日本の経済・文化的な関係をヨーロッパ、北米、南米などさまざまな国に広め、定着させるためのツールとして、日本の国会議員や財界の要人らを中心に構成された。

<sup>1</sup> 「日本の前衛美術は、古くから伝わる日出づる処の伝統から離されている。メキシコでは、日本人芸術家が作品に西洋の文字までして展示している。」Sara Sloan, *Novedades*, 1972年7月23日  
「つまり、両国の間には、お互いの自己イメージを反映した相互無視が存在するようである。このように、「石油の国」や「天然資源の豊富な国」として新しいメキシコが登場しても、現在の相互理解のパターンを変えることはほとんどない。」Omar Martínez Legorreta y Akio Hosono (comps.), *メキシコと日本の関係: 新しい次元と視点*。メキシコ El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1985年 p. 65.

<sup>2</sup> Scarlet Galindo Monteagudo, *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 102.



この芸術祭の主な目的は、日本を代表する芸術作品を幅広く紹介することであった。そのため、美術、工芸、産業美術、映画、建築、文学などあらゆる分野の文化作品が含まれていた。<sup>3</sup> 作品の選択には、過去にアメリカで開催された日本の美術展の美術的基準を考慮し、<sup>4</sup> アメリカの団体やコンサルタント会社の意見が参考にされた。

それは、アメリカ人に馴染みやすいものをということで、茶道や花道など独特な伝統芸能が取り入れられ、現代的な物でありながら、古くから伝わる製造技術を示すものであり、日本文化として受け入れられている精神や感性を表すものである。

このような伝統芸術の導入は、過去の日本の美学とクオリティと現代性という新しい提案が、同じイベントの中で、同じ国民の補完的な極として同時に展覧され、歴史的概念が維持される方法として必要であったようである。これは、アメリカ、メキシコ(1966-1968年)、ブラジル<sup>5</sup> (1970年)で開催された三つの最初の芸術祭や、それまで文化交流という位置づけで開催されていた国々でも同様であった。

1968年以降、JAJAは工芸や伝統芸術を過度に重視することをやめ、代わりに近代化の手段として、作品の再解釈を強調した。<sup>6</sup> つまり、国際化における産物として、新しい作品が西洋でうまく受け入れられることを求めたのである。

モダンと呼ばれるこの新たな日本美術は、同時代性という概念と結びついた美学の探求を意味していたが、伝統的な形式やモチーフのいくつかは、JAJAの反対姿勢はなく、むしろ、作品の市場性を無視することなく、試みに対してある種の開放性を持っていたことが特徴であった。<sup>7</sup> したがって、一部の芸術家の作品は、若さゆえの試みとはいえ斬新なものであり、牧歌的な日本の現代性をアピールする手段として扱われ、とりわけ若い参加者を受け入れることにつながっていった。

JAJAの展覧会は、1966年から1976年までの間に11回、46ヶ所で開催され、メキシコでは1968年、1972年、1974年に3回開催された。中でも1972年の展覧会は、関心が寄せられただけではなく、世論の反応や全国紙で取り上げられたことから、最も実りあるものだったと言える。

<sup>3</sup> Emerson Chapin, "Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S.", *The New York Times*, 17 de marzo, 1965.

<sup>4</sup> Hebei Michiaki, 「ジャパン・アート・フェスティバルへの期待」京都市国際見本市協会連盟の第1回会報1965年

<sup>5</sup> 「絵画、版画、彫刻、そして特に書道と茶道のデモンストレーションは、我々のプログラムの中でも新しい試みであり、きっと素晴らしい成功を収めることであろう。」Mauricio Roberto, 「序文」, 1971年日本現代美術, リオデジャネイロ近代美術館, 1971年11月12日から1972年1月3日まで。

<sup>6</sup> 足立元「1950年代の前衛芸術における『伝統論争』: イサム・ノグチの影響を中心に」東京藝術大学美術学部論叢創刊号、2005年、p. 2, CiNii Books, <http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061> 閲覧日: 2017年3月15日

<sup>7</sup> Hebei Michiaki, *op. cit.*

Kuniichi Shima, 筆者とメールによる通信、2017年2月20日。

Nimura Yuko, 筆者とメールによる通信、2017年3月14日。

1972年にメキシコで開催された展覧会では、批評家の意見は分かれたが、日本の現代的表現を試みた作品が展示された一方で、歴史上の偉大な前衛美術を中心とした西洋的な評価の対象ともなった。展覧会自体はその影響を希薄化しようとしたが、展覧会の主催者や批評家は前衛の模倣に基づいた概念を肯定した。

前述の作品は、個人や機関、そしてJAFAによりMUCAに寄付された21点の作品の一部で、現在は現代美術館(MAM)、タマヨ現代美術館、メキシコ国立自治大学付属現代美術館(MUAC)のコレクションとなっているが、MUACは2013年に「公開博物館」という学芸員企画の一環として、これらの作品の一部を公開し、再認識する責務を担っている。

このプロジェクトの目的は、メキシコ国立自治大学(UNAM)の膨大なコレクションを発掘し、記録し、研究するための学芸員および資料管理の研究所を設立することにあつた。「トラテロルコ大学文化センター」(CCUT)を会場とした展覧会は、事前に必要なプログラムを組まずに展示スペースを使用するという問題を、柔軟かつ迅速に解決することが目的とされた。<sup>8</sup> 2013年1月までにMUCAのコレクション<sup>9</sup>を構成する1047点の作品の一部分が提示できるようになるまで、作品は「ローテーション」と呼ばれる方法で定期的に入れ替えることが計画された。<sup>10</sup> 保存上の理由から3ヶ月ごとに入れ替えられた展示物は、コレクションの調査段階を経て選ばれたもので、作品との間だけでなく、展示物と展示空間そのものとの間に対話を成立させる15個の博物館学的コンセプト<sup>11</sup>を構築することが目的とされていた。

学芸員のジェームス・オレス(James Oles)と、大学コレクション展示室のコーディネーターであるフリオ・ガルシア・ムリージョ(Julio García Murillo)が率いるこのプロジェクトは、MUCAに収蔵されている美術コレクションを中心とした展示で具体化された。最初の調査過程で、コレクションという概念が展覧会の軸、原動力<sup>12</sup>になることが決定していたため、キュレーターは芸術的価値としての特異な要素や、斬新さや前衛的な提案としての概念的な重要性を特定するために、コレクション全体を徹底的に見直すことにした。

<sup>8</sup> James Oles, "Museo Expuesto: una declaración curatorial", en James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, México, UNAM, CCUT, 2017, p. 5.

Libro publicado con motivo de "Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990", Sala de Colecciones Universitarias, CCUT

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>10</sup> Julio García Murillo, "Museo Expuesto en escena (y Museo Expuesto en abismo)", en James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, op. cit., p. 45

<sup>11</sup> "Registro, Embalaje, Historia, Inventario, Iluminación, Conservación, Instalación, Investigación, Réplica, Artista, Archivo, Cédula, Múltiples, Exhibición y Cubo Blanco". James Oles, op. cit., p. 19.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 17

調査されたコレクションの中には、あまり知名度のない日本の芸術家による作品が三点含まれていたが、オレスにとっては「メキシコの芸術<sup>13</sup> を強調するコレクションには欠ける」が、主に国内を対象とするという点で、非典型的ではものの魅力的な作品であったという。<sup>14</sup> これらの作品は、保管室でほとんど忘れ去られていたため、<sup>15</sup> その起源についての情報は少なく、これまで研究されてこなかったと、学芸員は言う。<sup>16</sup>

オレスが言及する芸術作品は次のとおりである。

タイトル	作者 <sup>17</sup>	作品番号 <sup>18</sup>
<i>Hangu</i> (ハング)	成田真澄	08-605178
<i>Amplitud</i> (広さ)	大石一義	08-605179
毎日新聞 A&B 1972年4月12日	下谷千尋	08-605650

MUACアルケイア文書センターのMUCA歴史的アーカイブ基金では情報が不足していたため、<sup>19</sup> 「公開博物館」の博物館学的概念リストに研究の核心部分を付け加えることとした。この欄には、これらの日本の作品の独自の研究課程や、アカデミー会員と学芸員たちとの国際間におけるネットワークのおかげで得られた情報の展開が紹介され、オレス自身がソーシャルネットワークや、後に電子メールで書いた報告に基づき構成されている。

この「クラウドソーシング」<sup>20</sup> の投稿を通じて得られたすべての情報は、これまでにないほど多くの作品関連データを提供し、「なぜこれらの作品がここにあるのか」「どれほど重要なものなのか」「芸術家はまだ健在か」などの疑問を投げかけた。

<sup>13</sup> James Oles (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, México, UNAM, CCUT, 2017, p. 48. Libro publicado con motivo de “Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990”, Sala de Colecciones Universitarias, CCUT.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> James Oles, *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>16</sup> James Oles, *op. cit.*, p. 27.

<sup>17</sup> 著者の氏名は日本式に、姓の後に名を書き、ローマ字、すなわち西洋の文字で記載しているが、今回の調査において、ローマ字の名前の表記ミスによっていくつかの問題が発生したため、検索を容易にするために、場合によっては日本語の文字を併記している。

<sup>18</sup> 大学現代美術館 修復研究室 保存修復診断担当2013年6月、9月。閲覧日：2016年4月8日。

<sup>19</sup> James Oles, *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>20</sup> James Oles, “Museo Expuesto: una declaración curatorial”, *op. cit.*, pp. 27-28.

「公開博物館」の調査で得られた予備的な回答によると、下谷千尋と大石一義の二人の芸術家は当時まだ健在で、国内外の芸術界で依然として重要な評価を維持していることが明らかになった。また、前述のように、1972年7月にUNAMのMUCAで開催された第7回日本芸術祭の際に「日本前衛美術」という名のもとにメキシコに持ち込まれた作品に関する、状況的な疑問にも回答を与えている。

また、「公開博物館」の学芸員チームが問いかけた、「なぜこれらの作品がUNAMのコレクションに含まれているのか」「どの展覧会に展示されているのか」という疑問は、最初のアプローチで回答を得たが、この論文のもととなったプロジェクトの研究方針は、これらの作品とその再発見から生まれた。

そこで私は、オレスが提示した最初の質問に勝るよう、UNAMの大学院美術史コース修士課程研究プロジェクト一環として、「日本前衛美術、科学芸術大学博物館(MUCA)1972年」と題した「文化的、外交的、商業的なレイアウトによる展覧会」を実施した。その中で私は、前述の日本の芸術祭を歴史的に位置づけ、日本政府とその一部の民間団体がメキシコでJAJFAを開催した政治的、外交的、文化的、経済的な動機づけに焦点を当てた。そして最終的に、前述の日本の作品が保管された美術館の機関を通じて、その関連性を明らかにした。

この計画の方法論は、初期の段階ではCCUTの学芸員チームが実施した方法に従った。つまり、まず国内で入手可能な情報、主にMUACアルケイア文書センターの歴史基金の記録を調べ、多数の定期刊行物や写真などの資料をしてもらった。その後、国際機関や美術館にメールを送付し、芸術祭を構成した協力者や芸術家、作品を探して連絡を取った。

このような手掛かりにより、芸術祭や、それを構成した機関や文化関係者の記録されなかった歴史の構築を可能にした。歴史的な文脈を無視することなく、展覧会の決定的財産に特別な注意を払いつつ、事象を分析した。その結果、自らの歴史性の中で展覧会の姿勢や意図を説明できるような、可能性のある社会的、政治的、文化的な原理に焦点を当てることができた。<sup>21</sup>

下谷の芸術作品に関する批評のにより、<sup>22</sup> 私はこの研究の進展において、〈もの派〉の流れを日本の戦後の美的前衛として特定することができた。それだけでなく、以前に接触した他の日本人芸術家からの回答により、他の芸術家らが加わるスタイルとして取り上げることができ、それが現在の研究方針を生み出したのである。このようにして、歴史的にはフラン

<sup>21</sup> 「展覧会の研究は、美術史への魅力的な道筋を提供するものである。ここでは、芸術を形成する社会、政治、経済が一体となっている。個人としての芸術家の重要性は、芸術的創造を理解する上で基本的なものであるが、(中略)芸術家が活動する社会的な世界、グループ、その人が維持する対人関係も同様に重要である。」Bruce Altshuler, *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008, vols. I-III, p. 11.

<sup>22</sup> Inui Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. メキシコ国立自治大学(UNAM)で初の学芸員研究室を開設。「公開博物館」トラテロルコ大学文化センター 2013年 (Julio García Murilloより電子メールで著者に送付されたファイル 2016年10月13日)。「2016年10月13日にフリオ・ガルシア・ムリョが電子メールで著者に送ったファイル。」

スのソポルテスやスーパーフィジックス、イタリアのアルテ・ポーベラ、アメリカのミニマリズムといった他潮流と比較されてきた〈もの派〉が、メキシコの造形美術の地平線上に現れたのである。だからこそ、我が国でこの潮流を認識することは、前衛だけでなく、他のメキシコの提言についても、国際的な議論を広げるのに役立つのである。

### 〈もの派〉

美術的観点から言えば、〈もの派〉の出現の歴史的な理由の一つとしては、最初概念を導き出すきっかけとなった重要な基本理念、日本では「前衛美術」と呼ばれていたものを理論的に説明したことにある。この概念は、文字通り「前衛美術」として理解され、「日本画」や「洋画<sup>23</sup>」などの美意識に見られる伝統芸術の概念とは思想的に対立するものであった。これらはいずれも、第二次世界大戦後に疑問視された近代化という概念と、1960年代から1970年代にかけての米軍撤退に伴う日出ずる国のイデオロギー的な戦後に反発した結果である。

この危機は、日本が開国を始めた明治時代(1862-1912年)に生じた問題から起きたことであるが、日本が世界に門戸を開いたとき、〈もの派〉は、文化的植民地主義<sup>24</sup>への批判としても理解できる、強い反近代主義攻撃であった。この時期には、この新しい流れを通じて、西洋により確立された芸術的前衛とは別に、戦後の文化的野心に相当する日本のアイデンティティを見出そうとする試みがなされた。

1973年に命名され、一部の作家によって日本最後の前衛<sup>25</sup>とされている〈もの派〉は、もの流派と訳されているが、これはひとつの流れやスタイルを指すものではなく、1968年半ばから1970年代前半<sup>26</sup>にかけて活動を開始し、物を原型に還元すること

<sup>23</sup> Reiko Tomii, "International Contemporaneity' in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond". *Japan Review*, núm. 21, 2009, pp. 123-47, <http://www.jstor.org/stable/25791332>. 閲覧日: 2017年7月5日。

<sup>24</sup> Akira Tatehata, "Mono-ha and Japan's Crisis of the Modern", trad. Alfred Birnbaum, *Third Text*, Kala Press/Black Umbrella, vol. 16, issue 3, 2002, p. 223, <http://www.tandf.co.uk/journals>. 閲覧日:2016年4月25日、p. 14.

<sup>25</sup> Reiko Tomii (ed.), Hayato Fujioka (transcripción), Mika Yoshitake, "Voices of mono-ha Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970", *Review of Japanese Culture and Society*, Monoskop, 2013年12月 p. 202, [https://monoskop.org/images/0/05/RJCS\\_25\\_Voices\\_of\\_mono-ha\\_Artists\\_Contemporary\\_Art\\_in\\_Japan\\_Circa\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf) 閲覧日:2016年5月14日。  
1973年3月、「もの派」が初めて出版され、「もの派」の歴史が始まった。Mika Monique Yoshitake, "Introduction", *Lee Ufan and the Art of mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)*, Los Angeles, Universidad de California, 2012年 p. 1., <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>. 閲覧日:2016年5月14日。  
Thomas R. H. Havens, "The mono-ha Moment", *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006年 p. 190.

<sup>26</sup> もの派は、1968年から1975年まで日本で活動した芸術運動。石、土、木、紙、綿、鉄板、バラフィンなど、自然素材や産業素材を提示する傾向があった。モノそれ自体を互いに組み合わせた、反芸術的な傾向の強い前衛美術とは異なり、モノを原型に戻すことで芸術を再構築しようとするものである。Nobuo Sekine, 「もの派」 <http://www.nobuousekine.com/mono-ha/> 閲覧日:2016年4月25日。

で芸術を再構成しようとした日本人芸術家のグループである。それは、アーティストが身体をそのままに、空間的な関係性の中に自然に存在するものを導入することで、「物体の相互依存関係や周囲の空間に注目し、物体を再編成する<sup>27)</sup>」文脈を作り、その並置から芸術表現が生まれることを期待するものである。

<もの派>は、特定のものを人工的に作り出すことを目的としているのではなく、もの自体の質感や表面の相互作用によって能動的なものを出現させ、また、見る人の位置によって重要性を与え、人間とものが常に同じ平面を占めていることを視覚的に示唆しているのである。

岩などの自然素材を相対的に配置することで、芸術家は対象物の物質性に対する人間の優越性を前提とせず、<sup>28)</sup> 芸術家と物質、可視性と不可視性の間に強い二項対立を生み出している。なぜなら、対象物(もの)が必ずしもその「物質」を当然のものとしているわけではなく、同じ文脈の中にあるものとして喚起しているからである。

このような要素の関係は、概念的なレベルでの物事の結合を考えさせる。ものの並置は、偶発的なもの(物事)を前にして経験が与えられることから、「現実のプロセスと構造を垣間見ることができる<sup>29)</sup>」のである。鑑賞者もこの平面の関係の一部として、「視覚と(もの)の調和した関係<sup>30)</sup>」を通して、物質、空間、鑑賞者の間に存在する複雑なつり合い関係に注意が引かれる。それによって、ものの客観性が明らかになり、人間とものとのつながりがもの自体の物質性によって媒介されていることが強調される。<もの派>がミニマリズムに影響を受けているのは、こうした物質性への憧れがあるからで、「芸術の回復は、このような実践を通じて達成できるという一般的な信念と相まって<sup>31)</sup>」、もの派の運動は、部分と全体、存在と不在という概念を探求した。<sup>32)</sup>

峯村敏明, 『『モノ派』とは何であったか』、訳: Jean Campignon、鎌倉ギャラリー、1986年8月(1968) <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html> 閲覧日: 2016年4月25日。

<sup>27)</sup> Ashley Rawlings, “An introduction to *mono-ha*”, *Tokio Art Beat*, <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html> 閲覧日: 2016年4月25日

<sup>28)</sup> Kenichi Yoshida, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)”, *DAI-A 7/12, Dissertation Abstracts International*, UMI Dissertation Publishing: Estados Unidos, Ann Arbor, 2011, p. 154, <http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598> 閲覧日: 2016年4月24日

<sup>29)</sup> Alessandra Alliaia Nobili, “*Mono-ha*”, *Artasiapacific*, núm. 95, 2015, p. 143. Informit Humanities & Social Sciences Collection, EBSCOhost. 閲覧日: 2016年4月25日。

「<もの>は一般に「物」を指すが、「なにもの(誰)」のように「人」を指す場合も少なくない。」Kenichi Yoshida, *op. cit.*, p. 158. 「日本語の<もの>は多義的であり、「物」「物質」「材料」「物体」などの意味を包含することができる。」Akira Tatehata, *op. cit.*, p. 224. “What is *mono-ha*?”, *Art Link Art*, 2007, <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr> 閲覧日: 2016年4月24日。

<sup>30)</sup> 峯村敏明, *op. cit.*

<sup>31)</sup> *Ibidem.*

<sup>32)</sup> Mika Yoshitake, “The Language of Things: Relation, Perception, and Duration”, en Chong Doryun (comp.), *Tokyo 1955-1970: A new Avant-garde*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 133.



この時代の芸術家のほとんどが、自分たちを形式的なグループとして意識したことがないことを考えると、<sup>33</sup> このスタイルに属する作品は、1969年から1972年の間に多くの芸術家が行った試みと美学の発展の証拠であり、現代の芸術的な試みであると解釈できる。

このように、〈もの派〉の研究では、様々な作家の芸術作品を比較することで、それぞれのアプローチは異なるものの、同じ目的を追究していることがわかる。つまり、被写体と空間的状况に置かれたものを「創造」し、芸術の新しいアイデアを与えることである。これらの作家には、1973年以降この前衛の一員であることを表明した門永和夫や、「公開博物館」の調査で作者不明とされていた作品の作者である下谷も含まれている。

### 下谷千尋：《毎日新聞1971年4月12日A&B版》1972年

1960年代後半から1970年代前半にかけて、下谷千尋は素材のプロセスから生まれる作品ではなく、芸術家と素材との関係を重視する傾向にあった。1969年までの下谷の主な作品は、ベニヤ板を前面に湾曲させたもので、白と原色で描いた初期の作品《レリーフペインティング》や《立体絵画》に見ることができる。その後、下谷は自らの芸術表現を具体化するのに最も適したプロセスを印刷に見出した。

そこから様々な素材にシルクスクリーンで印刷するという最初の実践を始め、その活動は土の山を新聞紙に印刷したもので覆うということにより頂点に達した。下谷は「この〈大地の印象〉は、大地と印刷との相反する性質によって、強い矛盾感とともに、強制的な激しさを生み出した」と述べている。<sup>34</sup>

ものを並べるといふ〈もの派〉の特殊性は、下谷の作品では、物質的なものの表面性を、言語の物質的な表面性で超えることで強化されている。我々にとって、言語とは書かれたもの、つまり活字ではなく、内容が伝達される媒体<sup>35</sup>であり、それは物質としてのもの(対象物)の物質性と結びついている。

<sup>33</sup> Thomas R. H. Havens, *op. cit.*, p. 189.

<sup>34</sup> Inui Yoshiaki, *op. cit.*

<sup>35</sup> 「(中略)言葉、イメージ、ジェスチャーは、ある方法で組織化された物質として理解され、それとは独立にある内容を伝達する役割を果たすのである。この「物質」は原則として聴覚的なものだが、視覚的なもの(文字、口のきけない人のためのアルファベット、旗を使ったサインなど)、触覚的なもの(点字の場合)など、他の様式を獲得することも可能だ。コンテンツ」については、思考、アイデア、意図または感情(最も一般的な概念を挙げるとすれば)から構成され、発し、受け取るために物理的な乗り物を必要とする」Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008, p. 57.

このような観点から下谷の作品では、並置の概念を三つのレベルで解釈することができる：<sup>36</sup>

- ・ 人間とものとの関係は視覚的なものであり、その表面を媒介としている。作品を知るのに表面を見るだけで、その実質的な内部性にアクセスすることはできない。
- ・ 対象物に印刷することは「ものと印刷」と言う二つのものの物質性を統合することであり、印刷物は印刷という行為を行う者（この場合は芸術家）の痕跡であると同時に引用でもあり、自らの存在を説明するものでもある。このレベルでは、ものの結合は対象物と印刷物の直接的な重要性だけが考慮されているのではなく、ものの重要性（印刷という行為に言及する）および両方が同じ平面上に存在する世界の構造内の並置において明らかにしている。
- ・ 型にはまらない、あるいは不適切な素材に印刷するという行為は、一時的で再現不可能な空間の中にある人間と物との関係の脆弱性を示している。

下谷は「版画を作ろうと思って制作を始めたわけではないし、ましてや紙以外の素材に印刷できるかどうか、技術的・実験的に試してみたいと思ったわけではない<sup>37</sup>」としながらもシルクスクリーンによる表現・制作を主な手段としているだけに、印刷という行為そのものが持つ視覚性をこれらの作品の展開をグラフィック・アートの観点から考えさせてくれる。

シルクスクリーン印刷の歴史は広範かつ重要なテーマではあるがこの文章では、戦後の日本の芸術家たちのグラフィックの試みと、メキシコの芸術家たちとの間に存在する並行性を明らかにしている。メキシコ人芸術家は、戦争や占領の状況から遠く離れていたにもかかわらず、社会的な運動や関心事に基づいて新しい技術の試行に、社会的、政治的、文化的なテーマを表現する形を見い出したのである。

「戦時中、ほとんどすべての国のグラフィック・アートは、他の芸術表現以上に、社会的苦痛を映す鏡だった<sup>38</sup>」というのは、一般論ではない。絵画と彫刻だけでなく、グラフィック・ア

<sup>36</sup> 「そもそもそれは表象学の発展であり、視覚的に見えている「もの」は、結局のところ、物質の単なる表面に過ぎないのである。人と「もの」は様々な形で関わり合うかもしれないが、対象を見るという行為は「もの」の表面のみに関わり、その内面には関わらない(中略)ということだ。第二に、印刷という行為は、単に物質を刷り込むということ以上に、自分自身を刷り込むということである(中略)。「印刷」の場合、スタンプや指紋のように、より直接的で絶対的な自分自身の刻印があり、これが自分自身の存在の証明になる。第三に(中略)土や水といった印刷に適さない素材を使うことで、「印刷」という行為の再現不可能性を示している(中略)指一本で崩れてしまいそうな(中略)ことだ。土と水に対するこの痛ましい挑戦は、芸術家自身の存在の証拠にほかならない(中略)印刷という行為を通じ、芸術家が世界と自分との関係を決定するために、自らの生存の可能性を追求するのである」Inui Yoshiaki, *op. cit.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, Casa Juan Pablos, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002, p. 25.



ートでも、芸術におけるイメージの中でのこれらの苦痛感やその継続性はしばしば再解釈され、また、絵画、彫刻だけではなくグラフィック分野との存在関係も再認識されていることを思い起こすべきである。

#### 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》

《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》(図1)は、1971年に日本で制作され(正確な場所は不明)、メキシコで1972年7月にMUCAで開催された展覧会「日本前衛美術展」(図2)で紹介された。その後、2013年10月にトラテロルコ大学文化センターにあるUNAM初の学術員研究所「公開博物館」で紹介された(図3)。

いずれの展覧会でも、この作品は彫刻やインスタレーションの代表として展示されている(図4、5)。<sup>39</sup> また批評家によっては、日本のくもの派>芸術運動<sup>40</sup>の一部として位置づけられているが、この二つの考察のどちらについても作家が完全な意見を表明している文書は見つかっていない。

作品、《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》は、大きさの異なる五つの石で構成されている。

- ・ 24 × 50 × 47 cm
  
- ・ 16.5 × 50.5 × 23.5 cm
  
- ・ 19.5 × 46 × 36.5 cm
  
- ・ 23 × 41 × 41.5 cm
  
- ・ 19 × 52 × 37.8 cm

<sup>39</sup> 1972年の展示会の作品証明書は記録文書から見つかっていない。展覧会カタログに掲載されている作品の写真には、その扱いについては言及されていないが、写真からはインスタレーションや彫刻として配置されていたことが推測される。2013年の展示会カタログでは、実験的な彫刻として分類されており、石にシルクスクリーンという媒体も記載されている。図4と図5を参照。UNAM現代美術館の保存研究室にある作品の参考写真には、「彫刻印刷/石」と登録されていることが読み取れる。図1を参照。

<sup>40</sup> Danièle Perrier, “Chihiro Shimotani – Palabras, retrospectiva de la exposición”, Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón (Kulturforum in Herz Jesu Kirche), Köhl, Alemania, 2013, 閲覧日:2016年4月25日 <http://www.perrier.at/conferences/openingspeaches/chihiro-shimotani.html>. Danièle Perrier 博士は、芸術家が作品に使用する素材や支持体の種類から、もの派芸術運動の一部として位置づけられると述べている。

石にはそれぞれ白いシルクスクリーンプリントが施されている。形や大きさの違いはあるものの、このプリントは水平方向に配置されている。しかし通常展覧会では地面に配置されるため、その視点はトップダウンまたはオーバーヘッドとなり、この作品から得られる写真イメージへのアプローチも異なる。

この石に描かれているのは、1972年4月12日(月)の日本の新聞『毎日新聞』をシルクスクリーンで再現したものである。シルクスクリーンのイメージは白で作成されており、支持体である岩の不透明な表面とのコントラストを生み出している。

それぞれの岩に断片化されているプリントには、それぞれの境界線を示す特定のフレームを持たない。一見すると、五つの石がジグソーパズルのように組み合わせられて、完成したイメージのように見えるが、印刷された新聞ページの一枚が表示されている写真(図6)からイメージを比較することができ、すべてが同じ新聞ページの一部ではないと結論づけることができると思う。

作品のタイトルは、『毎日新聞 1971年4月12日 A&B』であるが、印刷に使用されたページは正確にはわかっていない。作品の印刷と前述の写真資料を比較すると、印刷が異なるページに渡っていることがわかる。したがって、この作品が折りたたみ式であることから、異なる石片に施された印刷物のバリエーションには相違なる意図があると考えられる。その意図は、新聞紙面の区別や、それぞれの石の表面性と物質的支持の両方に依存していると考えられることができる。

作品を目で追っていくことで、石であるがゆえの質感や表面が印刷によって表現され、石の素材感や角度に大きな力と関心が寄せられ、その内容を読み解いていくことができる。一見すると、石の自然な色と対照的なプリントであるため、印刷されてあることがあまり目立たない。鑑賞者が作品に近づき、取り囲むようにして初めてプリントが照らし出され、観察する面によって印刷を異なる角度から鑑賞できるのである。

この作品は、『毎日新聞』から抜粋したグラフィック素材が作品名に含まれていることから、正確な日付を知ることができ、当時の日本で起こっていた出来事を知る手がかりとなり、日本の歴史的背景を知ることができる。

石に印刷された新聞紙面の印刷文は、一部あいまいなものの、次のような見出しで作品を読み取ることができる:<sup>41</sup>

- ・ “Honeymoning B [ ]” (ハニーモニング B)
- ・ “No Chaos by Go Slow Tactics”

<sup>41</sup> 角括弧 [ ] の記号は、石の上のシルクスクリーンプリントのうち、印刷の位置や小さな傷のために、初見においても写真資料を見ても読み取ることが困難な部分を指す。

- ・ (ゴースロータクティクスによるカオスなし)
- ・ “Chinese [ ] Plays in Kobe” (中国人の「」神戸での活動)
- ・ “Asahi Shinbun: Reporter Manhandled at Fire Scene”  
(朝日新聞：火災現場のレポーター)
- ・ “Capitalism” (資本主義)
- ・ “Bazookas” (バズーカ)
- ・ “Soldier Body” (兵士の体)

以上のことから、これらのページは、1970年代に占領下であった日本の地域や、ベトナム戦争における米軍の軍事支援に関連した特定の出来事やニュースを参照していると推測することができる。

石に新聞を印刷しているということは、そこに描かれているニュースの重要性を訴えているとも考えられるし、逆に媒体との関係で言及していることを矮小化しているとも考えられる。下谷の芸術活動は、植物、木、岩、さらには水などの自然な素材を用い、その上に新聞紙面を印刷することを基本としているため、概念的な重みは、「自然と文化、永続的なものとはかないものとを並置する」という考えから、媒体そのものに向けられている(図5)<sup>42</sup>とみなされるだろう。

下谷は、自然な素材から意外な視点を生み出すことが多く、作品に自然の要素を取り入れていることから、〈もの派〉の潮流と親和性があると考えられる。「(中略)アートを制作するのではなく、コンセプチュアルで、政治社会的、文化的な基盤ともなりうるオブジェクトを統合するのである(中略)。比較は有効である(中略)」。<sup>43</sup>

<sup>42</sup> 石や植物、水などに新聞から引用したテキストを印刷した実験的な彫刻で知られ、自然と文化、永久とはかなさを並列に並べている。2013年10月にCentro Cultural Universitario Tlatelolcoで開催された「Museo Expuesto」展での作品(抜粋)を書き起こしたもの。

<sup>43</sup> Danièle Perrier, *op. cit.*

このように、作品《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》は、ある特定の時間に我々を位置づけると同時に、その瞬間の物質性を我々に直面させる。一方、作品の現在の時間性は、その作者とその対象性のさまざまな解釈を我々に委ね、まさにその異形の媒体が我々をその内容の分析に向かわせているのである。

印刷物の文脈を排除し、石と並置することで、新たな物語を探求し、解釈することができる。これは、我々が石との間に持つ視覚的な関係の結果であり、この関係は接触するたびに異なるイメージを生み出すのである。

この路線に従えば、「石や土の上に描かれた印刷物をグラフィックと呼ぶことに誰も異論はないだろう<sup>44</sup>」ということになるが、異なるコンセプトの内容を追及し、他の媒介を使用していることから、それをネオグラフィックと位置付けることもできる。ネオグラフィックの先駆者で、指導者、実験者、普及者でもあるフェリペ・エレンベルグ (Felipe Ehrenberg) が定義しているように、ネオグラフィックとは「従来のグラフィックでは使用されていない機器、技術、方法を使用する画像複製技術であり、それをを用いることで新しい視覚言語を構築しようとするもの」である。<sup>45</sup> 内容の解釈や作品に付随するさまざまな分野の関係性が、シルクスクリーン印刷を用いたグラフィック表現方法を示している。

## メキシコのグラフィックとネオグラフィック

メキシコでの版画は広大で無尽蔵なテーマであり、そこには数多くの状況や人々がこの技術をメキシコに定着させるために貢献してきた。本稿の目的のために、これらの技法と下谷による前述の作品と可能なかぎりの文脈、比較、および対話を可能にする出発点となることを期待して、簡単な記述を行う。

版画はフランドルやドイツの版や型を通してメキシコに伝わったが、その歴史的、技術的、概念的な発展は非常に重要なものであった。ベルナル・ディアス・デル・カスティージョ (Bernal Díaz del Castillo) は、最初の版画はエルナン・コルテス (Hernán Cortes) とともにもたらしたと述べているが、メキシコで最初の版画が刷られたのは1544年だと考えられており、宗教的な図像が刻まれた版画によって伝道普及が高まったと考えられる。その中でも、1579年のフレイ・ディエゴ・デ・バラデス (Fray Diego de Valadés) の作品や、1966年のベレンダ・カルデロン印刷所のアントニオ・デ・カストロ (Antonio de Castro) の作品は際立っているが、1785

<sup>44</sup> Inui Yoshiaki, *op. cit.*

<sup>45</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 268

年にサン・カルロス美術学校に教育活動が移された<sup>46</sup> 造幣局を特徴づける、金属彫刻の幅広い実用性と完成度も忘れてはならない。

1826年のリトグラフの登場と、ホセ・グアダルーペ・ポサダ(José Guadalupe Posada)の版画、1858年以降のサン・カルロス美術学校での版画技術の指導、ガブリエル・フェルナンデス・レデスマ(Gabriel Fernández Ledezma)やホセ・クレメンテ・オロスコ(José Clemente Orozco)などの有名芸術家の活動、1937年の大衆グラフィック工房の設立により、この造形モデルの強さと重要性が、メキシコにおける視覚表現の新たな見方を決定づけたのである<sup>47</sup>。

メキシコの版画現場に特別に加えられた要素は、伝統的な概念とは異なる新しい言語や題材の提案を模索し、試行する一つの方法としてシルクスクリン印刷を取り入れたことで、この技法をメキシコの視覚芸術の分野に取り入れることができた。

シルクスクリン印刷が最初に芸術目的で使用されたのは北アメリカであったことを示す一連の推測があるが、<sup>48</sup> この技術の発展と適用は、第一次世界大戦による世界的な経済危機の状態に対応していることを意味する。そこでは、社会批判や活動家、政治的態度の過激化が、何よりも芸術に社会性と有用性を求め、美的活動<sup>49</sup> に組み込まれていたことに注目すべきだろう。

メキシコの場合、版画技法にシルクスクリン印刷を加えたことで、戦争から隔たっているにもかかわらず、同様の社会的影響、特定の領土で起きた出来事、および戦時中の歴史を特徴付ける社会的な不条理や経済文化的アプローチへの反応として、グラフィックを使用した新しい芸術の道や表現の探求に込められている。<sup>50</sup>

このようにして、異なる概念的な内容を表現したいという願望が芸術的な必要性に適合し、芸術家が関心のあるコメント「脱文脈化し、追加または削除することによって操作し、主語、動詞、述語という構文構成を強調するために、それらを断片的に分解する」<sup>51</sup> という新しい表現手段を生み出している。

<sup>46</sup> Elodia Hernández Hernández y Fernando Ramírez Espinosa, Una propuesta plástica a partir de técnicas de la neográfica, 2003, pp. 34-36, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000319081&lang=es&site=eds-live> 閲覧日:2016年7月13日。

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Raúl Sánchez Trillo y Blanca Gutiérrez Galindo, *Vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México*, México, 2001, p. 52, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000294579&lang=es&site=eds-live> 閲覧日:2016年4月24日。

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

<sup>51</sup> José Springer, “Neográfica digital, más allá de la reproducción mecánica”, *Réplica y resonancia*, 15 de agosto, 1993, [http://archivosdesabado.blogspot.com/1993\\_08\\_08\\_archive.html](http://archivosdesabado.blogspot.com/1993_08_08_archive.html) 閲覧日:2017年6月14日。

このような状況の中で、フェリペ・エレンベルグが提唱した「ネオグラフィック」という概念が生まれた。<sup>52</sup> 彼は、型破りな方法で新しい視覚的言語を生み出そうとする画像複製の方法や技術を定義し、芸術的な性質から切り離すことで、政治的・社会的な性質を持つ個人的・社会的な解釈を生み出そうとしている。<sup>53</sup>

第二次世界大戦中のメキシコは、地理的に紛争から遠く離れていたにもかかわらず、版画の材料や道具の一部の不足に悩まされていた。そのため、芸術家たちは、版画の概念や技術的な面だけでなく、さまざまな素材によるテーマや表現の可能性の開発・革新を試み、新世代のクリエイターたちは従来の概念から離れ、主に1960年代から1970年代にかけて、新しい前衛的な流れを切り開くことになった。

またネオグラフィックとは、稀有な言説とはかない素材の使用に基づいた新しい視覚的言語であると考えらば《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》のコンセプトの方向転換を見ることができる。なぜなら新聞のような消耗しやすいと考えられる要素を使用し、石にそのイメージとテキストを並置することで、不変的な性質を持たせているからである。また〈もの派〉が提案するように、鑑賞者との間に現実的で自然な空間的關係が与えられているだけでなく、同時に政治的・社会文化的なテーマの概念的な並置も位置づけられており「従来のグラフィックが維持している複数の再現可能な条件とは無関係<sup>54</sup>」に、新しい視覚的言語を模索するため、技術や素材を政治的・文化的なシンタグムと結びつける批評的な言説にも着目されている。

この観念から、メキシコにおける〈もの派〉とネオグラフィックの間に存在しうる概念的考察を通して、作品の物質性とそこから生まれる視覚的言語の両方から、このアプローチと対話が提案されている。

### 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》写真画像

ネオグラフィックは、型にはまらない手法を用いて新たな視覚言語を構築しようとするものだが、エレンベルグは「ネオグラフィックはこれらの技法が生み出すイメージだけでなく、写真によって特定するイメージも強調することを、適切に言及している<sup>55</sup>」と述べている。

<sup>52</sup> Elodia Hernández Hernández, *op. cit.*, p. 39.

<sup>53</sup> José Springer, *op. cit.*

<sup>54</sup> Elodia Hernández Hernández, *op. cit.*, p. 40.

<sup>55</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 268., *op. cit.*, p. 268.

作品《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》の情報を調査中に、四枚の写真画像が見つかった：

- ・ 日本芸術祭「日本前衛美術展」展覧会カタログ写真(図2)。
- ・ UNAMのMUAC保管研究室の資料からの写真(図1)。参考写真は、この作品が1972年にMUCAキャンパスの常設コレクションの一部として寄贈された際に撮影されたもの。
- ・ 三枚目の写真は、MUCAのカタログ30年にわたる造形表現より(図7)。
- ・ 四枚目は、メキシコの日本文化愛好家が興味を持つ文化活動を発信するウェブサイトAsia Stage <asiastage.wordpress.com> から引用した画像(図3)。

これらの写真に共通する特徴は、トリミング、つまりフレームを切り取って撮影されていることである。このようなフレーミングをすることで、五つの石の全体像を見ることができる。水平面に近いほど角度は異なるが、どの写真でも石の全体像が鑑賞できる。

写真の寸法は様々である。カタログ画像の場合、その寸法は非常に明確だが、他の二枚の写真の場合はデジタル画像であるため、それらの寸法は視覚による解像度によって決定される。四枚の写真を見るとそれぞれの石に画像が配置されているが、それがシルクスクリーン印刷なのか、絵画なのか、あるいは白色または石の色よりも明るい色調の何らかの版画であるかどうか判断がつかない。

写真は横長であるが、『Asia Stage』のウェブサイトから取得した写真を中心に、すべての写真で印刷の細かな部分が見えない。

前述のように、どの写真も同じようなフレーミングを共有しているが、石の配置はそれぞれ異なっていることも確認することができる。これは、石を並べたときの露出の違いによる偶発的なものであるが、それぞれの撮影を担当した写真家の主観が入っていると考えられ結果的に写真のイメージに応じてさまざまなアプローチが可能になる。

写真の場合、タイトルは作品と同じ《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》であり、一見すると画像の意図がわからないため写真の場合は視覚的な見方が異なる。より興味深いのは、すべての石が同じ写真画像の中にあるため石の角度や表面がイメージ構築の壁となり石の持つイメージが際立ち被写体の物質性に関心が集まることである。

前述の石に書かれた文字については、写真の中のイメージで際立っているが、その認識はそれぞれの作品のフレーミングや配置の違いによって異なる。石の形の気まぐれさは視

覚的な内容にこだわって制作することで軽減される。石のイメージが、今度は「イメージ」を持つことで、エレンバーグが予想したように、写真という新たな支持体によって表現された対象の支持体と物質が超越され、つまり抽象化されることになる。

## 結論

配置された物とその芸術的特性に関連する視覚性の概念は、ネオグラフィックとくもの派>に共通するアイデアを形成している。新しいグラフィックの支持体である石のメッセージは、石の写真撮影に関連して更新される。つまり、石をさまざまな角度から撮影することで、その物質性から新たなメッセージが生まれ、芸術的な対話が浮かび出る空間の中で二つの「もの」が一体化し並置されるのである。

四枚の写真画像は、新聞から印刷された部分に直接言及しているわけではないが、これは作者である下谷千尋の声明とし、そこに写し出されたイメージの重要性と、それに言及するものへの矮小化について述べていると考えることができる。そうすることで、概念的重みは支持体そのものに向けられ、「自然」のイメージを永続的なものとはかないものと再び重ね合わせているのである。

《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》は、ネオグラフィックであり、視覚的言語であり、イメージであり、三重の概念的関係にある。石にシルクスクリーンで印刷することで対象物の表面性を明らかにし、物の世界とその空間における状況のイメージを生み出すと同時に、印刷するという行為そのものと、この行為の表面性の関係に緊張を与える。その結果、芸術家のイメージと物を作り出すことに対応した彼の物質性のイメージをもたらし、最終的には鑑賞で常に具現化される作品の写真からの鑑賞者との関係性に応じて印刷されたという物へのグラフィック要素の更新を生み出しているのである。

これらの前衛芸術家たちの間に存在しうる対話について考えることは、時代錯誤のように思えるかもしれないが、類似した美的行動やプロセスを証明する議論の道筋を辿ることができる。その目的は、新しい芸術モデルを表現することであり、それぞれの技法の特定な文脈を広げ見直すことによって、新しい知識と新しい美的概念の出現を可能にし、今回のように芸術コレクションで忘れ去られていた作品がその要素によって解き明かされ、世に紹介されるということが起こり得るのである。



## 参考文献

- 足立元「1950年代の前衛芸術における『伝統論争』：イサム・ノグチの影響を中心に」東京  
藝術大学美術学部論叢創刊号、2005年、p. 2、CiNii Books、<http://ci.nii.ac.jp/naid/110004618061> 閲覧日：2017年3月15日
- Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008, vols. I-III.
- Chong Doryun, (ed.), *Tokyo 1955-1970: A new Avant-garde*, Nueva York, The Museum of Modern Art, The Japan Foundation, 2012.
- Hernández Hernández, Elodia y Fernando Ramírez Espinosa, *Una propuesta plástica a partir de técnicas de la neográfica*, 2003, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000319081&lang=es&site=eds-live> 閲覧日：2016年7月13日.
- Galindo Monteagudo, Scarlet, *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, México, Escuela de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- Oles, James (ed.), *Expedientes Museo Expuesto: 1/6 Catálogo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2017.
- , *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2017.
- Martínez Legorreta, Omar y Akio Hosono (comps.), *Relaciones México-Japón: nuevas dimensiones y perspectivas*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1985.
- Sánchez Trillo, Raúl y Blanca Gutiérrez Galindo, *Vigencia de la serigrafía en la gráfica contemporánea de México*, México, 2001, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat02029a&AN=tes.TES01000294579&lang=es&site=eds-live> 閲覧日：2016年4月24日
- Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, Casa Juan Pablos, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002.
- R. H. Havens, Thomas, *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.

- Yoshida Kenichi, “Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975)”, DAI-A 72/12, *Dissertation Abstracts International*, UMI Dissertation Publishing: Estados Unidos, Ann Arbor, 2011, <http://search.proquest.com/docview/896473504?accountid=14598> 閲覧日:2016年4月24日
- Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 2008.

### 学術誌からの論文

- Tomii Reiko (ed.), Hayato Fujioka (transcripción), Mika Yoshitake, “Voices of *mono-ha* Artist: Contemporary Art in Japan, Circa 1970”, *Review of Japanese Culture and Society*, Monoskop, diciembre de 2013, p. 202, [https://monoskop.org/images/0/05/RJCS\\_25\\_Voices\\_of\\_Mono-ha\\_Artists\\_Contemporary\\_Art\\_in\\_Japan\\_Circa\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/0/05/RJCS_25_Voices_of_Mono-ha_Artists_Contemporary_Art_in_Japan_Circa_1970.pdf) 閲覧日:2016年5月14日.
- , “‘International Contemporaneity’ in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond”. *Japan Review*, núm. 21, 2009, pp. 123-47, <http://www.jstor.org/stable/25791332> 閲覧日:2017年7月5日
- Tatehata Akira, “Mono-ha and Japan’s Crisis of the Modern”, trad. Alfred Birnbaum, *Third Text*, Kala Press/Black Umbrella, vol. 16, issue 3, 2002, p. 223, <http://www.tandf.co.uk/journals> 閲覧日:2016年4月25日
- Yoshitake, Mika Monique, *Lee Ufan and the Art of mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)*, Los Ángeles, Universidad de California, 2012, <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt> 閲覧日:2016年5月14日

### 新聞記事やレビュー

- Alessandra Alliaata Nobili, “*Mono-ha*”, *Artasiapacific*, núm. 95, 2015. Informit Humanities & Social Sciences Collection, *EBSCOhost*. 閲覧日:2016年4月25日
- 峯村敏明, 『『モノ派』とは何であったか』、訳:ジェアン・カンピニョン、鎌倉ギャラリー、1986年8月、<http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html> 閲覧日:2016年4月25日。
- Perrier, Danièle, “Chihiro Shimotani – Palabras, retrospectiva de la exposición”, Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón (Kulturforum in Herz Jesu Kirche),

Köhl, Alemania, 2013, <http://www.perrier.at/conferences/openingspeaches/chihiro-shimotani.html> 閲覧日：2016年4月25日

Rawlings, Ashley, “An introduction to *mono-ha*”, Tokio Art Beat, <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html> 閲覧日：2016年4月25日

Sekine Nobuo, “*Mono-ha*”, <http://www.nobuosekine.com/mono-ha/> 閲覧日：2016年4月25日

Sloan, Sarah, “Se divorcia el arte de vanguardia japonés de la milenaria tradición del sol naciente. En México se están exhibiendo obras de artistas nipones que inclusive firman con caracteres occidentales”, *Novedades*, 23 de julio, 1972.

Springer, José, “Neográfica digital, más allá de la reproducción mecánica”, *Réplica y resonancia*, 15 de agosto, 1993, [http://archivosdesabado.blogspot.com/1993\\_08\\_08\\_archive.html](http://archivosdesabado.blogspot.com/1993_08_08_archive.html) 閲覧日：2017年6月14日

“What is *mono-ha*?”, *Art Link Art*, 2007, <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr> 閲覧日：2016年4月24日

## その他

*Arte contemporáneo de Japón 1971*, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 12 de noviembre de 1971 a 3 de enero de 1972 (catálogo).

Chapin, Emerson, “Japanese Legislator Leads Drive to Send and Art Show to the U.S”, *The New York Times*, 17 de marzo, 1965.

Inui Yoshiaki, *The World of Chihiro Shimotani*. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), “Museo Expuesto”, Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), octubre, 2013.

Michiaki Hebei, “Expectativas del Festival de Arte del Japón”, *Primer boletín de la Federación Internacional de Asociaciones de Ferias Comerciales*, Kioto, 1965.

Nimura Yuko, artista seleccionado para la exhibición “Arte japonés de vanguardia” del 7.º Festival de Arte del Japón, 14 de marzo, 2017.

Shima Kuniichi, ganador del gran premio del 7.º Festival de Arte del Japón, 18 y 20 de febrero, 2017.

## 図の一覧

- 図1: 下谷千尋、《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年、100×100×30cm、100×140cm。メキシコシティ現代美術館、写真提供: 復刻研究室、写真: カルロス・コントララス・デオテイサ n. d., メキシコシティ, 2016年。
- 図2: 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、日本前衛美術、日本芸術祭、1972年7月18日から1972年8月18日まで。科学・芸術館 (MUAC, México, UNAM, 1972) 74. カタログ「日本前衛美術、ジャパン・アート・フェスティバル: UNAM科学技術博物館、1972年7月18日～8月20日」N.p.: Mexico, UNAM, (1972), アルケイア文書センター、現代美術大学博物館の歴史コレクションMUCA, UNAMの一部である。
- 図3: 下谷千尋 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年「博物館、ギャラリー、展覧会: メキシコシティの日本美術」、『Asia Stage』<https://asiastage.wordpress.com/2014/08/27/museo-galeria-y-exhibicion-arte-japones-en-la-ciudad-de-mexico/> 閲覧日: 2016年10月13日。
- 図4: 日本芸術祭「日本前衛美術展」、1972年7月18日～1972年8月18日、「科学・芸術館 MUAC, Mexico, UNAM, 1972」、提供: UNAM歴史的コレクションMUCAアルケイア文書センター、現代美術大学博物館。
- 図5: 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、作品証明書、提供: 「公開博物館: UNAM現代美術コレクション、1950年－1990年」(メキシコ: 大学コレクション展示室、トラテロルコ大学文化センター、国立自治大学)、2017年メキシコ国立自治大学 (UNAM) 初の学芸員研究所、「公開博物館」2013年10月トラテロルコ大学文化センター。
- 図6: Inui, Yoshiaki, 「The World of Chihiro Shimotani」提供: 「公開博物館: UNAM現代美術コレクション、1950年－1990年」(メキシコ: 大学コレクション展示室、トラテロルコ大学文化センター、国立自治大学)、2017年メキシコ国立自治大学 (UNAM) 初の学芸員研究所、「公開博物館」2013年10月トラテロルコ大学文化センター。
- 図7: 下谷千尋、《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, *Museo Universitario de Ciencias y Artes. Tres décadas de expresión plástica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 1993, p.43.

# 語りと沈黙の間に：メキシコにおける日本移民の記憶

## 現代映像アート2作品

横井川美貴

### 要旨

この試論ではメキシコ在住日本移民の証言を基に現代美術作家により制作された2つの映像作品『きおくのなかのくに』(はぎのみほ、タロウ・ソリージャ 2008–2014)、『どこかで聞いた物語』(ガルシア・スミエ 2017)にアプローチする。これらの作品は記憶に関する芸術表現やインター及びトランスカルチャー下の個人的また集団的なアイデンティティー構築の複雑さを私たちに考えさせる。両作品の背景を明確にするべく日本移民の歴史について、同様に現代アートに関する一連の解説、とりわけメキシコのビデオアートの発展について、またフレームワークとしてホミ・K・バーバのポスト・コロニアル理論、トランスナショナルートランスレーショナル、いわゆる彼の理論的概念「第三空間」について言及する。

### キーワード

映像、現代美術、日本移民、ポスト・コロニアル理論、トランスナショナルな歴史

## はじめに

アメリカ合衆国やカナダとは違いメキシコの公教育では日本移民の歴史や記憶についての言及はなく、国民国家の歴史の一部としての保存も普及もなされていない。こうした状況下、これら移民の個人的もしくは集団的記憶の保存のための努力が各知的分野で行われている<sup>1</sup>ものの、アートの視点で日本移民の記憶に焦点を絞った映像作品<sup>2</sup>はごく少ない。同じく学術領域おける日系<sup>3</sup> 芸術研究<sup>4</sup> も非常に少ないが、これはそうした作品が存在しない、もしくは価値がないということではない。

次に述べる各作家が構築した個人的で私的な親密さと特殊な焦点を持つ移民の記憶についての作品はグローバル時代の新しい表現、感受性を探求するという現代的な意識を共有している。

この機会に現代芸術家制作によるメキシコにおける日本移民の記憶に基づいた2つの映像作品を研究する。第一に、はぎのみほ、<sup>5</sup> タロウ・ソリージャ<sup>6</sup> 共作『きおくのなかの

<sup>1</sup> バーチャル博物館Raices en Japón-México、<<https://www.raices-jpmx.com/raices>> 閲覧日:2020年12月8日。2017年カスガ財団によりメキシコ市内日墨協会施設に「あかね」メキシコ日本移民博物館開館。

<sup>2</sup> 例えば、ヒロシマ・ナガサキ・ダウンロード・プロジェクトはメキシコ移民だけではなくアメリカ大陸全土に在住する原爆を生き延びた日本移民へのインタビューを実現している。作品製作者、資格芸術家の竹田晋平は、ほぼ知られていなかったこの課題の探索を開始し、2009年にドキュメンタリーと10言語に翻訳されたデータベースを発表した。<<https://www.hiroshima-nagasaki.com/>> 閲覧日:2020年4月28日。さらにミシガン大学の研究者和気直子と共に国連を含む国際環境で展覧会や講演会開催を経て「海を超えた被爆者」ゆるりブックス2014年を出版。竹田晋平オフィシャルホームページ<<http://www.shinpeitakeda.com/>> 閲覧日:2020年4月28日。本作品についての小批評は拙著「Representación de la memoria en el arte contemporáneo. Hiroshima y Nagasaki después de Fukushima», en Virginia García Pérez, (coord.), *Memoria de VI encuentro de investigación y documentación de Artes Visuales. Aplicando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 287-294. を参照のこと。また同じく映像作品研究 *La memoria de Harue. La vida y muerte de una inmigrante japonesa en México, 1929-1949*, 拙著博士論文, *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012 も参照されたい。またメキシコ、オアハカに在住、制作する日本人画家タケダシンザブロウを題材にした Yaasib Vázquez Colmenares 監督ドキュメンタリー作品「タケダ」95分カラー2017年もある。<<https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2017/1556-takeda>> 閲覧日:2020年11月23日。

<sup>3</sup> 日系という言葉は、日系人の略称でもあり、日本の血統を指す言葉でもある。また広く日本の資本に由来する企業や、日本人またはその子孫が運営する機関を指す。後ほど本文にも指摘するように、その定義は再検討のプロセスにある。英語ではジャパニーズ・ディアスポラをこれに該当する翻訳として使用し始めている。この試論ではこの言葉を海外に永住する日本人、日本移民やその2世、それ以降の世代など祖先に日本人を含む家族等を指すものとして使用する。

<sup>4</sup> 2019年国立芸術文学院(INBAL)所属国立造形芸術研究資料情報センター(Cenidiap)主催、イダルゴ州立自治大学(UAEH)芸術研究所(IA)、INBAL所属ウシグリ演劇研究資料情報センター共催でメキシコ日本芸術文化研究常設セミナーが発足した。

<sup>5</sup> はぎのみほは日本生まれのパフォーマンス、造形作家、キュレーター、文化プロモーター。メキシコにて美術高等教育を受け、アメリカ、アジア、ヨーロッパ各地で個展、グループ展に出展。建築家ソリージャ・タロウと共にPaisajeSocial財団を率い、2009年から芸術活動を通じて社会的弱者層への社会的介入活動を行っている。仔細作家オフィシャルページを参照のこと。<<https://haginomiho.weebly.com/>> 閲覧日:2020年4月22日。

<sup>6</sup> ホセ・タロウ・ソリージャ・タケダはメキシコ生まれ、現地で芸術、文化活動を行っている。日本で建築を学び、2010年メキシコ日本大使館文化センター建設に加え、国内外の芸術プロジェクトに参加。前述の通りPaisajeSocial財団を設立。オフィシャルホームページ <<https://www.paisajesocial.org/>> 閲覧日:2020年4月28日。

くに』、<sup>7</sup> 次にガルシア・スミエ<sup>8</sup> 作『どこかで聞いた物語』<sup>9</sup> である。両作品ともメキシコ在住日本移民及びその子孫へのインタビューを元に制作されている。それらをホミ・K・バーバ<sup>10</sup>のポスト・コロニアル言説を通じ現代アートに文脈化していく。同様に日本の近代化と呼ばれるプロセスの中で起こった日本移民の略歴を記す。

## 日系、アイデンティティー?何に拠って?

日本においても海外への移民、特に大量でない移住についてはあまり知られていないと言わざるをえない。日本の義務教育においては、例えば1897年にメキシコへ到着した榎本移民団<sup>11</sup> や中国大陸で満州国の構築に加わった満蒙開拓団<sup>12</sup>と呼ばれる日本移民など、ごく少数の移民動向の記述があるのみである。これら以外またこれ以降の移民動向への言及はほぼ見当たらない。<sup>13</sup>

第二次世界大戦敗戦によって数万人が本土へ帰還した。降伏の署名、敗戦やその混乱の記憶に伴い日本社会の集団的記憶に与えた衝撃は大きい。移民引揚者はこの時期の混乱をより複雑なものにした。

アメリカ大陸への移民についてもメキシコの事例はアメリカ合衆国やブラジルへの大規模移民のインパクトの大きさの陰に隠れる。移民研究の大半がこの2国、特にその領内であり合衆国の保護を受ける以前より大量の日本移民受け入れをし日本近代移民の第一ケースと考えられているハワイを含めたアメリカ合衆国の事例が占めている。それに加え戦後の両

<sup>7</sup> スペイン語でのタイトルは “Un país en las memorias”.

<sup>8</sup> スミエ・ガルシア・ヒラタは日本に先祖を持つメキシコ人作家。アメリカ合衆国で映画監督専攻で芸術高等教育を受け、職業経験を積む。現在メキシコに住み制作。作家のオフィシャルページ <<https://www.sumiegarcia.com/>> 閲覧日:2020年4月28日。

<sup>9</sup> スペイン語で *Relato familiar* は家族の物語という意味。

<sup>10</sup> ホミ・K・バーバはインド出身のポスト・コロニアル研究理論家。専門は米英文学。現在ハーバード大学教授、人文センター長。

<sup>11</sup> 榎本移民団はメキシコチアパス州エスクイントラへの日本移民プロジェクト。元外務大臣榎本武揚により募集召集された。計画は事前の調査また資金不足により1年を待たず失敗。アルベルト・J・マツモトによる要約が参照できる: “Grupo Enomoto de emigrantes a México: ¿quién era Takeaki Enomoto que promovió la emigración japonesa al extranjero?”, <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2019/3/13/takeaki-enomoto-1/>> 閲覧日:2020年12月10日。

<sup>12</sup> 満蒙開拓団は1913年の満州事変以降1945年第二次世界大戦終戦まで中国北部モンゴル内部の満州地域への植民を行なった日本移民を指す。1930年代世界恐慌の影響での不景気によるアメリカへの移民制限または受け入れ拒否により、国策の一環として約27万人が派遣されたと推定されている。

<sup>13</sup> 外務省ホームページに掲載されている2000年12月11日作成の海外移住審議会海外日系人社会との協力に関する今後の政策には「これまでの移民・移住の歴史を正確に評価し、貴重な資料を記録・保存していくこと、更には、それらの情報を世界中の日系人、移民研究者等が活用できるような移住資料室を整備し、内外に正しい海外移住の理解を広めるべく発信していくことが不可欠である。」とある。<<https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/shingikai/ijyu/nikkei.html#2-4>> 閲覧日:2020年12月12日。2002年、独立行政法人国際協力機構ジャイカにより海外移住資料館が開設された。<<https://www.jica.go.jp/jommm/>> 閲覧日:2020年12月12日。中南米の日系人についての広報は始まったばかりで、日本政府の取り組み、例えば2018年外務省配布の日本語、スペイン語とポルトガル語の普及パンフレットを参照のこと。<[https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan\\_latinoamerica.html](https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan_latinoamerica.html)> 閲覧日:2020年7月3日。

国間の政治的及び経済的関係、また英語へのアクセスのしやすさによる日本でのアメリカ合衆国への日本移民研究の幅や奥深さの理由を想像するのは容易だろう。

このように日本での渡墨日本移民研究は少ない。すでに述べたように、他のアメリカ諸国に到着した移民の数が多ことを考えると、おそらくこれは量的な問題によるものと思われる。榎本移民団だけでなく、特定の人々、政治的指導者、芸術家、さらにはメキシコ革命に参加した日本移民などについて興味深い研究がいくつかあるが、研究の数はまだまだ限られている。

他方、メキシコにおける日本移民とその子孫の社会的影響はごく控え目であり、2018年までに76000名の日系人が在住していると推定される<sup>14</sup> が、これは人口の0.06%にあたり、多数決による民主主義の原理からすれば、これはほぼ可視化されない存在と言える。数少ない研究<sup>15</sup> からは日墨移民に関する絶え間ない両国政府共通の強い関心が短命の、または中断された、もしくは単に失敗した移民事業計画があることから伺える。

メキシコでの日本人移民形態の推移を説明する際、7つのグループもしくはタイプ分け<sup>16</sup> からアプローチすることを提案したマリア・エレナ・オオタの業績は際立っている。オオタの研究はほぼ100年に渡る日本移民の傾向を明らかにしており、メキシコの移民受け入れ事情は主に農業や産業など専門分野での労働力不足に起因し、移民流入には強い経済色が伺える。

昨今、公民権運動、フェミニズム、カルチュラル・スタディーズ、マルチカルチャー、ポスト・コロニアル研究の影響下、日本移民及び日系というテーマは表現レベルでの研究に加えて、歴史、社会学、人類学、経済、地理、文学、教育、言語学もしくは医学のような様々な知的領域からの研究がなされている<sup>17</sup> が、こうした傾向は日本だけでなく世界共通<sup>18</sup> のものだ。また日本の研究の特徴として特に中南米からの低賃金労働者、とりわけブラジル日系人の出稼ぎの大量流入に関するものが挙げられる。ブラジルを除く中南米諸国の日本移民研究の章の導入部において三田千代子は次のように述べている、「人の移動が容易に行われ

<sup>14</sup> これらのデータは外務省オフィシャルページに掲載されている。<<https://www.mofa.go.jp/mofaj/area/mexico/data.html>> 閲覧日:2020年12月16日。

<sup>15</sup> 例えば、Enrique Cortés, *Relación entre México Japón durante el porfiriato*, México, Secretaría Relaciones Exteriores, 1980.

<sup>16</sup> 具体的には:1. 農耕植民者、2. 1888年から1901年までの自由移民、3. 1900年から1911年までの契約日本人、4. 1907年から1924年までの不法日本人、5. 1917年から1928年までの有資格日本人、6. 1921年から1940年までの「呼び寄せ」日本人、7. 1950年から1978年までの技術者日本人。

<sup>17</sup> 飯野雅子「はじめに」移民研究学会「日本の移民と移民研究 II」2007年明石出版3頁を参照のこと。

<sup>18</sup> 例えばDahíl M. Melgar, quien propone analizar el fenómeno de la diáspora japonesa y los nikkei mexicanos a partir de la necesidad social que implicó la búsqueda de otra forma o estilo de vida. Dahíl M. Melgar Tísoc, “El Japón fragmentado: Los nikkei mexicanos y la diáspora japonesa”, *Humanía del Sur*, núm. 10, año 6, enero-junio 2011, pp. 125-134.



ているグローバル下の時代に、「日系人」のアイデンティティは明確に保持される一方で、あいまいにもなりうる。さらに今日の中南米からの「デカセギ」<sup>19</sup> を考えると、「日系人」の定義は日本政府が抱える大きな問題でもある。<sup>20</sup>

この指摘により以下3つの論点が喚起される。第一に中南米において日本人を祖先に持つ者たちのアイデンティティーはかなり痕跡をとどめていること、恐らくはある程度の文化傾向の保持、もしくは日本人及び日系人同士による婚姻の継続による血統保持などにより受け入れ国の文化とは異質なものを保持し続けている。第二にそのアイデンティティーは移民開始からほぼ100年を経過後、地政学的政治経済図式における日系子孫たちの日本への大量逆移入によって、とても曖昧なものになる可能性を含んでいる。誤解を恐れず極論すれば、現在の日本において彼らはそれほど日本人ではない(日本人とはみなされない)。第三に日系人の定義は日本政府に起因する。

最初の2つの問題点は、これを通じて日系人問題に限らず、アイデンティティーそれ自体について深く考えさせられる。つまり私たちに一連の問いを提示する。アイデンティティーもしくは言葉としての日系はある個別の人の日本の血統、及びまたは文化の保持に起因するものなのか。その個人を取り巻く状況により決定されるものなのか、それを認識または承認する人により変更されるものなのか。これらの複雑な問いは第3点目の論点へと私たちを誘う。何者がそれを決定し承認するのか。三田はそれを決めるのは日本政府であるとのめがすが、少なくとも司法政治の場において、日本政府がその一端を担っているといえよう。

なぜか。海外への日本移民は少なくとも第二次世界大戦以前、日本の国策として実施された。現在も日本では血統主義<sup>21</sup> を採用しており、理論的には日系人は法的に日本人である<sup>22</sup> べきだ。満州や帝国領だったアジア各地域からの大量引き上げの際は、おそらく不十分であったにせよ、帰国移民たちの日本への再統合を支援するための公的、法的措置があった。しかしこの件は戦争とともに終結したわけではなく、現日本政府にとって問題であり続けている。財界の要請による低賃金労働力確保のための1990年の法改正<sup>23</sup> は、日系人第

<sup>19</sup> デカセギ、出稼ぎはもとも日本語である種の期間労働を指す。日本北部の特定農村部地域で冬季労働中断が余儀なくされることから残される家族への仕送りのため大規模な経済産業の中心地で一時的な就業を行う。1980年代ブラジルやペルーを中心に他ラテンアメリカの日系人たちは低賃金労働者として来日し、1990年日本政府は彼らが法に則った就業ビザ取得し労働に従事できるよう法改正を迫られた。これらの労働者が日本からブラジルや他のラテンアメリカ諸国への送金が多額であり社会的影響があった為、この語はスペイン語とポルトガル語でも使用されるようになった。

<sup>20</sup> 三田千代子「第14章はじめに 中南米、在日南米日系人」移民研究会編 前出 155頁

<sup>21</sup> 1985年日本が女性に対するあらゆる形態の差別の撤廃に関する条約署名して以降、どちらかの親が日本人である場合日本国籍が付与される。それ以前は父親が日本人でありそれが証明できる場合のみの付与であった。

<sup>22</sup> 日本は二重国籍を許可していない、このため特定の年齢で国籍を選ばなければならない。法務省ホームページを参照のこと。<<http://www.moj.go.jp/MINJI/minji06.html>> 閲覧日: 2020年12月 11日。

<sup>23</sup> 出入国管理及び難民認定法第七条第一項第二号の規定に基づき同法別表第二の定住者の項の下欄に掲げる地位を定める件(平成2年法務省告示132号)<[http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan\\_hourei\\_h07-01-01.html](http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan_hourei_h07-01-01.html)> 閲覧日:2020年12月11日。

三世代までを亡命者や1952年にサン・フランシスコ和平条約によって日本国籍を失った台湾、韓国移民の末裔からなる特別永住者と共に法的就労資格のある滞在者とカテゴライズし、国籍を有する市民とはしなかった、つまり法務省の裁量により在住権を制限されている。<sup>24</sup>

これが日本における日系問題の背景であり、後ほどみる芸術作品のアプローチへの寄与を期待する。無論、私たちには「日本人と日系人の違いとは何か、それは何に起因するのか。どこで生まれたか、いつ生まれたかによるのか、血統によるのか、文化的なものなのか、もしそうであるならば日本文化とは何か」といったような多くの問いが残る。

今のところ私たちはこれらの問いにこたえることはできないが、それに代えて日本での移民研究について参照した著書の一文を引用したい。戸上宗賢は現代グローバル社会における越境の不可避を指摘し文化的越境の考察へと誘う西川長夫<sup>25</sup>の主張を受けて次のように述べる「我々の日常生活の中には日本文化とかアメリカ文化、フランス文化というように国の名称を冠した文化が「言葉」としてもあふれている。しかし実際には文化に国境はなく、文化の単位は国境では区切れないのである。」<sup>26</sup>

これは国民国家による排他的な統合や分離の限界を指し示しており、カルチュラル・スタディーズや移民研究から文化的単一性を区分することはできない。

## 現代美術、アート境界の再区分、1960-1980

後にアプローチする2つの映像作品は現代美術文脈に含まれる。よって現代美術の特性を明らかにすることが不可欠である。現代美術の明確なカテゴリーは存在せず、時には20世紀に起った芸術全般を指し、また第二次世界大戦後のそれを指すこともある。『現代美術史』<sup>27</sup>の山本浩紀<sup>28</sup>によれば、美術史におけるこれらの曖昧さは、ヨーロッパおよび男性中心主義と資本主義とともに国民国家イデオロギー的ナラティブのヘゲモニーを基盤とする近代美術との距離を保つための現代美術の複数性により引き起されている。現代美術の複数性は近代を下支えする原理から脱出もしくは逸脱することをもくろみ、近代やヨーロッパとは別の文化的要素や価値を考察することを試み、単一的で一貫した統合的な近代的な軸とは

<sup>24</sup> 1990年の法改正による日系人のカテゴリー化についての研究はいくつかある、例えば石田智恵「1990年入管法改正を経た<日系人>カテゴリーの動態—名付けと名乗りの交差を通して—」立命館大学Core Ethics vol. 5, 2009, pp.1-10, <<https://www.r-gscefs.jp/pdf/ce05/ic01a.pdf>> 閲覧日: 2020年12月11日。

<sup>25</sup> 西川長夫 「国境の越え方」平凡社 2001

<sup>26</sup> 戸上宗賢 「第3章2. 人間の移動の新世紀: 越境および越境者、その時代と社会背景」移民研究会編 前出 30頁

<sup>27</sup> 山本浩貴「現代美術史 欧米、日本、トランスナショナル」中央公論社 2019 pp. i y ii.

<sup>28</sup> 山本はロンドン芸術大学で博士号取得後、韓国アジア・カルチャー・センター(ACC)でリサーチ・フェローを経て、香港工科大学デザイン学科でポストドクフェロー、金沢美術工芸大学教員

対照的に、価値観の軸は多様化され複数化される。極端な例としてはマルセル・デュシャンの《泉》<sup>29</sup>(1917)がある。この作品は一個の便器であり、すでに流通している既製品(レディメイド)<sup>30</sup>であるが、そこに作家のサインがある。この作品は当時展示拒否されており、20世紀初期には芸術作品として受け入れられなかった。にも関わらず、これは美術史上最も重要な作品の一つとして、アート自体の概念の検討または再検討を強いている。

この作品以降、次のような問いが投げかけられる。芸術と芸術でないものの境界をどこで分けるのかと。それに伴い、コンセプチュアルアート、キネティックアート、ポップアート、ミニマルアート、ランドアート、パブリックアート、フェミニズムアート他、多様な流れが発展する。これらの美術動向はアメリカ合衆国や西ヨーロッパを中心に1960年から1980年にかけて激化する。この傾向は冷戦下、民主資本主義西側諸国に伝播し、世界へと拡散した。

もちろん美術概念を押し広げた様々なアートムーブメントは前述の数十年間の社会背景に後押しされたことはいままでもない。山本によれば2つの大きな流れがある、ひとつには芸術自体の自立性を助長したモダニティーへの嫌悪があり、もう一つには第二波フェミニズム運動とそれによる性的自認マイノリティーの権利保護の主張、公民権運動(黒人差別撤廃)、ヴェトナム戦争(新植民地主義打倒)で起こったような組織的管理による生政治(ビオ・ポリティック)や大量消費社会を起因とした資本主義に対する世界的な市民の反抗である。この2つの動向は密接に関連しており、それらは近代に対する反逆や抵抗と要約することができる。<sup>31</sup> これらのことから一つの仮説を立てることができる。現代美術は近代的なものもしくは近代美術の根源的な批判から出発していると。

それと同時にまた相關的に美術制作現場に新しいメディアやオルタナティブ・メディアが導入された。つまり表現のための材料や技術が歴史的にカテゴライズされてきたものだけに限定されなくなり、これも美術ジャンルを押し広げることになる。例えば山本も指摘するように、1970年代以降確立した美術ジャンル、インスタレーションは「オブジェを配した空間そのものを作品として提示する芸術」<sup>32</sup>であり、そしてさらに「アート・プロジェクトでは、出来上がる作品以上に制作過程が重視されます。二〇〇〇年代以降に顕在化したジャンルです」<sup>33</sup>と述べている。このようなタイプの美術表現はプロジェクト実現のプロセスの記録を展示し、写真、音声録音、映像、記録やメモのような記録媒体の重要性から、視覚的資料や記録が美術メディアとして成立した。

<sup>29</sup> <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>>. 閲覧日: 2020年12月17日。

<sup>30</sup> 「confeccionado」(既製)をデュシャン作品を指す言葉として使用しているのは、その作品が産業製造品であることで製品の美を賞賛したり大量生産を批判するにとどまらず、オブジェの意義検討とさらなる意味づけへの過程に関与することによる。

<sup>31</sup> 山本浩貴 *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. iii.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. iii y iv.

また現代美術を理解する上で重要な焦点に制作と発表の空間がある。山本は作品が今現在の必要性よりも歴史的価値のみにより選定配置され、作品と鑑賞者の間にある種のつながりが結ばれるような場として機能していない博物館を芸術の墓場と揶揄する1950年のテオドール・アドルノの批判を引用し、戦後の美術展示実現のための制度的空間に対する不満状態を明らかにする。同様に1960年代の文化制度において社会的または美術的価値が無視され、商業主義の蔓延による拝金主義に対しダン・グラハムは不満を宣言し、彼らの友人たちに向け「公共圏に出よ」<sup>34</sup>と呼びかけた。こういった傾向やその立場は明らかに政治的であり、それと同時に芸術的でもある。これは現代美術作家が公共圏で芸術的干渉を行う一つの要因であり、彼らの作品は美しいか美しくないかを問うだけでなく多様な社会の質についても取り扱うことになる。

メキシコには壁画運動からのギャラリーやアトリエを放棄し社会的に機能する芸術表現に注目する前衛の伝統がある。壁画運動は先駆的なムーブメントではあるが、冷戦力学とその影響下で書かれた現代美術史にはあまり言及されない。社会的主題に活発に介入する傾向は制度的芸術批判から出発し、多様な理論化<sup>35</sup>と共に発展した。

### 背景としての現代美術、ビデオ、映像音声コンプレーション

すでに見たように1960-70年代からアーティストは制度的芸術に対して批判的な立場をとり、制作や発表に関して様々な挑戦を提起し新しいメディアを導入した。何人かの作家、フィルム及び音楽やパフォーマンスのような他メディアで制作していた者が、意識的もしくは無意識的に非物質化芸術の探求のためにビデオに接近し、その特徴を理解していく中で録画したイメージを即再生できる即興、即時性とビデオアートの自律性の2点を出発点としながら、アクセスしやすいテクノロジー・メディアを新たな可能性として伝播、拡散した。ここでいう自律性とは2つの意味をなす。第一に絵画、彫刻や映画などと違い評価、批判や解釈に先行する参照事項がなく歴史的な負担から解放されていること、第二に取り扱いが簡単で制作プロセスを産業化された専門家集団に依存せず実行できること。それらの作家はおそらくその制作的直感から、このビデオとの対話による創造的で自由な幅広い可能性をみいだした、とすれば、絵画や彫刻と同じようにある行為が即メディアに反映されることが見て取れ、

<sup>34</sup> *Ib.*, p. v.

<sup>35</sup> Cfr. Luci R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico del 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004; Victor Burgin, "Situational Aesthetics", en *Studio Internacional*, vol. 178, núm. 915, octubre de 1969; Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Texto, 1999; Griselda Pollock y Rozsika Praker, *Old Mistress: Woman, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981, y Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988.

それにより作家がそのメディアの特徴に応じて介入し制作を続行できる。デジタル・テクノロジーの出現によりこれらの点はさらに強調され明白になった。

当然ながら、当時の社会的動向の影響下、ビデオは社会的活動家によってコミュニケーション・メディアとしても利用され、公的問題のテーマを持ちかつ社会抗議的傾向を持つビデオアートも存在している。

一方、その初期段階からビデオアートには私的でごく親密な主題を取り扱うフェミニズム作家が存在する。彼女らはビデオの特徴を十分に理解し、すでに述べたように男性的な基準により支配される美的・芸術的な重い負担から解放された表現の手段「そのような芸術表現に最適な道具」<sup>36</sup>であることを自覚していた。しかしそれにとどまらずジェーン・フィッシャー<sup>37</sup>を引用するクリス・メイ＝アンドリュース<sup>38</sup>は、ビデオが女性一主観的な経験を表現する権利を主張する私的集団一に対して支配的文化に押し付けられた階級、民族、性的指向、ジェンダーのようなステレオタイプから自分を解放する一少なくとも距離を取る一ことによって自分の意識を改革することを可能にするメディアであることを強調する。言うなれば彼女たちは統合的で絶対的な芸術からなる美的基準に準拠する制作プロセスが支配的文化に抑圧されているグループや女性アイデンティティを表現するのに適していないことに気がついた。ビデオの制作や再生プロセスはパフォーマンスに作用し、統一と完全統合の象徴としてのヨーロッパ中心主義に連なる男性中心的言説をもとに築かれた歴史を脱構築することができる。ビデオを使うことで主観的表現を再構築し、語りそして語り直すことで、とりわけ歴史の細部を少しづつ解きほぐしながら、不一致を視覚化し、微妙にそして少しづつ歴史を変えていくことができるのだ。

このように、フェミニズム・ビデオアーティストが広げたテーマやアプローチは西洋ヘゲモニー言説に抑圧されてきたトピック、ジェンダーや性別、民族やエスニックのようなテーマを視覚化し深い考察を促すメディアとしてのビデオを探索するアーティストの実践領域を切り開くことを可能にした。こうしてカルチュラル・スタディーズや多文化主義とともにポスト・コロニアル政治、組織的人種差別、民族やディアスポラの問題は現代美術の分野へ受け入れられていった。そしてまた、ビデオアート領域は他者の問題を取り扱うことに関する特定の興味と親和性を保持し続けた。

<sup>36</sup> 例えば、久保田成子はアメリカ在住の日本人アーティスト、パフォーマンスやビデオアートの先駆者の一人。ニューヨークにおけるビデオアートの先駆者であり夫である韓国人アーティスト、ナム「ジュン」バイクと志同じくし、ビデオが彼女のアート表現を守る武器となることに自覚的であった。

<sup>37</sup> ジェーン「フィッシャー」はイギリス人作家、批評家、植民地主義の遺産とアイルランド、英ティプアメリカン、ブラック「アトランティック」におけるグローバリゼーションによる新たな対立に関する一連の研究を行なった。1992年から1999年までイギリス学術現代芸術雑誌Third Text編集者。

<sup>38</sup> クリス「メイ＝アンドリュース」はイギリス人アーティスト、批評家、キュレーター。現在セントラル「ランカシャー」大学エレクトロ「デジタル」アート部門名誉教授、映像研究センターCMIR客員教授。〈<http://www.meigh-andrews.com/>〉 閲覧日: 2020年4月25日。

## メキシコにおけるビデオアート、1970–1980

ビデオアートは1970年代にメキシコに導入された。背景としてそれ以前10年間に世界で経験された社会環境を共有しており、新帝国主義、排他的資本主義と権力の組織的制御によって生み出された様々な社会的矛盾に対する拒否反応として生じた政治・社会運動によって特徴付けられる。西側諸国は第二次世界大戦の結果としての冷戦下にあった。メキシコでは1968年秋、トラテロルコの虐殺<sup>39</sup>に至る学生抗議行動が起こる。これらの出来事はその後数十年間に発展することになる芸術を育み、1968年の経験を伝播するにあたり明確な政治的意味と「芸術とその制度の脱神話化、アナキーな態度」<sup>40</sup>によって強い制度批判を表現しようとした作品の発展に寄与し、様々な芸術家集団やグループの発生<sup>41</sup>を促すことになる。

メキシコでは1970年代以降ビデオアートが始動し活発に発展した。特定のアーティストたちの独自の美学とその言語の構築へ至る統合、一致、関連付け、表示による探求を見て取ることができ、この先駆者がパオラ・ウェイス<sup>42</sup>であることは疑うべくもない。後の10年、ヨーロッパやアメリカ合衆国のビデオアートの傾向には多少の方向転換があり、ビデオアーティストはカメラを唯一の観客としてごく私的で密接な表現を始めた。<sup>43</sup>しかしメキシコでは1985年の大地震以降「マコンド・シネ・ビデオ、ティエンポ・ヌエボ、トゥリパス・イ・コラソンなど小規模な独立した会社」<sup>44</sup>が出現した。同様に全国規模の社会的紛争や新たな政治背景は「政治ビデオ・ドキュメンタリー」<sup>45</sup>によって扱われ、一定の重要性を持つようになった。サペット・

<sup>39</sup> オリンピック開催の10日前1968年10月2日にメキシコ市ノカルコ・トラテロルコ住宅地区の三文化広場で起こった事件。政府による弾圧で抗議デモの為にその場に集結していた学生と市民に対して軍隊と警察が派遣された。現在まで詳細は明らかになっていないが、300人から400人程度の死亡者と約1000人の死傷者がいると推定される。この事件はメキシコにおける「汚い戦争」の一部とみなされている。

<sup>40</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 15.

<sup>41</sup> Tepito Arte Acá; Al Nivel Informativo, después llamado Proceso Pentágono; Taller de Arte e Ideología (TAI); Polvo de Gallina Negra; La Perra Brava (vinculado al Sindicato de Trabajadores de la UNAM); Taller de Arte y Comunicación (Taco); Suma; Caligrama (Monterrey); Taller de Investigación Plástica (Morelia); Cuadernos Filosóficos y Saben Ustedes Leer (sic) (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM); Centro Regional de Ejercicios Culturales (Xico, Veracruz); Mira; Octubre (grupo de cine); Germinal (grupo de La Esmeralda); El No Grupo, La Roloteca; Asco, y Los Four (Chicanos), entre otros. Cfr. Iris México, “Los grupos y la mala puntería”, en *Un tostón de arte mexicano. 1950-2000, Discurso Visual*, núm. 11, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005. pp. 34 y 35.

<sup>42</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, p. 22.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>45</sup> Emilio Ávila Jiménez, Felipe León López, *et al.*, *El video en México*, México, Grupo Editorial Interlínea, Secretaría de Educación Pública, Coordinación Estatal de Tecnología Educativa, 1996を参照のこと。



タピアとアギラル・カンシノによれば、これらの事実がヨーロッパやアメリカ合衆国で起きたことは異なるメキシコのビデオアート制作の傾向を方向付けた。と同様に彼らの意見では1980年代後半メキシコのビデオ・アーティストたちは「メディアの定義を方向付け、基盤を作り、ジャンルの混成を多様化させた。」<sup>46</sup> 中でもグレゴリオ・ロチャ、サラ・ミンテルとアンドレア・ディ・カストロのような際立った独立制作者たちはビデオ・グラフィック言語を探索した。特にメキシコにおけるビデオアートの製作者、教育者、プロモーターであるサラ・ミンテルは重要な役割を果たした。「彼女の都市生活への解釈とフィクション・ドキュメンタリーの包含は既存メディアではレポートされないようなものに声を与えた。」<sup>47</sup> つまり彼女の作品は社会的背景の中で見えなくされているものをアートメディアで表現することによりメキシコのマスメディアにおいて、またそれによって無視されたものを視覚化させた。

### メキシコにおけるグローバル時代の映像アート、1990-2010

1990年代にはビデオアートは世界中で正当なものとして認められた。いわゆる第一世界(旧西側先進国)と呼ばれる国々でのテクノロジー化とその発展により様々な文化芸術施設での上映数が増加し、エレクトロニック・アート・センターの発足<sup>48</sup> までに達した。同様に美術館はそのコレクションの充実を図るためビデオアートを入手し始めた。メキシコでは、若いビデオアーティストたちが多くの支援を受け、この分野に専念するアーティストの数が大幅に増大した。「メキシコでは、アラメダ・アート研究所、国立芸術センターのマルチメディア・センター、スペイン文化センター、ルフィーノ・タマヨ美術館のサイバー・ラウンジ、エクス・テレサ・アクチュアルアート美術館、カリジョ・ヒル美術館、メキシコ国立自治大学現代美術館カハ・ネグラそしてフメックス・コレクションのようなエレクトロニック・アートの制作と展示のための環境が整備増大した。」<sup>49</sup>

1980年代に刻印された傾向を引きつぎ、メキシコのビデオアートは政治的自覚と社会的主題を持つドキュメンタリー・ジャンルに重きをおく。その結果、常に世界中の様々なイベント、展覧会やビデオアートフェスティバルに参加することになる。

<sup>46</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, p. 26.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>48</sup> 例えば1996年開設オーストリア、リンツのアーツ・エレクトロニカ・センター、1977年開設の日本 ICCインターコミュニケーション・センター、ドイツ、カールスエールのZKM Center for Arts and Media

<sup>49</sup> Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cancino, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

ビデオを通じ暴虐、病気、エイズ、政治、戦争、先住民民族への差別、移民紛争等の主題が語られた。ラテンアメリカにおいて20世紀80年代からこの技術はチアパスのサパティスタ運動のような社会現実の記録もしくは証言のための根本的な役割を果たす。<sup>50</sup>

2000年代の初期にはデジタル時代の含意がビデオアートの別の側面として投影された。「21世紀に入り社会の増大するテクノロジー化は個人主義、快楽主義、不合理な消費、隔離条件とデジタル化プロセスのヘゲモニーを悪化させつつ現代的主体の変貌に影響した。」<sup>51</sup>

近年アーティストはますますメディアを表現ルートとして作品制作をしている。ビデオアートというカテゴリー、その視覚化には磁気テープ素材の使用が含意されていたが、新しいデジタル媒体の導入後ビデオという用語の使用に疑問が付されながらも、その表現に同じ言語、コードを継承している。同様に先駆的ビデオアーティストは多領域または専門領域を横断する芸術家である傾向を持っていたが、グローバリゼーションとデジタル視覚化を可能にするインターフェース使用により今日ますますその傾向は顕著である。「千年紀、世紀、10年代の初めにハードウェア、ソフトウェア、デジタル写真とビデオ、インターネット、ブログ等のオルタナティブなテクノロジーはネットやコピー・レフト、クリエイション・バブルの生成における自助自立と市場や制度からの独立した芸術制作を提案した。」<sup>52</sup>

また別のグローバル傾向として外国人アーティストのメキシコでの制作やメキシコ人作家の海外滞在、制作が挙げられる。

メキシコで作品制作をする数ある外国人アーティストの中には、フランシス・アリス、ギット・デーリン、ピーター・エヴェルソン、ドリス・スタインビヒラーがおり、海外在住で成功をおさめているメキシコ人クリエイターにガブリエル・オロスコ、ギジェルモ・ゴメス・ペニャ、セサル・マルティネスやエドガー・オルライネタがおり、これらはグローバル文化によるますます明確なトランジットの可能性を私たちに参照させる。<sup>53</sup>

これらの少なくないメキシコ在住外国人アーティストと海外在住のメキシコ人アーティストが同様に暴力や社会的不正を問題化し、さらに政治的、文化的差異を主題とする作品制作をし

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>52</sup> *Iris México, op. cit.*, p. 69.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 70.



ている。新世紀初頭のメキシコ芸術は非政治的だという見解<sup>54</sup>があるが、私たちはそれが事実かどうか、かなり懐疑的である。

### 多文化美術への批判とグローバル世界における第三空間の可能性

現代美術の文章に取り組む著者の多くが、1990年にアートをそれとしてグループ化することができず、流れとして定義できないというパラダイムシフトが起きたと考えている。表現と制作のフォーマットやメディアの複数化、同様に美術環境において表現される多様な関心事が、その機能と反響に疑問を投げかけつつ、差異化された知的カテゴリーまた近代の産物としての美術自体の自明性に変動を起こした。その年代から発展し今日まで重要性を保っているテーマに他者性がある。

松井みどり<sup>55</sup>は1990年初年時「91～93年くらいの間に美術家たちの関心を最も捉えていたのは、エドワード・サイードが著書『オリエンタリズム』<sup>56</sup>で実践したような「他者性」の脱構築だったと思います。」<sup>57</sup>と述べている。他者のコンセプトは一者を他者から差別化することによって正当化することに使用される。例えば、ある一つのエスニックを正常で成熟し理性的で善良なものとして権威づけするために他者を差別化し異常でプリミティブ、感情的で悪辣として特徴付ける必要がある。このように他者は常に優越と劣等の概念を適用され、その分類において抑圧される。この考察で重要なのはこの分類が作弄的なものであるということだ。他者の特徴は何らかの本質に基づくものではなく、多くの場合政治的局面、正確に言えば権力闘争の場において言説的ツールとして利用される。

であるが故に、他者が誰もしくは何を指しているのかはその都度の基準に応じて異なる。人種や民族で定義される場合、それはヨーロッパの植民地化に苦しんだ先住民文化、並びに非西洋文化、またさらには近代社会に疎外された性的マイノリティーをも指す。アナ・マリア・グアッシュは「オリエンと西洋は反対の用語として作用するし、そして、オリエンは西洋文化のネガティブな反転（逆位）として構築された。」<sup>58</sup>と強調するエドワード・サイードの言葉を引用する。

特に西洋帝国植民地主義はこのシステムを適用し西洋植民者を正当化するという注目すべき意図を持って、オリエン、この地理的領域を指し示す言葉を、神秘的で魅惑的で

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>55</sup> 松井みどり日本の美術批評家、作家、多摩美術大学非常勤講師。プリンストン大学で比較文学研究を経て現代美術に関する文章を出版。

<sup>56</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.

<sup>57</sup> 松井みどり「“アート”: 芸術が終わった後の“アート”」朝日出版社 2002、125頁

<sup>58</sup> Anna María Guasch Ferrer, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, Madrid, Alianza, 2016. p. 64.

はあるがしかし同時に取り返しのつかないほどの劣等なイメージを指し示すものとした。これによりヨーロッパ帝国主義に都合よく構築されたオリエンタリズムの言説、その大部分は偏見、誤解もしくは間違いであり、それは現実とそれほど関係がない。最も深刻なことはオリエンの植民化された人々が自身についての語りから疎外されたままだということである。グアッシュは次のように要約する「そして植民地主義が精神を植民地化するという意味だったならば、それに対する抵抗はその精神を脱植民地化することを意味した。」<sup>59</sup>

したがって他者の文化や芸術は十分に評価されてきておらず、このような言説構造下ではそれらは名声権威に欠け、すなわちその価値は不可視されてきた。よって他者の脱構築は美術の場合、不当な分類システムを視覚化しそれ自身の価値を視覚化することを意味した。他者とその美的価値を見えるものとして顕在化するという明らかな意識のもとで行われた探求において、大規模な芸術機関は非西洋文化にも尊厳があり平等であると見なそうとする多文化的ヴィジョンを反映しようと試みている。これらの反ヨーロッパ、反男性中心主義の立場からいくつかの意義深い展覧会、ジョアン・ユベールによる1989年パリ、ポンピドゥーセンターでの展覧会「大地の魔術師」やエリザベス・スシュマンによる1993年ニューヨーク、ウイットニー美術館展覧会「ウイットニー・ビエンナーレ」、ダン・キャメロンによる1994年マドリッド、ソフィア女王国立センター展覧会「火を通したもの・生なもの」等が組織された。

これらの展覧会は多くの議論を引き起こし、かつ多文化主義の特定の問題を顕在化させた。つまり平等を目指しポリティカル・コレクトを標榜しつつ異なった文化の作品を並列するだけでは、世界に顕著な痕跡を残した非西洋文化への差別認識構造の不可視化性を再構築しつつ、ただ(西洋に)一方的に都合の良い補償を主張したに過ぎない。グアッシュはラシード・アラリアンに従い多文化主義の問題をこう指摘する「(多文化主義は) 平等を支持する彼らの願望により西洋からよりよく管理しコントロールする目的で非白人住民をエスニック化するための文化的道具として使用された。同様に帝国の遺産を再統合することができずにいる社会の矛盾を隠すスモークカーテンとしての役割も果たす。」<sup>60</sup>

また別の側面として他者の不可視化は植民地支配を経験した国々だけにとどまらず、国民国家内でも同様に起こる。ベネディクト・アンダーソン<sup>61</sup>によれば国民国家は大量複製技術(その出現時は印刷技術)と資本主義によって確立され維持されている国民意識の想像力に基づいて統一される一つの「想像の共同体」であり、まさに近代の産物である。山本浩貴はこの想像上の共同体としての国民国家への言及を経て、征服の歴史や他者の同

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>61</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

化で起こる共同体内で機能する集団的忘却に注目する。アーネスト・レナンの著作『国家とは何か』の主張に従うと、この忘却プロセスは統一されたイメージ、すなわち国籍に結晶化した国民国家の神話を確立し、人種・民族、言語、さらには宗教さえも自然で自明の産物として確立しているのである。そこではもちろん一致しない、または異なる人を疎外（無視）しつつ国籍、人種民族、言語や宗教に同化していなければならない。この国民国家の神話は多様な知的領域、とりわけナショナル・アート・ヒストリーでも機能していた。「ここに美術史が抱える厄介な問題の構造的原因が生まれます。すなわち、国民国家を前提とした「ナショナル・ヒストリー」が自明のものとなされ、国境線を超える存在はその「歴史」から除外されてしまうのです。」<sup>62</sup>

この歴史の構造的問題に対する反省から、近年ではトランスナショナルな歴史についての研究がデザインや美術史領域でも始まっている。山本は第二次世界大戦中に日系アメリカ人が収容所内で生産した手工芸品の研究<sup>63</sup>に言及し、以下のように述べる「デュッセラーは、「収容所産の芸術」を「投獄された日系アメリカ人たちが搾取的な人種に挑戦する」ための手段として捉えました。」<sup>64</sup>山本はこの研究をトランスナショナルな歴史を可能にするものとして引用している。そして今まさにそれはホミ・バーバが提案する「生存戦略としての文化」を私たちに連想させる。

生き残る戦略としての文化は、民族をまたぐものであると同時に言語をまたぐものでもある。文化が民族をまたぐのは、現代のポスト・コロニアル言説が文化的な置き換えの特殊な歴史に根ざしたものであるからだ。この歴史とは、奴隷貿易と年季奉公の「中間航路」であり、文明化の使命を帯びての「船出」であり、第二次世界大戦後における第三世界から西洋への移民の受け入れとそこから生じた問題であり、あるいは第三世界内部と外部での経済的・政治的難民の交換である。文化が言語をまたぐのは、このような空間的置き換えの歴史がいまや地球的規模となったメディア・テクノロジーの領土的野心を伴って一文化はいかに意味を作るのか、また文化とはいったい何かという問題をいささか複雑な争点にしてしまったからに他ならない。<sup>65</sup>

<sup>62</sup> 山本浩貴 *op. cit.*, p. 219.

<sup>63</sup> Jane E. Dusselier, *Artifacts of Loss: Crafting Survival in Japanese American Concentration Camps*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.

<sup>64</sup> 山本浩貴 *op. cit.*, p. 220.

<sup>65</sup> ホミ・K. バーバ「文化の場所 ポストコロニアリズムの位相」橋本哲也ほか・翻訳 法政大学出版局 291頁

サイードの考察にも増して、他者は自分自身を表現することに大変な困難を抱えている<sup>66</sup>が、バーバは他者の発話の可能性を模索している。当然バーバは私たちに他者への排除の過去の忘却を勧めているわけではなく、それどころか、植民地における権力支配システムへの適応を強い優越的一者と劣等的他者の分離を構築した上それを植民地の人々の精神に浸透させた植民地主義暴力ー正確には他者を一者へ均質化する過程からというより疎外する(し続ける)危険によって非常に深刻である暴力ーの記憶をとどめておくことを提案している。にもかかわらずバーバは発話の可能性を提案する、そしてその可能な発話は独白ではなく対話なのだ。

解釈の合意が言表の中で名指されている「私」と「あなた」との間のコミュニケーション行為に過ぎないということは決してあり得ない。意味が産出されるためには、この二つの立場がある<第三空間>を通過することで、流動化される必要があるからだ。この第三の空間は、言語の一般的状況を表すとともに、言表の、「それ自身では」自覚することが不可能な、行為や組織の戦略との具体的な関わりを表すのである<sup>67</sup>

バーバのいう第三空間は一者と他者の固定二項対立の脱構築を促す流動を可能にする場所である。植民者は征服の初期段階において命令型の発話しかしないが、他者の文化を発見し向き合い共生していくうちに他者に対して強制していた倫理的無効性が彼ら自身に跳ね返ってくる。逆に被植民者は植民者の言語の適用を強いられる中で権力の語りを習得し始め、結果として植民者が答えることができないような倫理的な問いを発するプロセスが始まる。そここそコミュニケーションの可能性が開かれ、これが第三空間の効果といえる。

意味と言及の構造をアンビヴァレントなプロセスに変えてしまう発話の第三空間の介入によって、この意味と表象の鏡が破壊される。この鏡の中では、文化的な知識が慣例に従って統合され、開かれ、広がるコードとして示されている。こうした介入によって、文化の歴史的アイデンティティに対する我々の意識が挑戦を受けるのは極めて当然のことといえよう。我々はともすれば文化を、均一化と統一をうながす力と捉え、唯一の起源を持つ過去によって権威付けられ、<人民>が担う国民的伝統によって受け継がれてきたものと考えがちだ。言い換えれば、発話行為の時間制の攪

<sup>66</sup> Edward W. Said, *op. cit.*, capítulo IV.4, "Orientales, orientales, orientales", pp. 422-431 を参照のこと。

<sup>67</sup> ホミ・K. バーバ *op. cit.*, p. 64

乱が、ベネディクト・アンダーソンがいみじくも指摘した、均質で連続した時間の中に書き込まれた西洋国民国家の物語を追放するのである。<sup>68</sup>

第三空間の介入は植民地やポスト・コロニアルの場合のみだけでなく、国民国家の均質化から取り残された他者の場合も含まれる。「この<第三空間>は、それ自身では表象不可能なものだが、発話の言説的条件を構成し、文化の意味や象徴が、太古以来の統一や不変性など持っていないことの証となる。同じ記号でさえも、領有され、翻訳、再歴史化されて、新たに読まれるのである。」<sup>69</sup> 要するに告発の第三空間は「文化的差異の分節化」<sup>70</sup> の前提条件となる。

こうした<第三空間>の生産的な力が、植民地ないし脱植民地的な出自を持っていることは重要である。なぜなら見知らぬ領域—そこへ私は読者を誘ってきたつもりだが—へと下降する意志から、次のことが明らかになるはずだからだ。すなわち、発話の分断された空間を理論的に承認すれば、民族的なものを横断する文化、それも多文化主義のエキゾチズムでも複数文化の多様性でもなく、文化の混淆性の記述と分節化に基づく間民族的文化を概念化する道がひらけてくるかもしれないということである。そのためにも我々は、文化の意味を担っているのが、「間」—翻訳と交渉の切先、中間的な空間—であることを、覚えておかななくてはならない。そのことが、「人民」の民族的で反民族主義的な歴史たちを構想することを可能にするのだから。そしてこの<第三空間>を探求することによってこそ、私たちは二項対立の政治学を回避し、我々自身の他者として現れ出ることが可能となるのである。<sup>71</sup>

このようなバーバの提案は私たちが次に見る映像作品へのアプローチの大きな助力になると考える。

### Un país en las memorias きおくのなかのくに

はぎのみほとタロウ・ソリージャの『きおくのなかのくに』はマルチメディア・アート・プロジェクトで広大なメキシコ領内に住む111人の日本人と日系人へのインタビューを基にした写真と映

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 65–66.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p.67-68.

像からなる。このプロジェクトは2008年から2014年にわたって制作され、最終的には2018年にカタログが出版された。映像部分<sup>72</sup>は白黒モノクロームで51分に渡るデジタルビデオであり、老若男女、日本人的な顔立ちの者、一方それほどではない、あるいは全く面影がない者へのインタビューで構成されており、証言者はスペイン語、日本語、時にはそれらをごたませに、またネイティブ、非ネイティブ発音で話し、白背景のアップサイズもしくはバストサイズで撮影されBGMは使用されていない。作品は「記憶の中のくに」「追憶」「学んだもの」「遺したもの」「価値」「アイデンティティーについて」の6パートに分かれている。

異なるパートに何度か出演する人もいれば、一度きりの人もいる。映像には住んでいる地域や職業、年齢、氏名など個人情報明示されない。登場人物、ある者はとても冷静に、ある者は不安げに、それぞれの感情表現をしてみせる。ある人は笑い、またある人はにかんで微笑み、時には共感を求めるような口調で、時にはまるで自分自身に言い聞かせるように語意を強めてしっかりと話し、明るい口調から悲しい口調、声を震わせてほぼ泣いている、手で表情を覆ってしまう女性、また頬に涙の跡が残る者、かと思えば唐突に単調な声で衝撃的な内容を語り出す者もある。

これらの断片化された短い証言には「日本」や「日本人」という言葉は一度も出てこない。これは作者が意図的に国民国家の表象を避けていると思われる。しかし中には国民国家が導入した概念、とりわけ日本国内で国民意識強化のために利用された言葉「修身」や「お国の為に尽くす」などと口にする者もいる。一般的には現在の日本でこのような表現を聞くことは稀である。<sup>73</sup>これはポリティカル・コレクトではないかもしれないが、それは日本移民の記憶に残った痕跡であり、沈黙していない。アナ・マリア・グアッシュが述べていたように植民とは精神を植民することであり、国民(国有)化することは精神を国民(国有)化することだ。修身と国への奉仕が自明の国、この場合日本帝国から出国した移民にとっての現実であり記憶の中に永続化される。それはまた海外への移住が国家戦略の一端であった当時の政治との一致を私たちに見せつける。そういった意味で彼らの証言は私たちをタイムカプセルと向き合わせ、時としてこのような暴露はある種の日本人鑑賞者を驚かせる。おそらくその理由は戦後の日本人にとって克服されていて然る可き事が事実そうっていないからだ。

ポリフォニック表現は調和を醸さず統一的なアイデンティティーも構築しない。ジェネレーションギャップによりメキシコでの差異化された背景についての意見には不一致がある。

<sup>72</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=e6WgOI0YXxc&feature=youtu.be>> 閲覧日: 2020年11月23日。

<sup>73</sup> En Japón ya no se manifiesta este tipo de tendencia educativa de preguerra. Una de las razones es por el cambio del régimen político a partir de la nueva Constitución. Obviamente es un tema complejo que requiere un estudio más profundo, junto con el análisis sobre la extensión del discurso derechista en Japón en nuestra época.



メキシコ革命後のメキシコにやってきた日本移民は人種差別傾向のある戦時教育で補強された拡張的国家戦略の日本帝国から出発した。打って変わって第二次世界大戦後の移民は、物資不足、空腹、爆撃後の焼け野原の街を自分の国として記憶しているのである。また他方、反戦教育とともに後期資本主義による高度経済成長や産業化後に出国した者は自分の国に対してまた違った認識を持っている。それは日本の記憶が統一され得ないことを示しており、完全無欠な語りなどなく、そのニュアンスとバリエーションに微妙な違いを指し示すことこそ作者の意図であると推察される。

これら語りの差異はおそらく次の2つの事柄を指摘する。国民国家という概念がそれぞれ個人の精神に浸透していく過程で、その成員は時間的経験に巻き込まれてしまうため待望される統合的で均質化された統一は不可能であり困難から免除されるプロセスとはならない。おそらくそれは国内でも同様だろうが、出生地から離れ異なる文化に直面している移民の場合、その記憶は圧縮されより際立つ。世代の異なる移民たちのインタビューを一つにまとめることによりそれぞれの差異がより明白になる。これにより均質化された国民国家は自明なものではなくなり、この文章で以前引用した著者たちが言及するように国民国家は近代の神話または架空の産物であるということが明白になる。また他方、受け入れ地つまり外側からの視線では日本移民は均質的な一団に見える、いわばその多様性が不可視化されている。これは日本移民に限ったことではなく、どのエスニック集団でも異なる層が内含されているだろう。事実それぞれ一人一人に尊厳があり掛替えない者であることは明白だが、ここで別の問いが生まれる、であるならば、それらの人々を一括りにシステマティックのレッテルを貼るのは何故なのか。

強調しておかなければならないのは『きおくのなかのくに』のすべてのインタビューを受けた人たちは真摯に話し表現しようと努力している、しかし何が起きたのかを言い表すまでに至らず、少なくとも全てを説明するまでに達しておらず、それどころかまだその途上であるという印象を私たちに与える。すなわちそれぞれの移民の自身の文化はハイブリッドに傾いており、第三の空間で争い闘っている。多くの場合、伝統的な又は決まり文句のような言葉や概念を導入しながら、しかし彼らが直面しているのは何かまだ誰も知らない、なんと呼べばよいのか分からないもの、言い表せないものでありながら、言葉にされつつあるものなのだ。私たちはかろうじて少数者の声に尊厳を見いだすことができるようポリフォニックの繰り返しの中に微妙な違いを認識することとまる。

簡略化された無味乾燥な画面にはっきりと示されているのは、自身のくにとその記憶がなんであるのかを簡単には言えない多様な人々、彼らの顔とその表情、現れては消えるその感情、発話と沈黙、言い得ることと言い得ないことの間を行き来する何かである。

## Relato familiar どこかできいた物語

『どこかできいた物語(家族の物語)』<sup>74</sup> は2017年に発表されたスミエ・ガルシアの21分のカラー映像作品である。短編ドキュメンタリー映画に分類される。先に見た作品とは異なりこちらはサエキ・ユキオというただ一人の語りに基づいている。作品は登場人物へのインタビューで構成されており、スペイン語ネイティブではない老年男性の一人語りの声を聞くことになる。全編を通じて、BGMや効果音とともに彼や妻、家や店、建物やメキシコの風景のビデオ記録、日本やメキシコの白黒及びカラー写真や歴史アーカイブなどの挿入がある。

サエキ氏は現在82歳で、1955年にメキシコに渡った移民である。写真館を営んでいた彼の叔父の誘いを受け移民したことがわかる。サエキ氏もその職に就きフィルムを販売しながら現像も行うアナログ写真店を経営している。作品に挿入された写真の多くは彼が撮ったものだ。

作品はシワとシミのある写真の断片から沈黙の中で始まる。一つ目のイメージは女性の顔半分、続いて男性の顔半分。その後画面は暗くなり、中断された独白の一節「初めは話したくなかった・・・。」と続く。波の音が聞こえ、海面のビデオ映像が流れ、そこに「僕は、船で来た・・・。」という言葉があり、端に「貨物船」と書かれた古い船の写真が映し出される。このようにガルシアは音とイメージをつなぎながらトランジション手法を使い登場人物の独白への理解を幫助している。声だけ聞いていると言葉の足りなさや動詞活用の不確かさから何を言っているのか理解しがたいことも、英語字幕やイメージ添付によりアプローチが可能になる。船の映像の後、サエキ氏の古い結婚写真が映し出される。彼の妻は海が好きで彼女は自分の灰が海に撒かれることを望んでいるが、そうなると海に嵐などが来れば彼が安心できないことが言及される。彼がそれを妻に話すと、妻は彼が優しいと応えたと彼は言う。このカップルの親密なエピソードを聞いているうちに、カメラはサエキ氏の写真の店の前でカメラに背を向けている、この互いに年老いた夫婦に焦点を当てる。独白は葬式の話に続く。

作品は初頭から死の影をちらつかせるが、夫婦のささやかなエピソードとともに結婚式の写真や慎ましいながら清潔で快適な住まい、現在の様子などにより夫婦の何十年にも渡る穏やかな日々が即察せられる。老人の語りは海の波のように来つつ戻りつつを繰り返す。そして唐突に「僕は100%ここ(メキシコ)の者だ」と言う、なぜなら彼の家族全てがここにいて、23年日本にいたが既にメキシコで60年が過ぎたからだ。

語りは主人公のスペイン語の未習熟により何度も途切れるが、先述の行きつ戻りつの流れとイメージ、音の関連で補填されつつ例示的というよりは詩的な理解が促される。サエキ

<sup>74</sup> *Relato familiar* は国立創作者基金, Fonca, 若手クリエイター 2015-2016の援助により制作された。



氏の人生のイメージや語りが続き、写真はアナログからデジタルへ、そしてこの視覚的な語りは戦争アーカイブイメージ、特に日本の爆撃、具体的には広島での出来事へと軸を移す。

この最後のパートはサエキ氏の日本での記憶に基づく。亡くなってしまった彼の母親を訪ねるメキシコ到着から初めての日本への旅行。意味深いしばらくの沈黙の後、サエキ氏は日本語で呟く「もう日本語忘れてしまつとる」サエキ氏の証言は続く。戦時中の困難な子供時代を語り、そして言う「もし2ヶ月遅れて生まれて来たら、死んでいた」軍隊に召集され戦地へ送り込まれていたかもしれない。戦争の末期は街全体が灰になっていたと言う。兵器工場で働くため学業は中断され、彼は兵器工場近くの宿舎で暮らす。1945年8月5日の日曜日彼は工場で働き、翌日代休になり、大変暑かったため彼は海で泳ぐことにした。とても晴れていて雲ひとつなかった。宿舎と海との野原を横切る、その時広島に原爆が落ちた。それがなかったのか理解せずに、彼は海へ泳ぎに行った。なぜならそれはとても気持ちのいい日だったから。画面は作品初頭に見た海の波に、花嫁のベールの波打つ様へと戻る。このようにして私たちはあの折の中断された一文を思い出す。

語りとイメージの不一致にはクロスオーバーポイントがあり、再びそれは互いに乖離し始める。ここで原爆被害者が被った社会的な差別、身体的かつ精神的トラウマと話すことへの抵抗を結びつけることは可能だが、作品の中では、それらは何も語られない。登場人物の経験に誇張した脚色を加えることは避けられている。しかしながら、最後の証言が私たちに残す衝撃は、サエキ氏の行きつ戻りつするその語りを思い起こし再検討することを迫る。なぜなら私たちに何か聞き逃したのではないかという印象を与えるからである。おそらく第三空間が私たちに指し示すその感受性が、歴史の層に埋もれ沈黙させられた声を聴きとることを可能にし得るのだろう。

## 結論

国際的な傾向とパラレルにメキシコで展開された映像表現の背景は注目すべき特徴があり、1990年代以降の政治的な主題の取り扱いに特に顕著である。2000年代以降のアーティストの作品の非政治性についての指摘があるにもかかわらず、私たちの見るところ、メキシコの現代美術には政治的な主題への意識、暴力や不正に対する抗議や抵抗がモチーフとなり続けている。

このような背景のもと、私たちがアプローチを試みた2つの映像作品は、直接的な抗議の特徴はないものの、私たちを文化的差異、視覚化と非視覚化の暴力、国民国家の政治や経済、歴史の多様な語りの層に織り込まれた人生の意味へと様々な考察へと導く。結論に代えてバーバの講演の一部を引用する:

もちろん歴史上の様々な暴虐や誤りを消すことはできないのですが、私たちの倫理的責任は抽象的・普遍的な共有の場ではなく、現実の接触・交流から未来に開かれたありえたかもしれない歴史を共有する場を見出すことではないでしょうか。この交点に歴史の原点を見出す試みは、たとえそれが恥と暴力に塗られたものであったとしても、私たち自身の自己認識と尊厳を取り戻す道はないと確信します。<sup>75</sup>

バーバのいうように、ポスト・コロニアル理論の提案は、トラウマのつきまとう過去の息をふさぐような緊張から出て、息を吸い声を出し始めることのできるような場所を見出すため、複雑に絡み合った先述のナラティブの糸を解くことを可能にし得るだろう。それは忘れるためではない、グローバル時代の記憶を考察し構築しつつ先へ進むためである。その意味で私たちが見てきた2つの作品は現代の生存戦略としてのアートと関連づけられ、不可避免的にトランスナショナルでトランスレーショナルであり、発話の可能性を視覚化するそのプロセスに意義がある。

## 参考文献

### 書籍

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura y Económica, 1993.
- Ávila Jiménez, Emilio, Felipe León López, et al., *El video en México*, México, Grupo Editorial Interlínea, Secretaría de Educación Pública, Coordinación Estatal de Tecnología Educativa, 1996.
- バーバ、ホミ K. 「文化の場所 ポストコロニアリズムの位相」本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪元留美訳 法政大学出版局 2005
- Cortés, Enrique, *Relación entre México Japón durante el Porfiriato*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1980.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- Dusselier, Jane, E., *Artifacts of Loss: Crafting Survival in Japanese American Concentration Camps*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.

<sup>75</sup> ホミ K. バーバ「グローバリゼーションとマイノリティー文化—語る権利の復興に向けて—」229頁 2002年に立命館大学で行われた講演会「ホミ・バーバ講演会 グローバル・メジャー ポスト・コロニアル理論の現在と可能性」言語文化研究 15巻4号 221-231頁 立命館大学 2004<<http://www.ritsumeit.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou.html>>. 閲覧日: 2020年5月4日。

- Guasch Ferrer, Anna María, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, Madrid, Alianza, 2016.
- Hagino Miho y Taro Zorrilla, *Un país en las memorias*, México, Ortega y Ortiz Editores, 2018.
- Lippard, Luci R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico del 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- 松井みどり 「“アート”: 芸術が終わった後の“アート”」朝日出版社 2002
- Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art. The Development of Form and Function*, Tokio, Sangensha, 2013.
- メイ=アンドリュース、クリス「ビデオアートの歴史 その形式と機能の変遷」伊奈新祐訳 三元社 2013
- México, Iris, *Un tostón de Arte Mexicano 1950-2000*, *Revista Discurso Visual*, núm. 11, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005.
- 西川長夫「国境の越え方」平凡社 2001
- Ota Mishima, María Elena, *Siete migraciones japonesas en México 1890-1978*, México, Colegio de México, 1982.
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker, *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988.
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002.
- Takeda S. y Wake Naoko, *Hiroshima Nagasaki Beyond the Ocean*, Nagasaki, Yururi books, 2014.
- 移民研究会編「日本の移民研究 動向と文献目録II 1992年10月-2005年9月」明石出版 2007
- 山本浩紀 「現代美術史 欧米、日本、トランスナショナル」中央公論社 2019
- Yokoigawa Miki, *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*, tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.
- Zapett Tapia, Adriana y Rubí Aguilar Cancino, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.

## 論文

- バーバ、ホミ K. 「グローバリゼーションとマイノリティー文化—語る権利の復興に向けて—」 言語文化研究 15巻4号 221—231頁 立命館大学 2004
- Burgin, Victor, “Situational Aesthetics”, *Studio International*, vol. 178, núm. 915, octubre de 1969.
- 石田知恵 「1990年入管法改正を経た日系人カテゴリーの動態—名付けと名乗りの交差を通して」コア・エシックス、第5巻 1—10頁 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2009
- Matsumoto, Alberto J., “Grupo Enomoto de emigrantes a México: ¿Quién era Takeaki Enomoto que promovió la emigración japonesa al extranjero?”, <<http://www.discovernikkei.org/es/journal/2019/3/13/takeaki-enomoto-1/>>.
- Melgar Tísoc, Dahíl M., “El Japón fragmentado: Los *nikkei* mexicanos y la diáspora japonesa”, *Humania del Sur*, núm. 10, año 6, enero-junio, 2011.
- Yokoigawa Miki, “Representación de la memoria en el arte contemporáneo. Hiroshima y Nagasaki después de Fukushima”, en Virginia García Pérez, (coord.), *Memoria de VI encuentro de investigación y documentación de Artes Visuales. Aplicando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

## ウェブサイト

- ・ 出入国管理及び難民認定法第七条第一項第二号の規定に基づき同法別表第二の定住者の項の下欄に掲げる地位を定める件(平成2年法務相告示第132号) <[http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan\\_hourei\\_h07-01-01.html](http://www.moj.go.jp/isa/laws/nyukan_hourei_h07-01-01.html)>.
- ・ 「海外移住審議会海外日系人社会との協力に関する今後の政策」外務省ホームページ <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/shingikai/ijyu/nikkei.html#2-4>>.
- ・ パンフレット「日本と中南米をつなぐ日系人」 <[https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan\\_latinafrica.html](https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/pub/pamph/japan_latinafrica.html)>.
- ・ 松井謙一郎「中南米地域の郷里送金とオランダ病」国際通貨研究所 <[https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo\\_03.pdf](https://www.iima.or.jp/docs/newsletter/2009/NLNo_03.pdf)>.
- ・ 「国籍の選択について」法務省 <<http://www.moj.go.jp/MINJI/minji06.html>>.

- ・ “¿Realmente el urinario de Marcel Duchamp fue obra del padre del arte conceptual?”, *BBC News Mundo*, 8 julio 2018, <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-44741212>>.
- ・ Yaasib Vázquez Colmenares, *Takeda (documental)*, <<https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2019/2017/1556-takeda>>.

### オフィシャルページ

- ・ はぎのみほ, <<https://haginomiho.weebly.com/>>.
- ・ Fundación Paisaje Social, <<https://www.paisajesocial.org/>>.
- ・ クリス・メイ=アンドリュース <<http://www.meigh-andrews.com/>>.
- ・ 外務省 <<https://www.mofa.go.jp/mofaj/area/mexico/data.html>>.
- ・ 海外移住資料館 <<https://www.jica.go.jp/jomm/>>.
- ・ メキシコ日本芸術文化研究常設セミナー <<http://cenidiap.net/sepiacmj/>>.
- ・ Museo virtual Raíces en Japón-México, <<https://www.raices-jpmx.com/raices>>.
- ・ 竹田信平 <<http://www.shinpeitakeda.com/>>.
- ・ スミエ・ガルシア・ヒラタ <<https://www.sumiegarcia.com/>>.

### アートプロジェクト

- ・ はぎのみほ、タロウ・ソリージャ、きおくのなかのくに, <<https://www.youtube.com/watch?v=e6WgOI0YAxc&feature=youtu.be.>>.
- ・ 竹田信平 *Proyecto Hiroshima Nagasaki Download*, <<https://www.hiroshima-nagasaki.com/>>.



第二部：

## 比較文化研究





# ロザリオと数珠—キリシタン時代の宗教間体験—<sup>1</sup>

有村理恵

## 要旨

近世日本のカトリック宣教において、ロザリオに類似した仏教の数珠を宣教師たちはどのように理解、解釈したのであろうか。また、日本人はロザリオをどう受け止め、自らの信仰と実践に取り入れていったのか。本稿では、ロザリオとコンタツの受容を日本宗教との伝統との繋がりを踏まえて分析を行う。また、キリシタン信者らの間で、ロザリオの祈りと阿弥陀へのお唱えが共存していた事実を明らかにし、「マリア十五玄義図」と浄土宗の「当麻曼荼羅」の類似点が、聖ロザリオ信仰表象の受容につながった可能性を検証する。

## キーワード:

福音伝道、南蛮美術、聖ロザリオ、曼荼羅

---

<sup>1</sup> 本稿を執筆するに当たり、メキシコ国立自治大学学術人事総合局研究プロジェクト PAPIIT IN401019「第一次ヨーロッパ領土拡張時代の宗教間体験と美術：日本のロザリオ信仰と聖像（1549–1873）の助成を受けた。

## はじめに

念珠の起源には様々な説がある。最も広く支持されている学説の一つは、宗教史学者ウィルフレッド・キャントウェル・スミス(1916-2000)が提唱した理論である。同氏によると、カトリック教のロザリオと仏教の数珠は古代インド宗教に由来し、シルク・ロードを経て、様々な宗教に取り入れられながら、東は仏教と共にチベット、中国、日本に伝播し、西は十字軍遠征時代にイスラム教を介してヨーロッパのキリスト教社会に導入されたとする。<sup>2</sup>

しかし、同理論を疑問視する学説もあり、「この両者の歴史は非常に古く、相互に影響し合うような重なりを主張する諸説はあっても定かではなく不透明である。」シルク・ロードを通って行われた交易や文化交流を考慮すると、「影響は皆無とは言えないまでも、諸宗教においては夫々に独自の発展を遂げてきたと考える。」また、異なる宗教間の相互影響も考えられる。<sup>3</sup>

よって、見解が分かれているが、カトリック教と仏教の間には文化的類似点があるということは事実である。それでは、1540年代以降押し進められたアジアでのカトリック教布教において、宣教師らは仏教の数珠をどのように理解したのだろうか。また、人々は土着の宗教で使用する念珠に似たカトリック教のロザリオをどう受け止めたのであろうか。

少なくとも、日本においては、宣教初期段階から祝福を受けたロザリオの珠がキリシタンらの中で深い「敬意」が払われ、「信仰」の対象として「熱心」に崇拜されていたことと記録されている。信者たちは祝福されたコンタツで祈ることで獲得した免罪の効果を信じていた。そのため、コンタツを求める者たちは大変多く、宣教師らは、ロザリオをばらして一珠ずつ配った。ポルトガル人イエズス会士ルイス・フロイス(1532-1597)が著した『日本史』は、日本宣教時代のコンタツの信心・実践を最も詳細に記した文献である。<sup>4</sup> しかし、托鉢修道会年代記作者たちも貴重な記録を残し、日本に1594年から1597年まで滞在したフランシスコ会のマルセロ・デ・リバデネイラは、同修道会士たちが配ったコンタツにキリシタンらが深い信仰心を抱いていたと記述している。<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Wilfred Cantwell Smith, *Towards a World Theology: Faith and the Comparative History of Religion*, Philadelphia, Westminster, 1981, pp. 11-13. スミスの理論を支持した研究としては、野呂芳男, *Kirisutokyo to minshu Bukkyo: Jijika to renga* 『キリスト教と民衆仏教—十字架と蓮華—』東京, 日本基督教団出版局, 1991, p. 66; Alejandra González Leyva, "La devoción del Rosario en Nueva España", *Archivo dominicano*, XVII, 1996, pp. 251-252.

<sup>3</sup> 高橋勝幸「〈研究ノート〉マンダラとマリア十五玄義図の類似性—ユングの元型論を手がかりに—」『アジア・キリスト教・多元性』第13号, 2015, p. 127.

<sup>4</sup> Luís Fróis, *Historia de Japam*, ed. José Wicki, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, vol. I, 1976, p. 327; vol. II, 1981, p. 77.

<sup>5</sup> Marcelo de Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago, y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon*, Barcelona: Emprenta de Gabriel Graells and Giraldo Dotil, 1601, p. 435.

ここで明らかにしておきたいことは、聖ロザリオの信仰は異なるカトリック教団により広められたということである。ロザリオの祈りは、聖母マリアとキリストを賛美するもので、「聖母マリアにより、人となったみ言葉、つまり、神の子の教義」に基づいている。聖なる母性を讃えることは、人となったみ言葉、そして、イエス・キリストの二重性(神性と人性)と密接な繋がりがあある。<sup>6</sup> 聖母マリアへ祈りを捧げるのは、彼女が救世主の母であり、よって、人類救済のための天と地の仲介者であるからである。

日本にロザリオの祈りを伝えたのは、ポルトガルの支援を得て、インド洋経由で布教活動を行ったイエズス会であり、その信仰は、後にスペインにより開拓された太平洋航路を通じて、日本での福音伝道に加わった托鉢修道会により強化された。そうして、フランシスコ会士ヘロニモ・デ・ヘススは、1599年、江戸にロザリオ聖母教会を建立し、ロザリオ信心会を立ち上げるため、マニラのドミニコ会管区長の許可を取り寄せた。<sup>7</sup> 同教会は、幕府の直轄地においてキリスト教禁教令が公布された1612年まで存在していた。<sup>8</sup> また、日本宣教で使用された遺品の中に、フランシスコ会が広めたロザリオと関連する聖画が含まれている。よって、この祈りと信仰が、ヌエバ・エスパーニャ副王領(コロニアル時代のメキシコ)と当時スペインの支配下にあったフィリピンを経由して、日本まで伝播した経緯を明らかにしたい。

本稿の主な目的は、1549年から1639年まで続いた日本宣教時代におけるロザリオと数珠の祈りの交点を掘り下げることである。同じ言葉(聖なるイエスとマリアの名前)を繰り返し唱える伝統は、日本の仏教にも見られ、浄土宗では、「南無阿弥陀仏」という名号を唱えながら、阿弥陀仏に祈願する。また、キリシタンと浄土真宗には聖なる表象においても共通点があり、両者とも製作コストの高い鑄造像・木彫像ではなく、聖画を広く利用した。<sup>9</sup> さらに、キリシタン画家により描かれた二点の「マリア十五玄義図」(図1、図2)は、曼荼羅とも関連づけられてきた。本稿は三部から構成されている。まず、ロザリオの祈りの発展と「フランシスコ会の冠(コロナ)」別名「フランシスコ会ロザリオ」の伝統について取り上げる。次に、日本人の仏教の数珠、カトリックのロザリオ、祝福されたコンタツの使用に関して、宣教史料にどのような記録が残されているのかを分析する。最後に、曼荼羅と関連づけられてきたキリシタン聖画「マリア十五玄義図」を考察する。

<sup>6</sup> Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al arte. Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008, pp. 21-22.

<sup>7</sup> José de San Jacinto Salvanes, O.P., Archivo Provincial del Santo Rosario de Manila, ms. 19, f. 333, transcrito y macanografiado en el acervo de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Epistolario de los MM. dominicos de Japón*, introducción de Honorio Muñoz, O.P., [s.l.], [s.a.], p. 178. 五野井隆史氏によると、ヘロニモ・デ・ヘススは、徳川家康の依頼により1600年3月マニラに渡航し、1601年6月に日本に戻ったが、同年10月に逝去したため、江戸の教会に許可されたロザリオ信心会が設立されなかった可能性を指摘している。Cfr. 五野井隆史『キリシタン信仰史の研究』東京、吉川弘文館、2017, p. 206.

<sup>8</sup> 滝澤修身『日本ドミニコ会の宣教理念と布教方法—16・17世期の長崎を中心に—』『純心人文研究』第24号, 2018, p. 7.

<sup>9</sup> 川村信三『戦国宗教社会=思想史 キリシタン事例からの考察』東京、知泉書館、2011, p. 52.

本研究の理論的枠組みとしては、東馬場郁夫氏著『きりしたん受容史—教えと信仰と実践の諸相—』の理論を援用する。宣教史料に基づいた先行研究では、政治、宣教師、キリシタン大名の活動に重点が置かれてきた。しかし、同氏は、キリシタンらの信仰と実践を分析することで、新しい宗教を受け入れた民衆から見た歴史を構築することの重要性を唱え、それを「きりしたん受容史」と呼んでいる。「キリシタン(きりしたん)」という言葉は、ポルトガル語の「*cristão*」から派生しているものの、これらは全くの同義語ではない。事実、東馬場氏は「きりしたん」とは、神道、仏教、道教などの要素が混淆した当時の日本宗教と、ヨーロッパから伝えられたキリスト教との交差点において成立し、日本語で説かれた信仰体系であるとみなす。」と定義している。<sup>10</sup> つまり、「きりしたん受容史」とは、日本人改宗者が信じ実践した宗教間体験の歴史と言える。

### ロザリオの祈りとフランシスコ会の冠

「ロザリオ」<sup>11</sup> という言葉は、カトリック教の祈りの回数を数える道具を指すだけでなく、聖母マリアへの祈りで編んだ「精神的な冠」を捧げる伝統を意味する。マリアは、救世主の母であることから賛美を受けるに値し、聖母が手に持つバラは、純潔、無垢(無原罪の御宿り、処女懐妊)の象徴している。<sup>12</sup> 一連の祈りを唱えるカトリック教の伝統は、西暦800年にはすでに存在していたが、ダビデの詩篇の数に合わせて、天使祝詞を150回、パーテル・ノステル(主祷文)を150回を唱えることで、マリアを崇拝する風習が根付いたのは12世期のことである。<sup>13</sup>

聖母マリアへバラの冠を捧げる伝統は13世紀の伝説に遡り、シトー会の修道士が天使祝詞を50回唱えていると、その祈りは薔薇となって口から出てきたので、聖母像に花の冠をお捧げしたと言われている。<sup>14</sup> こうして、生花でできた花環をマリア像に飾り、アヴェ・マリアの形式を取り入れた祈りで「精神的な冠」を編みながら敬意を表す習慣が定着した。<sup>15</sup>

<sup>10</sup> 東馬場郁夫『きりしたん受容史—教えと信仰と実践の諸相—』東京、教文館、2018、pp. 7-10.

<sup>11</sup> ロザリオは、ラテン語「*rosarium*」(バラ園)を語源にするが、元々は聖母マリアに捧げた祈りを指す言葉ではなく、キリスト教以前の古代文化から存在していた概念である。古代ギリシャでは、バラはアフロディテの花であり、ローマ神話で同女神に相当する愛と美の女神ビーナスもバラの花輪と共に表象された。

<sup>12</sup> Magdalena Vences Vidal, *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, México, UNAM, CIALC, El Colegio de Michoacán, 2013, pp. 78-80.

<sup>13</sup> 浅野ひとみ・後藤晃一「コンタツ論」『純心人文研究』第14号, 2008, pp. 116-117; Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gojón, Trea, 2005, p. 152.

<sup>14</sup> 浅野ひとみ・後藤晃一, *op. cit.*, p. 116.

<sup>15</sup> Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español", tr. José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo I, núm. 2, 1988. [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf) 閲覧日: 2020年4月12日

しかし、キリスト教文化において、聖母マリアとバラを関連づけるのは文学が最も早く、聖アンブロシウス(c.340-397)や詩人セドゥリウス(470年ごろ活動)の教父文学にその例が見られる。<sup>16</sup> ラテン語の賛美歌では、マリアは花園と関連づけられ、「*rosa speciosa*(まばゆいバラ)」として讃えられた。<sup>17</sup> また、ダンテは、聖母マリアを「*la rosa in che'l Verbo divino carne si fece*(神の御言葉がその中で受肉した薔薇)」(『神曲』天国篇XXIII: 73-74)として賛辞した。<sup>18</sup>

また、マリアに捧げた祈りは異なる用語で呼ばれ、13世紀には、「コロナ(羅語 *corona* 冠)」「セルトゥン(羅語 *sertum* 花環)」「ロザリウム(羅語 *rosarium* ロザリオ)」「プサルテリウム(羅語 *psalterium* 詩篇)」「ローゼン克蘭ツ(独語 *Rosenkranz* バラの花冠)」「シャプレ(仏語 *chapelet*)」という言葉が使用された。<sup>19</sup> しかし、「ロザリウム」の概念は「*flos, floris*(花)」と「*légö*(選ぶ)」という言葉から構成される「フロリレジウム(*florilegium* 詩華集)」、つまり、文学の一節や祈りの選集を意味していた。<sup>20</sup> この「ロザリウム」という観念は、次第に「プサルテリウム(詩篇)」と融合し、その一例として、ベネディクト会のアドモントのエンゲルベルト(Engelbert von Admont, c. 1250-1331)著『*Psalterium B.V. Mariae*(祝福されたおとめマリアの詩篇)』を挙げる事ができる。<sup>21</sup>

カルトゥジオ会のカルカーのハインリヒ・エガー(Heinrich Egger von Kalkar, 1328-1408)は、その著『*Psalterium Beatae Virginis, 150 dictiones continens*(祝福されたおとめの詩篇:150の言葉)』において、150のアヴェ・マリアを50ずつに分け、それぞれのまとまりに「*cláusulas*(玄義瞑想)」を追加した。また、同修道士は、150のアヴェ・マリアを10ずつの15連に分け、一つ一つの連において、主祷文1回をアヴェ・マリアの祈りの前に置く構成を取った。<sup>22</sup> 「ロザリウム」を「詩華集」とする概念に基づき、カルトゥジオ会では、「ロザリオ」というのは、イエスの人生の「神秘」を黙想することを意味しており、アヴェ・マリアの祈禱を行うための祈りの選集、とりわけ、50のアヴェ・マリアから構成された一連の祈りを指していた。同修道会士らは、アヴェ・マリアを一回ずつ祈る度に「*cláusula*」(喜び、苦しみ、栄えの玄義についての短い瞑想)を導入した。<sup>23</sup> ケルンのカルトゥジオ修道会士プロイセンのドミ

<sup>16</sup> <https://udayton.edu/imri/mary/r/rosary-history-of-the-term.php> 閲覧日:2020年4月10日

<sup>17</sup> Alicia Mayer, “El Guadalupánismo en Carlos de Sigüenza y Góngora”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora Homenaje 1700-2000. I*, México, UNAM, IHH, 2000, p. 251.

<sup>18</sup> Dante Alighieri, *La divina commedia*, con notas de Paolo Costa, Milano, Tipografia di Angelo Bonfanti, 1828, t. III, p. 223.

<sup>19</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, capítulo V.

<sup>20</sup> Agustín Mateos Muñoz, *Etimologías griegas del español*, México, Esfinge, 1955, p. 179.

<sup>21</sup> <https://udayton.edu/imri/mary/r/rosary-history-of-the-term.php> 閲覧日:2020年4月10日

<sup>22</sup> Carlos José Romero Mensaque, “Los comienzos del fenómeno rosariano en la España moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI)”, *Hispania Sacra*, LXVI, 2014, p. 249.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 248.

ニクス(Dominikus von Preußen, 1382-1461)は、1435～1445年に、福音書に記されているイエスの幼児期・公生活、受難、復活の三部に分けた150の玄義瞑想(*cláusulas*)を執筆し、<sup>24</sup> アヴェ・マリアの祈りが50回中断されず、50の玄義瞑想が一体となったロザリオを形成した。エッセンのアドルフ修道院長は、50のアヴェ・マリアに信心深く、この祈りの方法を教え広めた。よって、カルトゥジオ会では、150のアヴェ・マリアの詩篇と50のアヴェ・マリアのロザリオが並行して唱えられていた。<sup>25</sup>

ブルターニュのドミニコ会士アラヌス・デ・ルペ(Alanus de Rupe, c. 1428-1475)は、このカルトゥジオ会の実践をドミニコ会の祈りの方法に取り入れ、主祷文と150のアヴェ・マリアを単に繰り返すのではなく、その著『*Psalterium Beatae Mariæ Virginis*(祝福されたおとめマリアの詩篇)』(死後、1483年に刊行)では、150の玄義瞑想を付け加えた。さらに、同書では、50の玄義が15に減らされ、最後の二つの玄義(聖母の永眠と最後の審判)以外は、現在のものと同じになり、その過程で、聖母被昇天と戴冠式は一つの玄義となった。<sup>26</sup>

また、ルペはマリア像の前でロザリオを黙想することを信者たちに勧めたため、聖像を用いて祈る習慣が根づいた。ドミニコ会士ヤコブ・スプレングァー(Jacob Sprenger, 1436-1495)が設立した信徒会は、まず、1474年に製作された彫像の前で信仰を実践していたが、その後、ケルンの聖アンドレアス教会に15世紀末期から1510年ごろ製作された祭壇画「ロザリオ聖母の御保護」の前で信仰を続けた。<sup>27</sup> ドミニコ会のアルベルト・ダ・カステッロが執筆した『*Rosario della Beata Vergine Maria*(祝福されたおとめマリアのロザリオ)』(ヴェネツィア、1521年刊)では、最初のページに、聖母子像の前で、信徒会会員らが手にロザリオを持って祈り、跪いている様子が描かれた挿絵が挿入されている。<sup>28</sup> この表象は、コンラート・ディンクムット(Konrad Dinckmut)により刊行された*Psalterium Virginis Mariæ*のドイツ語版『*Unser Lieben Frauen Psalter*(我々の親愛なるおとめの詩篇)』(ウルム、1483年刊)の挿絵に類似している。この祈祷書では、信仰のため、そして、教理を教えるために画像や聖像を用いるのは、瞑想の手段だとするルペの考えが反映されている。<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Josemaría Escrivá de Balaguer, *Santo Rosario*, ed. Pedro Rodríguez et al., Madrid, Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer, RIALP, 2010.

<sup>25</sup> Carlos José Romero Mensaque, *op. cit.*, p. 249.

<sup>26</sup> 浅野ひとみ・後藤晃一, *op. cit.*, p. 117.

<sup>27</sup> Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al arte.*, *op. cit.*, pp. 76-81.

<sup>28</sup> Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, Venetia, Presso Gio. Antonio Bertano, 1591, f. 3 v. <https://archive.org/details/rosariodellaglor00cast/page/n7/mode/2up> 閲覧日:2020年5月13日

<sup>29</sup> Katherine Powers, “Musical Images for Devotions: Benedetto Coda’s Altarpiece for the Rosary”, en *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, ed. Katherine A. McIver, London / New York, Routledge, 2016.

しかし、ルペが提唱した祈りの方法を実践することは、文盲であった大半の信者には困難なことであり、よって、玄義の数が七つに減らされ、より簡単な形式が考案された。そうして、「聖母の七つの喜びのロザリオ」と呼ばれるフランシスコ会ロザリオは、主禱文1回、グロリア・パトリ(*Gloria Patri* 神の栄光の賛歌)1回、各喜びの玄義を黙想後、アヴェ・マリアを10回(合計7連)唱え、最後に、第七の玄義黙想の後、聖母マリアの御生涯は72年であったという言い伝えに合わせて、アヴェ・マリアを2回つけ加えられた。<sup>30</sup>

フランシスコ会士ルーク・ワディング(Luke Wadding, 1588-1657)によると、このフランシスコ会ロザリオ(フランシスコ会の冠)の起源は、1422年頃に遡る。同会に入会した信心深い修練者が、修道会に入る前は、生花でできた花環を聖母マリア像に供え、崇拝することができたのに、修道院では、この敬虔な信仰と実践を続けることができないため、修道士になる道を手を捨てて世俗生活に戻ろうとした。しかし、聖母がその修練者の前に現れ、それが理由で悲しまないよう慰めた。すぐしおれてしまい、どこでも手に入らない生花でできた花環の代わりに、決してしおれることがなく、いつまでも生き生きとした祈りでできた冠を彼女のために編んでくれるよう頼んだ。<sup>31</sup>

フランシスコ会の冠(コロナ)を最初に普及したのは、シエナの聖ベルナルデイン(Bernardino de Siena, 1380-1444)とその弟子カピストラノの聖ヨハネ(Giovanni da Capestrano, 1386-1456)である。このナポリ出身のヨハネは、1452年、ニュルンベルクのフランシスコ会士に宛てた書簡<sup>32</sup>にて、修練者たちに毎日「*coronam Virginis Mariae cum VII meditationibus*」を祈るよう勧めた。<sup>33</sup> 同会のティミシヨアラのペルバルトゥス(Pelbartus de Temesvár, 1435-1504)は、その著『*Stellarium Coronae benedictae Virginis Marie*(聖母マリアの星冠)』(1482年刊)において、聖母マリアの七つの喜び(受胎告知、聖母マリアの訪問、降誕、東方の三博士の礼拝、キリストの神殿奉獻、復活、戴冠式)と関連した「*Corona B.M.V.*(祝福されたおとめマリアの冠)」の七玄義を黙想することを提唱した。また、フィレンツェのフランシスコ会士マリアノ(Mariano da Firenze, 1523年没)も、その著『*Tractatus corone*

<sup>30</sup> Alejandra González Leyva, “La devoción del Rosario en Nueva España (II),” *Archivo Dominicano*, XVIII, 1997, p. 106. 聖母マリアが、この世を去ったのは、63歳の時という言い伝えもあり、よって、63回のアヴェ・マリアを唱える祈りも存在している。

<sup>31</sup> John Mark, *Franciscan Order of the Divine Compassion. Daily Office Prayers: Including The Collects Psalter and Lectionary*, EEUU, Lulu Publishing, 2015, capítulo “The Franciscan Crown Rosary”.

<sup>32</sup> カピストラノの聖ヨハネから送られたオリジナルの書簡は見つかっていないが、ニコラス・グラスベルガー(Nicholas Glassberger, 1508年没)の著『*Cronica*』にその内容が記述されてある。グラスベルガーはニュルンベルクの修道院で過ごし、同編年紀の執筆を1491年に終えた。よって、カピストラノの書簡現物を閲覧できたと思われる。

<sup>33</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, capítulo V; Filippo Sedda, “John of Capistrano and the Virgin Mary: Preliminary Research on the Marian Sermons”, *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary. Mater Sanctissima, Misericordia, et Dolorosa*, eds. Steven J. McMichael y Katherine Wisley Shelby, Leiden / Boston, Brill, 2019, p. 411.



*beate Marie Virginis* (祝福されたおとめマリアの冠の書)』(1503年)において、七つの喜びを記念した小さな祈りの冠(コロナ)を奨励した。<sup>34</sup>

フランシスコ会神学者ベルナルディノ・デ・ブステイス(Bernardino de Bustis, 1513年頃没)は、その著『*Il Mariale* (聖母賛美書)』(1493年)において、同会の祈りの実践を次のように記した。

...muchos rezaban la *Corona B.M.V.* con un *Pater Noster* después de cada cinco *Aves* en memoria de las cinco heridas de Cristo; otros, después de siete para los siete gozos de la Gloria de María; otros, después de nueve para expresar que ella está sobre nueve coros angélicos; otros, después de diez para indicar que ha sido admitida al décimo coro del Cielo, y finalmente que muchos insertaron un *Pater* después de cada serie de doce *Aves* a imitación de las doce estrellas de su corona.<sup>35</sup>

多くの者たちが、キリストの五つの傷を偲んで五回のアヴェ・マリアの後、他の者たちは、マリアの栄光である七つの喜びのために七回のアヴェ・マリアの後、別の者たちは、天使の九階級を表すために九回アヴェ・マリアの後、他の者たちは、天国の第十階級に入るのを許可されたことを意味する十回のアヴェ・マリアを唱えた後に、主祷文一回を伴った「*Corona B.M.V.*」を祈っていました。最後に、多くの者たちが、聖母マリアの十二の星の冠と掛けて十二回のアヴェ・マリアの後に、主祷文一回を挿入していました。

十二の星の冠に関しては、シトー会のクレルヴオーの聖ベルナルド(Bernard de Clairvaux, 1090–1153)は、その説教「*Dominica infra Octavam Assumptionis* (聖母の被昇天の大祝日後一週間内の主日に)」において、聖母マリアを黙示録の女として描写し、十二の星は、聖母の十二の特権の象徴と解釈した。<sup>36</sup> 後に、これらはマリアの十二の喜びと関連づけられた。このような神秘的な解釈は、十二の星の冠に捧げられた十二回のアヴェ・マリアの祈りの形成につながったのである。<sup>37</sup> ベルナルディノ・デ・ブステイスの著書に基づき、十二の特権

<sup>34</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, capítulo V.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> San Bernardo, “Sobre las doce prerrogativas de la Bienaventurada Virgen María. En el domingo infraoctavo de la Asunción de la Bienaventurada Virgen María”, *San Bernardo. Obras selectas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947.

<sup>37</sup> Suzanne Stratton, *op. cit.*, capítulo V.



が黙想され、この祈りの形式は「*Corona de los doce privilegios de María* (マリアの十二特権の冠)」としてフランシスコ会士たちの間で幅広く広まった。

以上のことを要約すると、カルトゥジオ修道会士たちは、ロザリオの祈りの形式発展に寄与し、ドミニコ会士たちは、信徒会、祈祷本、説教を通して、その実践を広めることに貢献した。しかし、マリアに捧げた一連の祈りを唱える習慣は、様々なカトリック教修道会の間で定着し、フランシスコ会も独自の祈りの伝統を作り上げた。フランシスコ会の冠は、聖母の七つの喜びを黙想する「*Corona B.M.V.*」に基づいているのに対し、ドミニコ会のロザリオは、「*Rosarium B.M.V.*」と呼ばれる「*Psalterium B.M.V.*」の縮小版から派生している。主な違いは、玄義の選定であり、さらに、フランシスコ会の場合は、十二の星の冠に基づく別の祈りも実践していた。

アメリカ大陸宣教におけるフランシスコ会のロザリオに関しては、いつ、どのようにヌエバ・エスパニャ副王領(現メキシコ)にその伝統が伝えられたのかは明らかではない。しかし、ヘロニモ・デ・メンディエタ(Jerónimo de Mendieta, 1525-1604)は、その著『*Historia eclesiástica indiana*(インディアス教会史)』の中で、「De la fe y devoción que los indios siempre han tenido a las cerimonias y cosas de la iglesia(教会の儀式・事柄に対しインディオが常に信仰心を抱いていることについて)」(lib. IV, cap. XVIII)という章を設け、下記のように述べている。

Las cuentas en que han de rezar, luego en comprándolas, las traen a algún sacerdote para que se las bendiga. Y los que pueden haber alguna cuenta bendita del Santo Padre, lo tienen a mucha dicha, aunque por más dichoso se tendría el que pudiese alcanzar algún tantito de *Agnus Dei*; pero esto por ser tan raro y preciado, por maravilla lo alcanza cual o cual indio. Entre ellos, parece no es cristiano el que no trae rosario y disciplina.<sup>38</sup>

祈るための珠を購入した後、祝福してくれるように司祭のところに持ってきます。聖なる司祭の祝福されたコンタツを持っている者たちは幸運です。アヌス・デイ(*Agnus Dei* 神の子羊)がちょっとでも手に入れば、さらに喜ばしいことですが、しかし、これは大変希少で価値があり、優れているので、何人かのインディオにしか行き渡りません。彼らの間では、ロザリオと鞭を身につけていない者はキリスト教徒ではないみたいです。

<sup>38</sup> Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Lib. IV, cap. XVIII. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p6> 閲覧日: 2020年5月16日。

なお、これと全く同じ記録が、フアン・デ・トルケマダ (Juan de Torquemada, c. 1557-1624) の著『*Monarquía indiana* (インディアス王国誌)』(セビリア、1615年刊)に記されている。<sup>39</sup> これらの年代記者らが述べているインディオが持っている「cuentas (ロザリオの珠)」は、フランシスコ会の冠(聖母マリアの七つの喜びのロザリオ)を指している可能性も考えられる。<sup>40</sup>

また、16世紀のメキシコ・コロニアルの表象にも、手にロザリオを持ったフランシスコ会士たちが描かれている。その例としては、ディエゴ・デ・バラデス (Diego de Valadés, 1533-1582) の著『*Rhetorica christiana* (キリスト教修辞学)』(ペルージャ、1579刊)の挿絵の一つに、メキシコの修道院のアトリウムで、宗教行列を行っている修道士たちがロザリオを手にして描かれている。プエブラ州のウエホツチンゴ教会内部には、聖十字架 (Vera Cruz) の信徒会の悔悛行列を表した壁画があり、<sup>41</sup> この行列に参加している鞭打ち苦行者たちが、手にロザリオを持ち、腰に帯ひもを締めている。

日本布教においては、現存しているロザリオから、少なくともイエズス会は、63珠のロザリオ、つまり、63回のアヴェ・マリアを普及させたことが分かっている。<sup>42</sup> マルセロ・デ・リバデネイラは、多くの日本のキリスト教徒たち、とりわけ、以前から改宗していた人々は、イエズス会司祭らによって与えられた祝福されたコンタツを持っている。しかし、そのことは、托鉢修道士の手から受け取った祝福されたコンタツへの熱烈さと信仰心の妨げにはならない。なぜなら、コンタツやメダイを持ち、祈りを唱える者たちに教皇が免罪を与えたからである。多くの者たちが遠く離れた村から、祝福されたコンタツを受け取りにやって来る。<sup>43</sup> しかし、ロザリオ信徒会の設立はドミニコ会のみの特権であるため、ロザリオの祈りは第三会や聖フランシスコの帯ひも信徒会(帯紐の組)によって広められている。同会会員は、ラテン語やロマンス系の言語を覚えるのに苦労しているが、グロリア・パトリ (*Gloria Patri*) を暗記し、「seys *Pater nostres*, y seys *Ave Marias*, y en fin de cada *Pater noster* y *Ave Maria* vn *Gloria Patri* & *Filio* & c. (パーテル・ノステル6回、アヴェ・マリア6回、各パーテル・ノステル、そして、各アヴェ・マリアの後にグロリア・パトリ& フィリオ& を1回)」を祈っている。<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, vol. V, Lib. XVII, cap. VI, p. 332. [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro\\_Diez\\_y\\_siete/miv5092.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro_Diez_y_siete/miv5092.pdf) 閲覧日: 2020年4月30日

<sup>40</sup> Alejandra González Leyva, “La devoción del Rosario en Nueva España (II)”, *op. cit.*, pp. 105-106.

<sup>41</sup> Susan Verdi Webster, “La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo, México”, *Laboratorio de arte*, 8, 1995, pp. 61-72.

<sup>42</sup> 井藤暁子「キリシタン数珠ロザリオの我が国における態様:遺物から見たキリシタン時代の信仰復元をめざして」『大阪府文化財センター研究調査報告』4, 2006, p. 70.

<sup>43</sup> Marcelo de Ribadeneira, *op. cit.*, p. 435.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 436-437.

## 宣教記録における数珠とロザリオの記録

念珠を用いる日本の伝統に、どのくらいヨーロッパ人は関心を寄せたのだろうか。また、その実践に関し、どういった記録を残したのであろうか。日本宗教についての言及は、日本宣教開始以前にフランシスコ・ザビエルの要請で、イエズス会が作成した最初の日本情報報告書にすでに見られる。イエズス会士らに情報を提供したのは、ポルトガル貿易船の船長であったジョルジュ・アルヴァレス(Jorge Álvares)と薩摩出身のアンジロー<sup>45</sup>であった。

ポルトガル語の文献では、仏教の念珠とカトリック教のロザリオの両者がポルトガル語の「コンタツ(*contas*「数珠」という意味)」という用語で表記されている。<sup>46</sup> 事実、アルヴァレスは、マラッカから1546～1547年にザビエルに送った書簡において、仏教の「コンタツ」には様々な使い方があることについて述べている。

*Hé gente muito devota dos seus ídolos. Todos pela menhã se levantão co'as contas na mão e rezão, e acabando de rezar tomão as contas antre hos dedos e dão-lhe tres sfregaduras. E dizem que pedem a Deos que lhes de saude he bens temporaes e os livre de seus inimigos. Isto em suas casas, aos ídolos que nellas tem.*<sup>47</sup>

偶像に厚い信仰を寄せている人々がいます。彼らは皆、朝、コンタツ(数珠)を手に取り起床し、祈りを唱え、お唱えが終わると、指でコンタツを取り、三回念珠の珠を擦ります。神に健康と富を与えてくれるよう、敵から解放してくれるよう祈願しているのだそうです。これを自宅で、そこにある偶像で行っています。

ここで留意すべき点は、仏教の数珠が、「健康と富」という現世利益という民衆の信念と結びついているということである。また、アルヴァレスは、女性、僧侶、平信徒の間で「コンタツ」を

<sup>45</sup> アンジロー(またはヤジロー, c. 1511-1550)は、鹿児島でポルトガル人と貿易を行っていたと見られるが、殺人の罪に苦悩していたか、その告発から逃れようとしていた。ポルトガル船長・商人アルバロ・ヴァス(Alvaro Vaz)は、鹿児島湾に停泊していたポルトガル船の船長に書簡を送り、アンジローをマラッカまで連れて行ってくれるよう依頼した。その船長ジョルジュ・アルヴァレスは、1547年、フランシスコ・ザビエルに会わせるためにマラッカまで連れて行った。Cfr. Ikuo Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden, Brill, 2001, p. 6.

<sup>46</sup> ジョルジュ・アルヴァレスは、修経道の山伏が身につけている結袈裟も「コンタツ(*contas*)と呼んでいる。“São grandes feiticeiros e trazem sempre humas contas no pescoço...” (偉大なるなる魔術師であり、いつも首の周りにいくつかコンタツをつけている…) Cfr. *Documentos del Japón 1547-1557*, ed. Juan Ruiz-de-Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1990, Doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546/1547, p. 23. <https://archive.org/details/monumentahistori137unse/page/n8/mode/2up> 閲覧日: 2020年11月14日

<sup>47</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, Doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546/1547, p. 16.

祈る習慣があることを報告しており、寺院の祈りの場では、年配の男性が先行して祈りを唱え、他の者たちは、本を手に応答していると記述している。<sup>48</sup>

また、1545年から1548年までゴアの聖パウロ学院で院長を務めたニコラオ・ランチロット (Nicolaio Lancillotto) は、1548年、同院で学んでいたアンジローから日本に関する事情を聴取し、文書にまとめた。この文献では、念珠で祈ることについて次のように記されている。「... *dicono una parola per ciascadun numero, perchè dicono esser nello homo ottocento cose por donde se ofende Idio...* (...人間には、神を怒らす800のこと[煩惱]があるとされているので、一つの数につき一つの言葉を唱える。)<sup>49</sup>」ここでは、仏教の数珠の数が間違っ報告されている。正しい数は「*ottocento* (800)」ではなく、煩惱の数とされる108個か、その半分の54個、または、四半分の27個の珠から成っている。

ランチロットから提供されたこれらの情報は、ザビエルの数珠に関する理解にある程度影響を与えた。事実、ザビエルは、1552年1月29日コーチンからヨーロッパのイエズス会士に送った書簡の中で、僧侶・平信徒ともども日本人にとって念珠で祈ることの大切であること、そして、日本の数珠は、「*mais de cemto e oitemta*180個以上」の珠でできていると述べている。この珠の数の間違いは、ランチロットがまとめた文書の「*ottocento* (800)」に発している。<sup>50</sup> また、ザビエルは、祈りの方法に関して、それぞれの珠で、彼らの宗派の創設者の名前を唱え、その主な二人は、釈迦と阿弥陀であると報告している。<sup>51</sup>

1556年に編纂された文書「Sumario de los errores que tienen los gentiles de Japón (日本の異教徒の誤りについての要録)」では、ランチロット、ザビエル、日本布教の同僚コスメ・デ・トーレス (Cosme de Torres, 1510-1570) の手元に届いた日本宗教に関する最初の知識がまとめられており、その中で、尼たちは「...*contas con que rezão, sinos com que tanjem, oras ordenadas de noite e de dia. Cantam entoado, têm pregações e mandamentos...* (夜も昼も決まった時間に、コンタツを持って祈り、鐘を鳴らす。音程を合わせて歌い、説教や戒律もある)」と記述されてある。<sup>52</sup>

同様に、托鉢修道会の文献にも日本における仏教の実践が報告されている。例を挙げると、フランシスコ会のマルセロ・デ・リバデネイラは、その著『*Historia de las islas del*

<sup>48</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, Doc. 1: Jorge Alvarez a Francisco Xavier, Malaca, 1546/1547, pp. 18-19.

<sup>49</sup> *Documentos del Japón 1547-1557, op. cit.*, Doc. 8: Nicolao Lancillotto, Información sobre Japón [1], Cochín, 28 de diciembre de 1548, p. 61.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 307, nota 56.

<sup>51</sup> *Ibidem*, Doc. 56: Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552, p. 307: “*Todos os japões, asi os bomzos como o povo, rezão por comtas. Ho número delas são mais de cemto e oitemta. Quando rezão continuamente, nomeão a cada comta ao fundador da seita que têm. Huns têm por devação passar muitas vezes as comtas e outros menos. Os principaes de todos estes fundadores são dous, como acima dixee, scilicet, Xaca e Ameda.*”

<sup>52</sup> *Ibidem*, “Sumario de los errores que los gentiles de Japón” (1556), p. 660.

*archipiélago, y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon* (フィリピン諸島、中国、タタール、ベトナム、マラッカ、シヤム、カンボジア、日本の歴史)』(バルセロナ、1601年刊)において、「De las principales sectas del reyno de Iappon (日本王国の主な宗派)」(lib. IV, cap. XV)という章を設け、「secta de Amida (阿弥陀の宗派)」に関して、「…trayendo cuentas en las manos, porque la salvación, no es otra cosa, sino vna quietud del alma dentro del cuerpo, la qual se grangea con estar mucho tiempo sin pensar en algo, y el infierno (que casi en todas las sectas le ponen) es vivir muy inquieta la imaginacion, y el coraçon affligido de cuydados. (いつも数珠を手を持っており、それは救済されるため、長時間何も考えずに、体中で魂を平静を保つこと以外の何ものでもなく、地獄(ほぼ全ての宗派にあることである)とは不安に満ちた想像を抱きながら生きることで、心配事で心を苦しませることである)」と述べている。<sup>53</sup>

日本におけるロザリオの珠の使用に関しては、ロザリオの祈りは、ザビエルの時代から導入された。同師は、常にロザリオを首に掛けており、そのロザリオは、死後、信仰の対象となった。<sup>54</sup> イエズス会では、イグナティウス・デ・ロヨラは、その著『*Exercitia spiritualia* (霊操)』において、深い信仰心を込めて、聖母ロザリオを祈る実践を制定し、<sup>55</sup> また、イエズス会会憲においてもロザリオの祈りを規定した。<sup>56</sup>

祝福されたロザリオの珠のご慈悲については、イエズス会はその使用条件を規定しており、イグナチオ・デ・ロヨラの秘書であったフアン・アロンソ・デ・ポランコ(Juan Alonso de Polanco, 1517-1576)は、インド管区長アントニオ・デ・クアドロス(António de Quadros)に宛てた1558年12月13日付書簡にて、下記のように述べている。

Con esta [carta] van las cuentas benditas que entre nosotros llamamos communes. Quien hubiere de usar dellas, si no ha hecho una confesión general debe hazerla, y después confessarse cada mes a lo menos una vez, que esta condición añadió nuestro padre Ignacio, de sancta memoria, quando impetró estas gratias del papa Paulo III.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Marcelo de Ribadeneira, *op. cit.*, p. 396.

<sup>54</sup> *Documentos del Japon 1547-1557, op. cit.*, Melchor Nuñez Barreto a Ignacio de Loyola, entre Goa y Cochín, abril de 1554, p. 441.

<sup>55</sup> Ignacio de Loyola, *Exercicios espirituales*, Barcelona, Ioseph Giralt, 1732, p. 8.

<sup>56</sup> Ignacio de Loyola, *Obras completas de san Ignacio de Loyola*, Madrid, Católica, 1963, Las Constituciones de la Compañía de Jesús, parte IV, cap. 4: De la conservación de los escolares recibidos, p. 491.

<sup>57</sup> *Documentos del Japon 1558-1562*, ed. Juan Ruiz de Medina, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1995, Doc. 8: Juan de Polanco a Antonio de Quadros, Roma, 13 de diciembre de 1558, p. 132.

この書簡と一緒に「communes (並)」と呼んでいる祝福されたコンタツを送ります。それを使いたい者がいれば、告解していない場合は、それを行い、その後、少なくとも月一度告解しなければなりません。この条件は、我々の父イグナチオが、教皇パウルス三世のこの恩恵を祈願し、それが成就した折、その聖なる記念に付け加えました。

また、祝福されたコンタツには異なる度合いの聖なる力が宿っていると考えられていた。よって、イグナチオ・デ・ロヨラは、その姉妹マルガリータに宛てた書簡と一緒に三種類の祝福されたコンタツを送り、「…os envío doce cuentas que en sí tienen muchas gracias, y otras tres que tienen diversas, mas otras tres que tienen todas las gracias que todas las otras en sí contienen…(大変恩恵のある十二個のコンタツをあなた方に送ります。他の三珠には異なる恩恵があり、別の三珠には、他の全ての珠に宿っている全ての恩恵が含まれています)」と述べている。<sup>58</sup>

では、宣教師たちはロザリオと数珠の類似点に関し、どのような布教策を講じたのであろうか。フランシスコ・ザビエルは、1552年1月29日付コーチン発の書簡にて、日本宣教の同僚たちによる伝道活動の効果を示すため、数珠を用いた祈祷からカトリック教の祈りに取り替えられたと次のように陳述している。コスメ・デ・トーレス司祭は公教要理をまとめ、フアン・フェルナンデスは、それを日本語に訳した。そのおかげで、多くの改宗者たちの利益となった。「*Eles, quando herão gentios, pasavão suas certas contas nomeando ho samto em que crião. Agora, depois de aver ouvido de como hão de adorar a Deus e crer em Jesu Christo, apremdem todos primeiro a se bemzer.* (彼らは異教徒だった時、信仰していた聖人の名を唱えながら珠[数珠]を操っていたが、どのようにデウスを崇拜し、イエス・キリストを信じるかを聞いた今では、皆、まず最初に十字を切っています。)」<sup>59</sup> こうして、ザビエルは、日本人がカトリック教に改宗するや否や仏教の祈り唱えるのをやめ、カトリック教の聖なる名前や祈りを朗唱することで、仏教の祈祷と取り替えられたと断言している。よって、同師によると、父なる神、子なる神、聖霊の名前を唱えたあとで、改宗者たちは、「*Kirie eleison, Christe eleison, Kirie eleison.* (主よ、あわれみたまえ。キリストよ、あわれみたまえ。主よ、あわれみたまえ。)」  
「*Depois disto paixão suas contas, a cada comta dizendo Jesus, Maria. O Pater noster, Ave Maria e Credo vão devagar apremdemdo por escrito.* (その後、それぞれの珠にイエス、マリアと唱えながらコンタツを操っていく。パーテルノステル、アヴェマリア、信徒信経を書きながらゆっくり覚えていく。)」<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Ignacio de Loyola, *Obras completas...*, op. cit., carta a Magdalena de Loyola, Roma, 24 de mayo de 1541, p. 641.

<sup>59</sup> *Documentos del Japón 1547-1557*, op. cit., Doc. 56: Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552, p. 314.

<sup>60</sup> *Idem.*

しかし、日本宣教に20年以上携わったルイス・フロイスは、コンタツについて最も詳細な記録を残し、1562年、河内国にて、改宗者が仏教とカトリックの祈りと念珠を並行して唱えていた事実を証言している。

*Havia alli hum homem honrado, velho, simplez e naturalmente bom homem, e muito dezejozo da salvação, que juntamente com os outros 73 tinha recebido o baptismo havia poucos dias. E fazendo grande frio andava em hum terreiro diante desta nova igreja, rezando por humas contas de quando era gentio, pelas quaes se não faz mais que corrê-las pela mão, dizendo: «Namu Amidabut», e são como dous meios rozarios hum encadeado no outro. O Padre acertou de o ver e, espantado, lhe perguntou: «Fulano, vós não sois christão?» --- «Padre, sim, sou» (respondeo o velho). --- «Pois onde estão as vossas contas de christão?». «Aqui (diz) as trago postas na cinta.» --- «E estas que tendes na mão, para que rezais por ellas?» --- Respondeo o velho: «Padre, eu fui hum grande peccador athé agora, e com as contas de christão rezo e peço a N. Senhor que haja misericordia de minha alma; mas, como ouvi nas pregações que tambem hé mui inteiro e rigurozo na justiça, se pela ventura quando morrer forem tantos meos peccados que não mereção levar-me Deos à sua gloria, rezo tambem por estas contas a Amida, pedindo-lhe que então me queira levar ao seo paraizo a que chamão Gocuracu».<sup>61</sup>*

そこには、高潔、年配、素朴で、生まれつき人の良い男性がいました。救済されることを切に願っており、数日前、他の73人と一緒に洗礼を受けました。とても寒かったので、新しい教会の前のテラスを歩いていましたが、異教徒の時の念珠で(手で回してだけで、ロザリオ半分くらいの二つの念珠を絡ませて)祈りながら「南無阿弥陀仏」と唱えていました。偶然その老人を見かけた司祭は、驚き、尋ねました。「お前様、あなたはキリシタンじゃないのですか。」「はい、その通りです。神父様」と老人は答えました。「あなたのキリスト教のロザリオはどこにあるのですか。」「ここに、腰に付けております。」老人は答えました。「この手に持っているもので、祈っているのですか。」老人は答えました。「私は、キリシタンのロザリオでもってお祈りをし、私たちの主(デウス様)に、私の靈魂に御慈悲を垂れ給えとお願いしております。しかし私はお説教において、主(デウス様)はお裁きの折、大変に厳正であると承りました

<sup>61</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 259.



ので、私が死にます時、自分の罪があまりにも多い為に、デウス(様)が私をその栄光の中へ導くに値しない(と思し召されること)がたぶんあり得ようと存じます。それゆえ、私はそういう場合に備えて、この数珠で阿弥陀(様)にもお祈りし、その時には極楽と言われる(阿弥陀様の)浄土へお導き下さるようにと願っているのです。」

この記録に関し、東馬場郁夫氏は次のように分析している。

数珠とロザリオの共存もさることながら、老人が、デウスが死後の救済の願いを聞き入れない場合に備えて、阿弥陀様にも同じ祈念をかけているのは大変興味深い。デウスと阿弥陀という異宗教の要素がただ同時に存在するだけではなく、一方が他方のバックアップになっていた。「宗教的保険制度」とでも表現され得るものがそこにあった。(…)起源が異なる要素が共存するきりしたん信仰は、広い意味での「日本宗教」に通底する。その意味で、この話はまさに典型的な事例であろう。<sup>62</sup>

一般的に、あの人は「Aの宗教かBの宗教か」と一律に判断しがちであり、加入儀礼を通過した人は、その新しい宗教の信者と分類する傾向がある。しかし、キリシタンたちの場合、洗礼を受けた後も、以前の信仰や伝統を完全に放棄しておらず、宣教史料においても土着宗教の信仰の存続が確認される。

日本の宗教のありようは、海に浮かぶ島にたとえられることがある。島々は海面上ではそれぞれに独立しているように見えるが、海に潜って見れば下に行くほど互いに接近し、最後には同じ海底を共有するようになる。日本の宗教も同様で、純粋教理のレベルや指導者(エリート)の信仰レベルで眺めると仏教、神道、キリスト教というように相互に独立しているかもしれないが、視点を下げて受容者のレベルで観察すると、宗教相互の要素が次第に混ざり始め、宗教間の境界も曖昧となって他宗教との距離が接近し、最後には、渾然一体となった宗教世界へたどり着く、という見方である。<sup>63</sup>

また、『*Salvator Mundi, Confessionarium*』の邦訳『サルバトール・ムンヂ』(長崎、1598年刊)では、原書には見られない日本の改宗者のための追加された事項が確認され、洗礼後、神や仏を拝んだことがないか、巫女や陰陽師を呼び祈祷したことがないかといった内容であ

<sup>62</sup> 東馬場郁夫『きりしたん受容史』, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 63.



る。これらの事項は、キリシタンらの中で土着宗教の信仰と伝統が継続されていたことを示唆している。<sup>64</sup>

キリシタンの宗教性を理解・解説するため、東馬場氏は、社会学者エドワード・シルズの理論を用いて分析を行っている。シルズは、異なる伝統の要素間の相互作用を四つのカテゴリー「追加」「合併」「吸収」「融合」に分類し、「追加」の段階では、新しい伝統の受容者が、自分たちの信仰や実践を保持しながら新しい要素を付加する。「合併」の段階では、それまでの伝統のいくつかの要素を修正、もしくは、放棄し、代わりに新しい要素を導入する。「合併」の後、以前の伝統が新しい伝統に「吸収」され、「融合」の結果、新たな伝統が生み出される。この枠組みに基づき、東馬場氏は、キリシタンらの信仰と実践の多くは、「追加」と「合併」に位置付けられると指摘している。日本人が、カトリック教にまず期待したことは、現世の苦しみから救済されるための手助けであり、キリスト教の象徴は、土着宗教伝統の「追加」、もしくは、代わりとして導入された。<sup>65</sup>

まさに、日本におけるロザリオ信仰においても同じことが言え、仏教の名号とカトリック教の祈りを並行して唱えるのは、「追加」と見なすことができる。ジョルジュ・アルヴァレスが指摘している通り、健康と富といった現世利益獲得のために仏教の祈禱が効果的であると信じられており、カトリック教のロザリオと祝福されたコンタツは、御身具、あるいは、仏教の祈りが与えてくれる利益の代替として使用された。しかし、少なくとも文献上においては、数珠とロザリオが混同されたという事例は報告されておらず、宣教初期からロザリオとコンタツは、カトリック教の象徴を見なされていたと考えられる。

フロイスは、ロザリオの需要が大変増えたため、150のアヴェマリア用のものをばらし、三連につなぎ直すか、珠を一つずつ信者に分け与えることもあったと報告している。<sup>66</sup> 1561年豊後府内の周辺の集落で布教活動を行ったルイス・デ・アルメイダ (Luis d' Almeida, 1525-1597) は、1562年10月25日横瀬浦から送った書簡において、コスメ・デ・トーレスは「豊後[府内]の教会に来ることができない者が日曜日及び祝日ごとに集まってデウスに祈ることを定めにするよう、私に命じました。私は彼らのために各祭壇に祝別されたコンタツを置き、その[使用に際しての]規則を書面にして添えました」と述べている。<sup>67</sup> 以上のことは、祈禱・信仰において祝福されたコンタツがいかに重要なものであったか、そして、祝別されたコンタツ不足に対し、どのような対策が取られたのかということを示している。

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

<sup>66</sup> Luís Fróis, *op. cit.*, vol. I, p. 52.

<sup>67</sup> 五野井隆史「キリスト教布教とキリシタンの道具(一)」『英知大学キリスト教文化研究所紀要』第20巻第1号, 2005, p. 108.

フロイスはロザリオの輸入についても触れており、1573年「尾張には祈るためのコンタツのロザリオ *rosario de contas* を作る人がいないので、それらはポルトガル人の若者がマカオから売る為に持ってきたものです」と述べている。<sup>68</sup> この記録は、府内（現大分市）での発掘されたガラスのコンタツには、華南産の鉛が使用されていることが判明した点とも一致している。<sup>69</sup> また、1577年8月10日臼杵からイエズス会東インド管区巡察師アレッサンドロ・ヴァリニャーノに宛てた書簡において、フロイスは、身分の高いキリシタンへの贈物用のコンタツとして、「琥珀製のコンタツを望むこと、サン・トメのコンタツ即ちインドのサン・トメの木で作ったコンタツは非常に珍重されること」と述べている。<sup>70</sup>

日本でのロザリオの製作について、フロイスは摂津高槻の領主高山飛驒守ダリオ（1595年没）は、「京都から一人の挽物師（轆轤師）*torneiro* を招いて、キリシタン達のためにコンタツを製作させた。彼は挽物師に俸給を支払い必需品を与えて説教を聴かせ、ついに彼をキリスト教に改宗させた」と報告している。<sup>71</sup> この事実は、日本製ロザリオが仏教の数珠の伝統に基づき製作されたことを示唆している。事実、ロザリオの素材は象牙、金属、ガラス、木材と様々であったが、木製が主流を占めていた。井藤暁子氏によると、高山氏の高槻城跡のキリシタン墓地で出土したロザリオは数珠に類似しており、木製で、区切り玉が使われておらず、天台宗数珠などで見られる平玉も使用されているものもある。「イエズス会や飛驒守が意図的に区切り玉がない和製ロザリオを配布し、キリスト教に対する違和感を無くそうとしていることも考えられる」と同氏は指摘している。<sup>72</sup>

しかし、素材・形において和製ロザリオは数珠の伝統を引き継いでいるものの、両者を区別することは重要なことであった。よって、布教方針の一環として、仏教の象徴を破壊した折、その中に数珠は含まれていた。事実、キリスト教禁教令が公布された後も、宣教師たちは、カトリック教の信仰を放棄した日本人を改宗させようと挑みた。そのために、仏教の像、お守り、数珠を焼き、ドミニコ会士フアン・デ・ロス・アンヘレス・デ・ルエダ（Juan de los Ángeles de Rueda）は次のように報告している。

Y estos cinco años, todo ha sido levantar millares de renegados: Unos, que había treinta y cuarenta y más años que estaban renegados; y entre los unos y los otros, muchísimos que se habían hecho de otras sectas o (religiones), y

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>69</sup> 浅野ひとみ・後藤晃一, *op. cit.*, p. 126.

<sup>70</sup> 五野井隆史, *op. cit.*, p. 104.

<sup>71</sup> ルイス・フロイスの書簡（1576年8月20日付）『耶蘇会士日本通信』村上直次郎（訳）渡邊世祐（註），東京，駿南社，1928，vol. II, pp. 309-310; 五野井隆史, *op. cit.*, p. 105.

<sup>72</sup> 井藤暁子, *op. cit.*, pp. 50-52, 70.

adorando kamis y hotokes que son los ídolos de Japón. Ya (a) muchos de ellos les hemos quitados [sic.] y quemado, de ellos mismos, imágenes de los dichos kamis y hotokes, nóminas (amuletos escritos), y luzus, que son sus rosarios.<sup>73</sup>

この五年間に数千人の棄教者を立ち返らせました。ある人々は今回の迫害で棄教し、他の人々は30年か40年あるいはもっと前に棄教して、そうした人々の内の大部分の者が他の宗教に入信し、日本の偶像である神々や仏達を拜んでおりました。それで改心者たちに上記の神仏の偶像や掛け軸やその宗教のロザリオである数珠を取り集め、自分たちの前で焼くようにさせました。

### 仏画とキリシタンの聖ロザリオ画の交差点

日本宣教時代の遺品の中に、ロザリオ信仰と関係のある異なるタイプの聖画が含まれているが、本研究では、仏画を関連づけられた二点の「マリア十五玄義図」の作品に焦点を当てる。一点は、大阪府茨木市の東家で1920年に確認され(図1)、もう一点は、同市の原田家の家屋で1930年発見された(図2)。この地方はキリシタン大名高山右近(1552-1615)の領地に属していた。

両作品の主な構図と図像学的特徴は共通しており、ポルトガル語の文「LOVVADO SEIA O SANCTISSO SACRAMÉTO(いとも貴き御聖体の秘蹟 ほめ尊まれ給え)」により、画面中央は上段・下段に分けられている。しかし、上下の表象にはつながりがあり、下段に描かれたイグナチオ・デ・ロヨラとフランシスコ・ザビエルは、イエズス会の紋章「IHS」の上部にある聖体と上段に描かれた聖母子を崇拝している。そして、絵の縁に十五玄義図が配置されている。しかし、図像上異なる要素もあり、原田家本では、イエズス会の聖者たちの奥に聖マティアスと聖ルチアが描かれている他、<sup>74</sup> 十五玄義図の詳細にも違いが見られる。

東家本「マリア十五玄義図」の存在を報告したのは、橋川正氏(1894-1931)で、茨木市千提寺のキリシタン墓碑を調査中、土地所有者であった東家を訪問したところ、「油絵風の絵画二軸」、<sup>75</sup> メダイ、銅版画、木彫キリスト磔刑像が保存されていることが分か

<sup>73</sup> Antiguo Archivo Provincial de la Provincia del Santo Rosario de Manila (AAP), Nss. T. 301, f. 74v-75, 有馬, 1619年12月6日 José Delgado García, *Cartas y Relaciones de Fr. Juan de los Angeles Rueda*, OP, Madrid, Instituto de Filosofía y Teología “Santo Tomás”, 1999, p. 132; 滝澤修身, *op. cit.*, p. 4.

<sup>74</sup> 聖マティアスと聖ルチアは、イエズス会の聖ロザリオの図像に必要な不可欠な聖人ではないことから、西村貞氏は、「マチヤス、ルチアの教名をもった一組の夫婦が、本図作製にあたり、施主となってこれを喜捨したものと推測するしである」と述べている。Cfr. 西村貞『南蛮美術』東京、講談社、1958, p. 47.

<sup>75</sup> この二点の絵画はマリア十五玄義図と聖フランシスコ・ザビエル像(神戸市博物館所蔵)を指している。https://www.kobecitymuseum.jp/collection/detail?heritage=365020 Consultado el 15 de noviembre de 2020.

った。<sup>76</sup> この東家本「マリア十五玄義図」は、キリスト教迫害により使用されなくなったわけではなく、同家で代々受け継がれた櫃に保管され、東イマ氏(1837-1925)は、年に一度マリア十五玄義図の前でロザリオの祈りを唱えたという証言が残っている。<sup>77</sup> 一方、原田家本は、1930年、母屋の屋根葺中の棟木にくくりつけられてあった竹筒の中から発見され、同家を訪問した郷土史家藤波大超氏(1894-1993)により、東家本とほぼ同じ構図であることが確認された。<sup>78</sup>

両作品の美術史学的研究の先駆者は、新村出氏(1876-1967)と浜田耕作氏(1881-1938)で、図像解釈を行い、「顔料は在来の泥畫具」が用いられ、「人物遠近陰影」など西洋画の技法の影響が見られると指摘した。<sup>79</sup> 西村貞氏(1893-1961)はさらに掘り下げて研究を行い、これらの作品が聖ロザリオの祈りと密接に関連していることを明らかにし、構図の中央に描かれている聖母子の原画が福井で発見されたフランドルの画家トマ・ド・ルー(Thomas de Leu, 1559-1620)の版画であることも示唆した。<sup>80</sup>

製作年・背景に関しては、見解が分かれており、浜田氏は両作品が、高山家の領地であった高槻地方で活動していた同じ作者によって描かれたと述べ、<sup>81</sup> 西村氏は、制作年を慶長(1596-1615)末期と位置付け、筆致と彩色技法から日本人画家の作品であると見なし、1614年以降のキリスト教迫害を考慮すると、マカオで制作され、その後日本に持ち込まれたとするC. R. ボクサー氏(1904-2000)の考えは受け入れがたいという姿勢を示した。<sup>82</sup> また、ロヨラとザビエルの名前の前に「S.P. (*Sanctus Pater* 聖なる父)」と表記されているため、制作年は同聖人が列聖された1622年以後という見方もある。しかし、聖人を示す「S」という文字や頭部の光輪は、「列聖されていないなくても徳高い神父に付けることができる」との指摘もあり、トルセリノ(Horatius Tursellinus, 1545-1599)著『ザビエル伝』(1596年再版本)の版画「ザビエル像」にも「S」という聖者号付けられている。<sup>83</sup>

<sup>76</sup> 橋川正「北摂より発見したる切支丹遺物」『史林』第6巻第1号, 1921, pp. 122-123.

<sup>77</sup> 神庭信幸・小島道裕「調査研究活動報告 東家所蔵「マリア十五玄義図」の調査」『国立歴史民俗博物館研究報告』vol. 93, 2002, pp. 105-106.

<sup>78</sup> 藤波大超「新たに発見せられたるマリア十五玄義図に就いて」『歴史と地理』第27巻5号, 1931年; 神庭信幸・小島道裕, *op. cit.*, p. 176.

<sup>79</sup> 新村出「撰津高槻在東氏所蔵の吉利支丹遺物」『京都帝国大学文学部考古学研究報告』第7冊, 1926, pp. 10-14. <http://hdl.handle.net/2433/181609>; 浜田青陵(耕作)「原田本マリア十五玄義図」『宝雲』第13冊, 1935, pp. 13-24.

<sup>80</sup> 西村貞, *op. cit.*, pp. 39-43.

<sup>81</sup> 神庭信幸 *et al.*, 「調査研究活動報告 京都大学所蔵「マリア十五玄義図」の調査」『国立歴史民俗博物館研究報告』vol. 76, 1998, p. 176.

<sup>82</sup> 西村貞, *op. cit.*, pp. 20, 44.

<sup>83</sup> 福永重樹「「聖フランシスコ・ザビエル像」に就いての考察」『キリシタン研究 第14輯』キリシタン文化研究会編, 東京, 吉川弘文館, 1972, pp. 261-269; 坂本満「補論」マリア十五玄義図の図像について」神庭信幸 *et al.*, *op. cit.*, p. 207.

様々な疑問に対して、神庭信幸氏、小島道裕氏、横島文夫氏、坂本満氏によって行われた学際的研究は、保存状態の確認、絵画材料および描画技術の推定、図像分析に関し、貴重なデータを提供している。現状では、原田家本は掛軸装であるが、「絵が相当高級・高価である」のに対して、現在の表装は「技術的・材質的に粗末で、違和感がある。」<sup>84</sup> その理由の一つとして、この表装が絵が製作された当初のものでないということが考えられる。その形跡として、左側の玄義図には人物が切れている箇所があり、また、現在の表装は寛文期(1661-1673)頃に流行していた唐紙が使用されていることから、その時期に再表装された可能性が指摘される。それでは、本来の表装はどういうものであったのか。この点に関しては、仮祭壇の聖画として使われていたことも考えられる。表装を変えた理由は、迫害から免れるため、掛軸装であると、秘匿しやすく、持ち運びもしやすいという利点が挙げられる。<sup>85</sup>

製作背景に関しては、東家本と原田家本は構図・図像学上類似点があることから、外部から持ち込まれたというより、高山領内で、手本となる原図を基に製作されたと見るのが妥当であるという見解を示している。しかし、描画技術において、原田家本の作者は、陰影法により精通しており、人物の顔の描き方では、「原田家本では淡い墨線に透明な臙脂色の線が随伴し、立体的表現を意識しているように考えられるが、東家本では単純に濃い墨線で輪郭線が描かれている。」<sup>86</sup> さらに、原田家本では、グラッシーと呼ばれる西洋絵画の技法も用いられており、聖母の赤い衣服のひだに陰影をつけるため、二種類の絵具を混色するのではなく、透明な赤色絵具をバーミオンの層の上に塗ることで、深みのある赤色に仕上げている。<sup>87</sup>

よって、両作品では、人物像の描き方に違いが観察されることから、異なる作者により製作されたと考えられ、原田家本の画家は、イエズス会が設立した「*schola pictorum*(画学舎)」により密接な関連がある(本格的な訓練を受けた)と想定される。しかし、図像学的観点から考察すると、最後から二番目の玄義「聖母被昇天」において、原田家本では、最後の玄義「聖母戴冠式」の前にすでにマリアが冠をつけて描かれているという誤りが観察される。このことは、同作品が、神父らが不在で、教理上の指導を行う者がいない環境のもと製作されたことを裏付けている。よって、製作年は全国にキリスト教禁教令が発布された1614年以降と推定される。

<sup>84</sup> 神庭信幸 et al.,「調査研究活動報告 京都大学所蔵「マリア十五玄義図」の調査」, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 182, 190.

<sup>86</sup> 神庭信幸・小島道裕「調査研究活動報告 東家所蔵「マリア十五玄義図」の調査」, *op. cit.*, pp. 110, 112.

<sup>87</sup> 神庭信幸 et al.,「調査研究活動報告 京都大学所蔵「マリア十五玄義図」の調査」, *op. cit.*, p. 186.

また、トマ・ド・ルーの版画では、聖母は左手でバラを持ち、右腕で幼児イエスを抱え、イエスは右手で祝福の印相を示している。バラは純潔と無垢の象徴であり、子なる神が人性を持ち、無原罪であるのは、純潔のマリアによることを表している。原田家本では、バラの形が椿の花であるかのように変容しているが、バラでなければこの図像本来の意味が失われてしまうので、バラと見なすべきである。<sup>88</sup>

また、別の図像学的変容として、原画のフランドル版画と異なり、原田家本・東家本において、幼児イエスが、救世主 (*Salvator Mundi*) の属性である地球を手にしてしていることが挙げられる。坂本氏は、「ロザリオをもたない聖母子がロザリオ信仰の十五玄義の中心に配されることでよいのかも疑問である。」<sup>89</sup> 「...「ロザリオ信仰」以外に、「救世主像信仰」とでもいうべきものがつきとめられるかが問題である」と指摘している。<sup>90</sup> 事実、キリシタン美術の遺品の中に救世主像が数点残されており、また、フロイスは、1584年12月13日付のイエズス会総長宛ての書簡にて、送り届けてくれるよう依頼した版画の図像の中に「手に地球を持った救世主の姿」が含まれていた。<sup>91</sup> よって、日本の改宗者たちの間で、深い「救世主信仰」があったと考えられ、宇埜直子氏は、救世主としてのキリスト像は、「特に日本人に好まれていたのかもしれない。つまり、[原田家本・東家本の]中央上層の聖母子像は日本人好みに作りかえられていると言える」と述べている。<sup>92</sup>

しかし、「...聖子キリストは図像に必要なロザリオを棄てて、代わりに救世主像として現れるという図像的な混乱ともいうべき矛盾をはらんでいる」<sup>93</sup> という坂本氏の見解に関しては、これは、キリシタン画独自の「混乱・矛盾」ではなく、ペルーのポマタのロザリオ聖母像でも、幼児イエスは、十字架のついた地球を左手に持ち、右手で祝福の印を表している。この表象により、ロザリオを祈ることで、神の祝福を受ける権利を持ち、死後、神の王国に入ることができるという意味が込められている。<sup>94</sup>

東家本・原田家本の十五玄義図の並べ方は、興味深いことにヨーロッパの聖画、日本の仏教画の両方に源泉があり、両作品は曼荼羅と関連づけられてきた。東家本の存在を紹

<sup>88</sup> 坂本満, *op. cit.*, pp. 199, 208, 註 3.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p. 205.

<sup>90</sup> *Ibidem.*, pp. 204-205.

<sup>91</sup> *Ibidem.*, pp. 200-205.

<sup>92</sup> 宇埜直子「《マリア十五玄義図》再考 -「神殿奉獻」場面を中心に-」『美術史論集』14, 2014, p. 56. [http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle\\_kernel/81010451](http://www.lib.kobe-u.ac.jp/handle_kernel/81010451) 閲覧日:2020年4月24日

<sup>93</sup> 坂本満, *op. cit.*, p. 207.

<sup>94</sup> Maya Standfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson, The University of Arizona Press, 2013, chapter 3. Véase la figura 3.3: La Virgen del Rosario de Pomata, escultura de madera policromada, ca. 1565, Iglesia de Santiago Apóstol, Pomata, Perú.



介し、仏教史学者であった橋川正氏は、「曼荼羅風の構圖」であると指摘し、<sup>95</sup> また、西村貞氏も「一見いかにも仏教の曼荼羅、あたかも当麻曼荼羅といったものの図様を連想せしめるところがあるであろう」<sup>96</sup> と述べた。キリシタンと曼荼羅の関係として、明暦3年(1657年)から翌万治元年(1658年)にかけて、長崎の大村藩にて、病気を治癒するためキリシタン絵の上に曼荼羅を懸けていたことが記録されている。しかし、西村氏は、当時日本に将来され、今もなお伝存する舶載銅版聖画の遺品にも構図の類似した作品が残されているため、仏教の影響を受けて、その図様を曼荼羅図像にしたとは考えにくいと主張している。<sup>97</sup> ゴーヴィン・アレクザンダー・ベイリー氏も当麻曼荼羅の縁に描かれた図の構成が、「マリア十五玄義図」と一致していることを認めているものの、キリシタンの画家たちが意図的に曼荼羅と関連づけたとは考えにくいという見解を示している。<sup>98</sup>

また、小谷訓子氏は、「マリア十五玄義図」構図が、イタリアのマリオ・カルターロ(c. 1540-1620)とアントニオ・テンペスタ(1555-1630)の版画を源泉としてしていることを指摘している。<sup>99</sup> 確かに、東家本・原田家本の十五玄義図は、ヨーロッパの作品同様(図3)、まず、五つの喜びの玄義が左端に下から上へ描かれている。そして、上端に五つの苦しみの玄義が左から右へ描かれており、最後に、五つの栄えの玄義が右端に上から下へ描かれている。

しかし、この語りの構成は、当麻曼荼羅(図4)の縁に表された『観無量寿経』の並べ方とも類似している。まず、左端の区画を下から上へ読んでいく。マгда国のアジャタサトル(阿闍世)王子が、釈迦牟尼仏を崇拜する父ビンビサーラ王を餓死させようと幽閉した。王の身を気遣い、密かに食べ物を持っていった王妃ヴァイデーヒー(韋提希)は、城から追放され、同じように幽閉された。王妃は釈迦牟尼に祈り、神通でそれを知った釈迦牟尼は、弟子を遣わし、自らも神通で赴いた。釈迦牟尼は、韋提希に十方世界の浄土を示現させ、どの浄土で蘇りたいか尋ねたところ、王妃は、阿弥陀のいる西方極楽浄土を選んだ。仏陀は、韋提希の苦悩を救うために十六の観法を示し、その瞑想の実践によって、極楽浄土に往生できると説いた。

<sup>95</sup> 橋川正, *op. cit.*, p. 123.

<sup>96</sup> 西村貞, *op. cit.*, p. 48

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>98</sup> Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1999, p. 77.

<sup>99</sup> 小谷訓子「キリシタンの世紀における「マリア十五玄義図」—イエズス会作品の役割と様式の源泉について—」第65回美術史学会全国大会報告(國學院大學:2012年5月18日~20日)[https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19\\_kotani.pdf](https://www.bijutsushi.jp/c-zenkokutaikai/pdf-files/12-5-19_kotani.pdf) 閲覧日:2020年12月23日

次に、右端の区画を上から下へ読んでいく。ここでは、釈迦仏により説き示された十六の観想法うちの定善十三観(日想観、水想観、地想観、宝樹観、宝池観、宝楼観、華座観、像想観、真身観、観音観、勢至観、普想観、雑想観)が表されている。それに引き続く散善三観(上輩観、中輩観、下輩観)では、画面下方に右から左へ、九品往生のさまが描かれている。最後に、画面の中央に表された西方極楽浄土を見る。ここでは、蓮花の玉座に座った阿弥陀が大きく描かれ、その左右に観音と勢至を配置することで、三尊を表している。その背後には宝閣が描かれ、空中には極楽の象徴として、花、鳥、楽器を持った飛天が描かれている。<sup>100</sup>

両者の瞑想の場面の読み方と比較すると、唯一の違いは、「マリア十五玄義図」では、画面上方に左から右へ西洋の文書と同じ順序で玄義が描かれているのに対し、当麻曼荼羅では、画面下方に右から左へ、日本語や日本の絵巻と同じ順序に散善三観が並べられていることである。しかし、両者とも時計回りに画面を読んでいくという点で一致している。この共通点が、東家本・原田家本において、上端部の玄義を西洋と同じ順序で描き、読むことの導入と受容につながったと考えられる。

この点に関して、バルナール・プティジャン神父(1829-1884)が1865年に長崎外海で発見したフランシスコ会系ロザリオ聖画「マリア十五玄義図とアッシジ聖フランシスコ、パドヴァの聖アントニオ、洗礼者ヨハネ」(図5)と対照を成している。この作品では、玄義が縦五列、横三列に並べられており、下の横三列目に喜びの玄義、中央の横二列目に苦しみの玄義、上の横一列目に栄えの玄義が右から左に描かれている。

このような十五玄義の構図は、「十五玄義図とロザリオ聖母」を表したドミニコ会士フランシスコ・ドメネク(c.1460-1494)により製作された版画(1488年)(図6)やフランドルの画家ゴスウィン・ファン・デル・ウェイデン(1465-1538)作とされている絵画(c.1515-1520年)(図7)に源泉をたどることができる。しかし、これらの西洋画では、玄義が上の横一列目から左から右へ、そして下の横二列を同じように読んでいくのに対し、外海の十五玄義図では、下の横三列目に始まり、上二列を読んでいき、場面の順序も右から左と逆の配置になっている。以上のことは、この作品を構成する際に、日本語と絵巻物の読み方と同じ順序にアダプテーションさせたことを示唆している。また、栄えの玄義が最上列に描かれているのも興味深く、これら最後の五玄義(キリストの昇天、聖霊降臨、聖母被昇天、聖母戴冠式)が、いずれも天と関連があることから、この画面構成上の変容には、象徴的な意味合いが込められており、栄えの玄義と天の世界をより結びつける意図があったと考えられる。

<sup>100</sup> Elizabeth ten Grotenhuis, *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, pp. 15-21.



## おわりに

仏教における「コンタツ」(数珠)の使用は、宣教師らにとって関心の高いテーマであり、日本宣教開始以前にイエズス会がまとめた最初の日本情報報告書にすでにその言及が見られる。フランシスコ・ザビエルは、日本人は、カトリック教に改宗するや否や仏教の祈りを唱えるのをやめたと報告しているが、これは、日本宣教の同僚であったトーレスとフェルナンデスの布教活動の効果を強調するためのレトリックであると解釈できる。事実、祝福されたコンタツの使用と信仰について最も詳しく記録を残したフロイスは、日本人改宗者らの間で、カトリック教と仏教の祈りが共存していたことを証言している。

キリシタンらの信仰と実践において、ロザリオは「追加」という形で受容された。数珠を使った仏教の祈祷は、健康と富といった現世利益獲得のための民衆の信仰と繋がりがあり、キリシタンらは、ロザリオと祝福されたコンタツに同様の効果を見出した。また、キリシタン聖画の使い方においても、似たような特徴があり、禁教期に、治癒のため、キリシタン画の上に曼荼羅を懸けていた例が知られている。これは、東馬場氏が指摘しているように、利益獲得のために二つの伝統を共存するキリシタン信仰の特徴の一例と言える。

カルトゥジオ会、ドミニコ会により発展・普及させられた聖母マリアに捧げた祈りの方法を実践させるのは、文盲であった大半の信者にとって困難なことであった。よって、フランシスコ会は、玄義の数を七つに減らし、各玄義黙想後、アヴェ・マリアを十回(合計七連)唱える「フランシスコ会の冠(コロナ)」もしくは「聖母の七つの喜びのロザリオ」と呼ばれる、より簡単な形式が考案した。しかし、ロザリオ信徒会を設立させることは、ドミニコ会の特権であったため、日本布教においては、フランシスコ会のロザリオの祈りは、第三会と聖フランシスコの帯ひも信徒会(帯紐の組)によって広められた。しかし、このテーマに関してはまだまだ掘り下げて研究すべき課題が残っている。日本のどのような宣教環境で、フランシスコ会は聖画を製作したのであろうか。長崎外海で発見された「マリア十五玄義図」(図5)では、ロザリオ聖母の代わりに、アッシジ聖フランシスコ、パドヴァの聖アントニオ、洗礼者ヨハネが描かれているのはなぜだろうか。

「マリア十五玄義図」と当麻曼荼羅の類似点は、構図のみではなく、両者が瞑想と信心のための道具であるという同じ機能を有していたことも指摘できる。それは、カトリック教と仏教が瞑想の基礎として視覚化するテクニックを奨励したためであり、イグナチオ・デ・ロヨラが推し進めた精神の鍛錬は、土着の宗教的慣習にも同等のものが存在していた。これらの全ての要素が日本においてロザリオの聖画の瞑想的な実践の受容、順応、吸収に繋がったと言える。

東家本と原田家本の「マリア十五玄義図」は、外海に伝来した作品と比較すると、十五玄義の構図と場面の配置において、忠実にヨーロッパのカトリック聖画伝統を受け継いでいるのか。その理由としては、西洋の原画を基に製作したことに加え、十五玄義の並べ方が、当麻曼荼羅の縁に描かれた『観無量寿経』の構図と類似しており、両者とも時計回りに画面を読んでいくという点で一致しているためである。このことが、東家本と原田家本において、西洋の場面の読み方の受容につながったと言えよう。

最後に、「マリア十五玄義図」と幾何学的で左右対称である曼荼羅との機能と構図上の類似点をカール・ユングの分析心理学を基に解釈を行った高橋勝幸氏は、カトリック教と仏教の祈りの伝統、そして、それらの精神世界を表した図は、別々に発展したわけだが、精神的な静けさを探求し、恩恵に与ることを祈願するのは普遍的である。祈りやその視覚画像は聖なる世界に接することができるようにするために単純化された手段である。よって、「マリア十五玄義図」と日本の曼荼羅が類似しているのは、人類が時間や空間を超えて共有する「集合的無意識」における普遍的パターン、基本的原則の表現であるためであると述べている。<sup>101</sup> 両者の共通点は、まさに人類の救済の玄義、死後の未知の世界の表象と言えよう。

---

<sup>101</sup> 高橋勝幸「マンダラとマリア十五玄義図の類似性」, *op. cit.*, pp. 129-134.

# 『ローマ』と『シン・ゴジラ』

## 他者とは私たちのことだ

アマデイス・ロッシ

### 要旨

『ローマ』、そして、『シン・ゴジラ』という二つの映画作品の分析を通じて、メキシコと日本の近代化そして西洋化を探求していく。中心的な仮説は、近代化のプロセスが世界をテラフォームするために異なるものを破壊し、それによって、それを同じ地獄に変えるというものである。この事象は「他者」、つまり西洋資本主義の論理に合わない全てのものを破壊することである。先祖伝来の文化を非常に強く持つ日本とメキシコは、「他者」の絶滅が私たち自身の破壊となるため、この均質化に可能な限り抵抗をしている。本稿はメキシコ人の視点から、日本の近代化そしてポストモダンにおいて、どのように生きそして、抵抗したのかについての理解に寄与したい。

### キーワード

近代化、西洋化、抵抗、メキシコ先住民、戦後日本

## はじめに

5世紀前に始まった地球の近代化プロセスは、生活を根本的に変容させた。私たちが世界の西洋化と呼び、総体を理解するのが困難なほど多くの面から構成されるこのプロセスが、のちに理念、領域、行動様式において明らかに均一性をもたらした。<sup>1</sup> このような均質化は、ヨーロッパやアメリカの覇権に属さない国々、メキシコや日本<sup>2</sup> といった文化的ハードコア<sup>3</sup> を持つ国々では、とりわけ対照的である。なぜなら、数百世代にわたって洗練された彼ら独自の言説が、資本主義の近代化によって組織的に修正されてきたからである。

この西洋の世界征服は様々な影響を及ぼしているが、本稿では「他者」<sup>4</sup> の姿の消滅という側面のみにも焦点を当てることとする。最近の二つの映画作品、『シン・ゴジラ』(2016年、安野・樋口)と『ローマ』(2018年、キュアロン)を通して、日本とメキシコの文化におけるこの現象のいくつかの要因を分析していく。筆者は、近代化がいかにも異質なものを、奇妙なもの、その言説の外にある全てのものを追い詰めてきたか、そして「ときには失敗しながら」も、この「他者」が、自らがさらされる不可視性にいかにも抵抗しているかを明らかにしたいと思う。この闘いは、私が思うに、同一性の地獄の絶対的な整合性の中で、滅びないための人類の抵抗なのである。<sup>5</sup>

私が明らかに異なるこの二つの映画作品を選んだのは、主に二つの理由からである。それは、国の文化と現在の状況に幅広い知識を持ち、そして少なくとも直感的なアーティストによって制作されたものであり、私が討論したい点を完全に体現しているからである。『ローマ』は時代映画、そして『シン・ゴジラ』は、サイエンスフィクションと言えるが、芸術的表現に

<sup>1</sup> サイエンスフィクションの言葉を借りれば、地球のテラフォーミング、つまり、人類の幸福につながる快適さを追求するために生物や領土を改変させることである。その結果は明らかである。ある少数派がすべての特権を享受し、その他の少数派は人間だけでなく動物や植物の豊かさをも犠牲にするという不幸の階段を暴れ回っている。サイエンスフィクションにおけるテラフォーミングとは、「惑星を地球に十分に類似したものに改変し、地球の生命をサポートできるようにするプロセス」と定義できる。

<sup>2</sup> 西側諸国の支配下において経済的、イデオロギー的、さらには軍事的にも西洋化された国々だが、この圏で構成されていない。

<sup>3</sup> Alfredo López Austinは、ハードコアとは何世紀にもわたって培われてきた知識、習慣、規範の蓄積であり、文化の重要な支柱を構成していると説明している。「ハードコアは、システムの構成要素をまとめるもので、イノベーションを調整し、要素の弱体化、溶解、または喪失後にシステムを再構築するものである。しかし、その強靱さは不動を意味するものではない。歴史的なものをすべてと同様に、膨大な時間をかけ変革にさらされていく。」Alfredo López Austin, “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Primera parte” 『メソアメリカの伝統的な世界観パート1』*Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, México, Raíces, 2016年 p. 23.

<sup>4</sup> 『『hombre en general』の人文科学は、特異な人文科学の死体の上でしか築けないことがますます明らかになっている。』Bolivar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* バロックの近代化, México, Era, 2017年p. 27. 本稿では、我々は「他者」を見慣れないもの、落ち着かないもの、コントロールできないものとして理解しているが、その定義によれば、「他者」は自己の主観的な解釈を外在化させるものである。

<sup>5</sup> 「同一性の恐怖が、今や人生のあらゆる領域に及んでいる。我々は何の経験もなくどこへでも出かけていく。人は知識を身につけることがなくても、すべてを学ぶ。人は経験や刺激を求めながらも、常に同じである。」Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto* 異質なものの追放 Titivillus, 2016年p 7.

おけるジャンルにおいては、その根底にあるメッセージに影響を及ぼさない芸術性の高い物語的な枠組みとなっている。

## 魂の喪失

他の文化に近代化を押し付けると魂が失われるような衝突を伴うと言われているが、私もそれに同意する。モリス・バーマン(Morris Berman)の日本分析によると、明治維新(1867年)により、列島は西洋の植民地勢力と対等な立場に並んだ代償としてアイデンティティと先祖代々<sup>6</sup>の伝統を犠牲にしたと述べている。これに血みどろの惨憺たる太平洋戦争が加わると、このプロセスが社会の中核に穴を開け、物事を行う理由の深い意味の崩壊、宇宙進化論を維持するハードコアの大幅な喪失をもたらしたことがわかる。<sup>7</sup> この点については後で触れるとして、京都学派の哲学者である西谷啓治は、現代の日本社会が虚無と向き合わずに生き「勤勉、過労、消費主義、多動性によって意義を見つけようとしている」と非難した。<sup>8</sup> これでは、出口のない細道だと述べている。

メキシコの場合はさらに悲劇的である。西洋プロジェクトの押し付けは、手の届きそうな近代性を追求するため、意気盛んにメソアメリカ人の抹殺を試みてきたが、未だに到達できていない。この進歩不可能な理由の一つは、まさに、メソアメリカ人の拒否とその派生文化が適合しないためである。日本の場合、国家アイデンティティの中心に穴が空いてしまったとするなら、メキシコは魂を得るために何をすればよいかを理解できなかったのである。<sup>9</sup> 西洋の見かけの素晴らしさに目を奪われたメキシコは、近代化を進める外国の利害関係

<sup>6</sup> 「ペリー提督と黒船の来航から、日本は近代史(または近代化の歴史)の中で比類のないスピードで、西洋の知識と技術をつかみ、西洋に勝る競争を始めた。その過程で、日本の魂は置き去りにされ、それ以来、日本は立ち直ろうと努めてきた。(中略)魂の喪失は、代わりの満足感の探求につながる。それが現代の物語である」。Morris Berman, *Belleza neurótica* 神経質的な美, *Un extranjero observa Japón* 外国人が見た日本 México, Sexto Piso, 2014年 p. 124.

<sup>7</sup> たなかもと氏は、1945年に始まり今なおも続いている戦後を事例に、「第二次世界大戦の敗戦によって、日本のアイデンティティは遮断した。日本は短期間のうちに、国際戦争での初めての敗北、原爆投下という大惨事、占領という恥辱、そして植民地の喪失を経験した。戦後の日本人のアイデンティティは、屈辱、恥、悲惨、服従、そして誇りと自信の喪失によって定義することができる」(「[...] the country's defeat in World War II collapsed this identity. In short order, Japan experienced its first loss in an international war, the catastrophe of the atomic bombings, the shame of Occupation, and the loss of its colonial territories. Postwar Japanese identity came to be defined by humiliation, embarrassment, misery, subjugation, and loss of pride and confidence»). Motoko Tanaka, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014年p.79. 英語および日本語からのスペイン語翻訳はすべて著者による。

<sup>8</sup> Morris Berman, *op. cit.*, p. 249.

<sup>9</sup> 「メキシコの歴史の中のさまざまな場面で国民文化として提案されてきたものは、自分たちが何者であるかということをやめようとする永続的な願望として理解することができる。それは常に、メキシコの社会形成の歴史的現実を否定し、その現実に基づいて未来を築く可能性を認めない文化的プロジェクトであった」。Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo*. 深いメキシコ。Una civilización negada, 否定された文明。México, Titivillus, 1987年p. 75.

者に、国の言説と経済的な支配権を明け渡した。上流、中流階級の人々は、「先進国」<sup>10</sup>の同輩とみなされる人々に必死に似せようとするあまり、自分のアイデンティティを人為的かつ見せ掛なものへと変容させてしまった。このような類似性による不安から、私たちは再び、強制的、あるいは自発的なテラフォーミングという現象に直面する。均一化とは、製品、サービス、資本の自由な流れを妨げる可能性のある差異を排除し、滑らかで均一な表層とそれ自身に等しいものに反映させ、資本主義による近代化と、科学、テクノロジー、進歩といった技術を人間の神話的な軸として位置づけず、根本的な物語の世界を追い払うための戦いなのである。

当然のことながら、日本とメキシコが意味する近代化には、歴史的および文化的な違いがある。アメリカ大陸の征服は、メシカ帝国とインカ帝国の敗北によって特徴づけられた西洋プロジェクトの最初の大きな植民地時代のターゲットであった。後にメキシコとなる、ヌエバ・エスパーニャは、3世紀にわたる直接的支配を超えた、ヨーロッパのプロジェクトの実験場であり、2世紀に渡る独立した歴史は、アメリカとの非対称的な関係を意味している。メキシコは、完全に西洋の国であると定義したことも、独自のプロジェクトを持ったと言う経緯もない。定義がないため、しっかりとアイデンティティを守ることができない。後述するように、メキシコ社会の複数の矛盾した層が『ローマ』で明らかになっている。それに対して、日本は16世紀半ばに入った頃、西洋の影響力を前にその独自性を全面的に打ち出した。1853年にアメリカが終結させた一部を除く欧米との没国交。オランダを除く欧米との国交断絶は、この独自性を磨き、国のハードコアを堅持することを可能にした。明治維新が意味する近代化への飛躍は日本人と呼ばれるものの消滅を意味するのではなく、地球を征服した人々と同等の独自の植民地計画を作り上げることを目的とした変容であった。軍事的、文化的、イデオロギー的な敗北がもたらした変革は現在も進行しており、西洋に対する両義的な態度によって定義され、否定されるべきアイデンティティの対立は、『シン・ゴジラ』などの作品に見られる。

<sup>10</sup> 「啓発されたエリートたちの間では、『西洋』文化(海外の大学院コースや輸入書籍で高額な費用をかけて習得したものは、ほとんどの場合、想像上の『普遍的な文化』、または単に『文化』(「大文字」および「それだけ」と混同されている。そのため、持ち主の社会的威信を高めるためのトロフィーとして飾られたり、誇示されたりしている。海外での学歴を誇示する政治家から、フランス語の引用文をほめかす知識人まで、『コスモポリタニズム』は知性と専門的能力の最高の証とみなされている。化粧品店のように、文化は消費と他人の生産物の無批判な繰り返しに還元される。デパートの所有者が外国製品をサイドボードに並べ生計を立てているように、政治的・知的エリートの多くは、文化的輸入のビジネスの生計で生きていると言えるだろう。Federico Navarrete, *México racista*. メキシコ人種差別主義者 *Una denuncia*, 告発 México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016年 p.160.

## ローマへの道

『ローマ』は私が本当に目指した最初の映画作品である<sup>11</sup> とアルフォンソ・キュアロン (Alfonso Cuarón) (メキシコシティ、1961年)は、受賞作の中に自分の幼少期の記憶を取り入れることができたことに満足していると述べた。この映画は、ローマ地区(メキシコシティ)でソフィア(マリーナ・デ・タビラ)と、その夫に任せ4人の子供を世話する2人の家政婦の1人である若い先住民クレオ(ヤリツァ・アパリシオ)の物語である。時代は1970年、メキシコでは、その10年前から中産階級によって押し進められる社会変革が進んでいた。クレオは、自分を捨てたボーイフレンドの子を妊娠していることを知る。一方、ソフィアの夫は愛人と駆け落ちをしてしまう。ソフィアは子供たちを海へ連れ出し、心の整理、そして家族との絆を深めるために必要なその休暇にクレオも誘う。

2018年12月の公開後『ローマ』は、メキシコの不安定なアイデンティティの中心的なテーマの一つに言及したため、メキシコで憤激が起こった。先住民は、いわゆるメキシコのメスティーソ、あるいは架空のメキシコとは現実的にまったく異質な層であり、近代メキシコには存在しない本物の「他者」である。とはいえ、この映画は先住民族そのものに言及しているのではなく、都市の中産階級との関係において言及していると言わざるを得ない。これまであまり取り上げられてこなかったテーマであり、キュアロン監督が国際的に知名度の高い人物であるため、メキシコ人はこの問題から逃れることができず、直ちに議論は二派に分かれた。一つは、この映画を芸術的かつ人類学的な逸品であり、<sup>12</sup> 鋭い社会批判<sup>13</sup> をしていると評価し傾倒する人たち、もう一つは、平凡な筋、退屈な作品、そして固定観念を永続させる傾向があると反論し、嫌悪する人たちである。<sup>14</sup> 同様に、先住民族の女性である、ヤリツァ・アパリシオが、海外で評価が高い作品の主演を務めたという大胆さに驚き、多くのメキシコ人は自分の立場を明確にする時が来たと考え、この女優への賛否を熱弁し、ひどい侮辱か

<sup>11</sup> ドキュメンタリー映画『Camino a Roma』, Andrés Clariond y Gabriel Nuncio, México, 2020年

<sup>12</sup> 「宇宙と一体化した海洋の感覚を呼び起こし、それがクライマックスの家族の旅につながっていく。この光景には、脅迫的な波に決意を持って戦うCuarónとクレオの存在が感じられる。過去に描いたイメージを、記憶によって蘇らせたのである。」Manohla Dargis, 「アルフォンソ・キュアロン監督の代表作『ローマ』」The New York Times, 2018年11月 <https://www.nytimes.com/es/2018/11/22/espanol/cultura/roma-alfonso-cuaron-yalitza-aparicio.html> 閲覧日: 2020年7月27日

<sup>13</sup> 「この作品は、数ある美点の中でも、歴史的な文脈を見事に表現した優れた映画作品である」。UNAM Global, “Roma’ de Cuarón y el racismo” キュアロン監督の「ローマ」と人種差別。El Economista, 2019年2月 <https://www.economista.com.mx/empresas/Roma-de-Cuaron-y-el-racismo-20190223-0016.html> 閲覧日: 2020年7月27日

<sup>14</sup> 「Cuarónは『ローマ』で、階級差別と人種差別を自然化している。暗闇からスモージーを持ってきて薄暗がりに戻る乳母のような懐かしさで語っている。彼女は彼の幼少時代中下着を洗っていた: 彼女が提案するものには平等性はない」。Kevin Montenegro, 「映画評論家がアカデミー賞10部門にノミネートされた映画『Roma』を酷評」。La República, 2019年2月 <https://larepublica.pe/cine-series/1419335-premios-oscar-2019-clasista-aburrida-trama-dicen-criticos-pelicula-alfonso-cuaron-aspira-10-premios-roma-mejor-pelicula-ivan-reguera-rodrigo-islas-jesus-chavarria-mexico-espana/> 閲覧日: 2020年7月27日



ら無理な称賛にまで及んだ。このような意見の二極化は、この問題が非常に重要なことであり、完全に時事的なものであることを明確に反映している。

このように、映画よりも議論が先行される中、ギジェルモ・ボンフィル (Guillermo Bonfil) は「ここには、先住民も存在するが、私たちは皆平等である」、<sup>15</sup> と的を得た一言を述べている。それは、彼らにとっては結局のところ大して重要なことではないと言うことである。先住民族は、もちろん、奉仕的な立場になる場合を除いて「裕福な人々」<sup>16</sup> の都市生活の中では居場所はない。<sup>17</sup> 私としては、これが映画の最も鋭いポイントの一つであると考え。クレオのようなミシュテカ族の女性にとって「架空のメキシコ」との唯一可能な関係は奉仕を通じてであると率直に述べている。雇用関係は永続的であり、真のアイデンティティの表現を抑えつけられ、自分自身でいることを阻止する不均等な立場である。これは、アメリカ映画評論家リチャード・ブロディ (Richard Brody) が、キュアロンはクレオに声を与えるのを忘れ、彼女を、内なる言葉を持たない「沈黙の天使」として扱ったとした解釈につながるものである。<sup>18</sup>

問題は、沈黙がスティックな美德であるためにクレオが「無口」であるかどうかではなく、彼女が本当に喋らないのかどうかである。専門の映画評論家を正す覚悟で言えば、アメリカ人の解釈は、クレオが自分の行動、主に、彼女が抑えなければならない行動を通して自分自身を表現しているという事実を無視していると思われる。彼女が恋人に捨てられ、妊娠していると彼に告げた1分後には無言となる。彼女がようやく彼に会って責任を負うよう要求すると、彼は、彼女に、執拗にせまるならば危害を加えると脅し、彼女は沈黙せざるを得ない。彼女の赤ん坊が死産であると知らされたとき、彼女は泣くが無言のままだ。黙っているのは、

<sup>15</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 32.

<sup>16</sup> 「富と権力を受け継いだグループの特権は、人種の違いに見られる自然の優越性の必要な結果として正当化される傾向がある。新植民地主義と西洋人、キリスト教徒、そして白人であることを主張する新しい大都市への依存は、これらのグループが受け入れる人種差別主義のイデオロギーを隠そうとする言説を超えて強化する。これらのグループの肉体的な美しさ、差別的言葉、願望、日常の行動は、人種差別的な背景を公然と示している。」*Ibidem*, p. 31.

<sup>17</sup> 「褐色肌の人、白肌の人と比べ高学歴の人が29.5%少ない。さらに深刻なのは、暗褐色肌の人たちとの違いで、白肌の人たちと比べ、学士号を持っている人が57.6%も少ない。職業別に見ると、肉体労働者の91%が褐色肌(暗褐色と褐色)で、白肌の人には9%しかいないことがわかった。一方、専門職は白肌の人は28%、暗褐色は21%しかいない(国民全体の割合は18%から31%)」。Andrés Villarreal, "Stratification by Skin Color in Contemporary Mexico", *American Sociological Review*, vol. 75, no. 5, 2010, pp. 652-678, quoted in Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 85. 職業に関しては、「手作業」での労働者の91%が茶肌(暗褐色)で、9%のみ白肌であった。それと対照的に、専門家の28%は白人で、21%のみが暗褐色である(全国人口の18%と31%の全般的な割合と比較)。Andrés Villarreal, "Stratification by Skin Color in Contemporary Mexico", *American Sociological Review*, vol. 75, núm. 5, 2010, pp. 652-678, citado en Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 85.

<sup>18</sup> 「クレオは一度に1、2フレーズ以上話すことはなく、自分の故郷、幼少時代、家族については何も語らない。[中略]強く、静かで、忍耐強く、寛容な性格で、言葉がなく、自分を表現する能力や意欲の欠如が彼女のスティックな美德の証と見なされている静かな天使」("Cleo hardly speaks more than a sentence or two at a time and says nothing at all about life in her village, her childhood, her family. [...] a strong, silent, long-enduring, and all-tolerating type, deprived of discourse, a silent angel whose inability or unwillingness to express herself is held up as a mark of her stoic virtue"). Richard Brody, "There's a Voice Missing in Alfonso Cuarón's 'Roma'", *The New Yorker*, 2018年12月 <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma> 閲覧日: 2020年7月27日



この映画監督や脚本家が彼女の内的対話を無視しているからではなく、何世代にも渡って沈黙を続け、雇用主の前では純粋に自己を表現しないからであり、仕事を続けるためにはどんな困難も克服する必要があるからである。彼女が心を開いたのは2回だけである。ソフィアに妊娠していることを告げ、すぐに自分を解雇するか、と尋ねた時、そして、映画のクライマックスで雇用主の末娘が海で溺れているのを助けた後、死産した自分の出産を全く望んでいなかったと明かした時である。この瞬間は、映画のクライマックスであるだけでなく、クレオが「殻を破り」、雇用主と対等な立場で人間的に振る舞う唯一の瞬間を演じている。この数秒間の特権を得るために、彼女たちの中の一人の命を救わなければならなかったのである。この映画の他の部分では、5世紀にわたる支配、剥奪、不可視性の歴史の中で築き上げられたストイシズムと抵抗によって打撃に耐えている。クレオが「沈黙の天使」と言うことではなく、むしろ彼女は否定されたメキシコを象徴している。そして、否定された者には声をあげる権利すら存在しないのだ。

監督と脚本家の記憶をほぼ直感的に掘り下げ、『ローマ』は、社会の大多数によって黙殺されている状況を描くことに絞り、観客に結論を導き出させ、価値判断はほとんど行わないようにしている。また、希望に満ちたメッセージを伝えるものでもない。「他者」に屈服させることで自分に服従させている現実を変えたいのであれば、問題を直視し根本的な決断を下さなければならない。そのためには、もちろん、初めにその病を受け入れる必要がある。

## 江戸湾の恐怖

『シン・ゴジラ』は、庵野秀明(1960年、山口)<sup>19</sup> が脚本を書き、樋口真嗣(1965年、東京)と共同で監督した映画である。伝説の東宝映画スタジオがプロデュースしたこのフランチャイズのリニューアルは、1954年に本多猪四郎の『ゴジラ』から始まり、現在では日本映画32本とアメリカ映画4本で構成されている。リニューアル版である『シン・ゴジラ』<sup>20</sup> は、初めて現代の日本を舞台にこの怪獣が登場する。東京湾で起きた不可解な事故が、都市に侵入し破壊と死をもたらす巨大な怪獣であることが判明する。政府の対応は遅く、決断を躊躇したがため、死者の数が増えていく。東京は壊滅的な被害を受けたが、怪獣(ゴジラ)は自衛隊の兵器では打ち負かされることがわかった。そこでアメリカ政府が無人攻撃機を送り込んだことにより、民間人の死傷者を多数出しながらも一時的に怪獣の進行を食い止めることに成功した。アメリカは、核兵器を使用することが唯一の撃退方法であると決断するが、日本は代替

<sup>19</sup> 彼の最も著名な作品は、「新世紀エヴァンゲリオンシリーズ」(1995-1996)、映画「新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Air/まごころを、君に」(1997)、「トップをねらえ！」(1988)、「キューティーハニー」(2004)そして「シン・ゴジラ」(2016)。

<sup>20</sup> 『シン・ゴジラ』のシンは「新しい」(新)、「まこと」(真)、「神の化身」(神)など、多様な意味を持つ。

の解決策を見出すための延期を求め、地味でありながらも、それが非常に効果的であることがわかっていく。

『シン・ゴジラ』は、日本の興行成績、そして日本映画アカデミー賞を席卷し、最優秀作品賞と最優秀監督賞にノミネートされた。この成功は、フランチャイズの名声と庵野監督の才能だけでなく、この映画が非常に現代的なアプローチであったことに起因している。巨大な怪獣<sup>21</sup>の話に加え、2011年の東日本大震災、福島第一原子力発電所の事故、そして政府の疑義ある行動<sup>22</sup>を扱っている。いわば、巨大な怪物は、人間の墮落と野心に力を与えられた自然破壊を体現している。しかし、内容全般が事件にまつわる政治問題に焦点を当てており、戦闘シーンの伸張がほとんどなかったため、海外での興行成績はあまり芳しくなかった。

ゴジラは、東京湾に不法投棄された放射性廃棄物を食べ、適応進化した先住生物であると説明されている。政治的イメージを懸念した首相は、優柔不断な態度で問題の拡大を許し、制御不能な状況になり、東京は壊滅状態に陥る。福島原子力発電所の事故との関係は明らかである。<sup>23</sup> 政府への厳しい批判が、映画が国内で成功した理由の一つと言うことはできるが、私はこの映画を現代の傑作に導いた他の要素があると考えているが、詳しくは後述する。

『シン・ゴジラ』で注目したいのは、映画全体に見られる映像の変化である。日本の芸術、美学、宗教、哲学における空虚さの重要性が議論されている。<sup>24</sup> 谷崎潤一郎は、『陰翳礼讃』の中で、滑らかで光沢があり、実用的で派手なものを好む西洋の嗜好とは対照的に、日本人の存在には、静、浅、内、外が混在していると語っている。風格のある木造家屋や石庭、神道や仏教の寺院で見られるこの伝統的で上品な日本の節度は、小さなアパートが次々と建ち並び、絶え間なく人が行き交うことで疲弊した通り、本や電化製品、キッチン用品、

<sup>21</sup> 巨大な怪獣映画はそれ自体が一つのジャンルである。それは「怪獣」と呼ばれ、「特撮映画」の一種である。「怪獣」と言うジャンルは1954年のゴジラで正式に始まった。メキシコのGuillermo del Toro監督は、『Pacific Rim』(2013年)で「怪獣」のジャンルに敬意を表した。

<sup>22</sup> 「この映画を一言で語るなら、『怪獣』映画ではなく、完全な災害パニック映画です。特に311の東日本大震災とその時の政権を連想させる場面が満載であった。」Pick Scene (映画評価ビクシーン) 2020年 <https://pixiin.com/work/347/>、閲覧日:2020年7月28日

<sup>23</sup> 「東京は何をすべきかわからなかっただけでなく、資金が少なすぎて行動を起こすことができなかった。政治家にとって、このような経験は死活問題であり、菅直人[首相]政権は必然的に機能停止する。」「(“Not only did Tokyo not know what to do, but there was precious little money to do anything even if they did. For politicians, this sort of experience is a career death-knell, and the Naoto Kan regime would inevitably collapse”). Les Corrice, “The Godzilla Movie and the Parallel with Fukushima”, <https://atomicinsights.com/godzilla-movie-parallel-fukushima/>、閲覧日:2020年7月28日

<sup>24</sup> 虚無は、間、影、遠慮、無に関係する。後者は、古代日本に大きな影響を与えた仏教や道教の思想の発展の中心となる概念である。一例を挙げると、西田幾多郎は次のように考察している。「存在を現実の基盤とみなした西洋と、無を自らのものとした東洋とを区別することができると思う」引用元: James W. Heisig, *Filósofos de la nada*. 無の哲学者たち。Un ensayo sobre la Escuela de Kioto, 京都学派に関するエッセイ。Barcelona, Herder, 2013年 p. 76.

パッケージや包装紙でぎっしりと埋め尽くされた小さな部屋といった、列島の多くの都市の人気エリアで見られるバロック様式の雑多なものと衝突している。

この過剰な美的要素は、庵野監督によって『シン・ゴジラ』のほぼ全てのショットで執拗に再現されている。座席、プリンター、電車、防災ヘルメット、電話など、日常生活における物の存在感を高めている。そして、物ではなく、人の場合においては、1人の俳優しか映っていない場面がほとんどなく、顔、頭、胴体、背中など、ありとあらゆる空間を埋め尽くしてしまうこともあり、庵野監督は被写界深度に執着する完璧主義者ならではの丁寧な構成を行っている。同様に、ゴジラが最初に東京に来襲したとき、大田区の呑川を突進しながら、現実では見られないほどの数の漁船や観光船を突き飛ばしていく。<sup>25</sup> そして怪獣が「水面から上陸する」と、おもちゃのように車を押し潰し、視覚的要素の飽和状態を作り出し、それと対照的に第一世代怪獣映画への敬意とも言える縮小された建物が嬉々として破壊される。

このようなフレーム内のオブジェクトの蓄積は、観客を抑えつける。これは、過剰な仕掛けと刺激によって抑えられた人生を描写することに庵野監督が関心を持っているためであると解釈する。無数の物事、気晴らしのパレードが延々と続くのは、この段階の近代化の特徴である。科学が宗教に取って代わり、テクノロジーが信仰として代わり、進歩が平穏な来世への信仰にとって代わった、世俗的な都市の崩壊を防ぐための非宗教的なワクチンとしての原初的な不安から私たちを守る壁となる技術である。ゴジラは根源的なものとして、つまり「他者」の代表として、これらの物体をまるでダンボールでできているかのように冷酷に破壊し、尻尾振り払いのけ、自然から切り離され、優越感を得るために私たちの周囲に建てられた薄っぺらな多色塗りの壁に向かって火を噴くのである。

ゴジラは、力ではなく知恵で、直接対決ではなくチームワークでしか倒せない。何十年にもわたる経済停滞、蔓延する新自由主義、政治的無関心によって停滞している日本国家は、怪獣、地震、津波、原発事故によって敗北した。しかし、すべてが失われたわけではない。そして『シン・ゴジラ』の形式的な分析の最後として、1954年版と同様、この作品は薄弱な楽観主義に満ちた国粋主義的な映画であり、制作された暗い歴史的背景と監督の批判的傾向を考慮しなければ、内容に乏しい作品に思えるかもしれない。国家の失敗が、映画の冒頭の20分間のゴジラのインパクトを強めるとすると、それ以降は努力、集団主義、若者の強さへの賛歌を目の当たりにすることになる。

巨大未確認生物の脅威を制圧すべく《巨大不明生物特設災害対策本部》と名付けられた特別なグループが設置された。このグループは、ほとんどが30代以下の疎外者や厄介

<sup>25</sup> 映画に登場した場所をご覧いただきたい方のために、『東京狐』編集部では、『On The Trail Of Sin Godzilla』と題し映画の撮影場所を写真にまとめている。https://tokyofox.net/2018/07/12/on-the-trail-of-shin-godzilla-5-ota-ward/. 参照2020年7月28日。

者また反逆者で構成されているが、それぞれの専門分野では最高の人材たちである。彼らを率いているのは、未熟ではあるが、正直、大胆で裏表のない、そして目立つことよりも効率を優先する官僚である。それは、日本の若者にタスクフォースの立場になって、ゴジラのような巨大な挑戦に立ち向かう力を感じてほしいという、明らかな「観客へのアピール」となっている。

最初は順調に対抗していたものの、若者たちのグループは状況に打ち負かされ、怪獣は東京の大半を破壊した。米軍はそれを攻撃し、日本の首都を核攻撃することが唯一の解決策というところにまで至る。ここで庵野監督は、東京でヒロシマを繰り返すこと以上の悲劇があるかどうかと、婉曲的な表現を一切排除し、むき出しの表現で勝負している。ゴジラは、江戸湾に停泊する黒船という侵略的なよそ者から、1954年の映画のように、日本人だけが解決しなければならぬ問題へと変化していく。別の言い方をすれば、日本の若い観客である諸君、若者だけが解決できる問題だと語っている。この映画は、若い世代にゴジラを倒せるなら、どんなものにも立ち向かうことができると、偉大な国の歯車に意志を委ねることを呼びかける愛国讃歌となっている。

このようなアンチクライマックスの結末は、純日本的なものである。派手さよりも効率性、明確な段階を追って構成され高度に序列化された計画、失敗したときのための予備要素、そして何よりもチームワークがあり、そのチームのためなら犠牲も厭わない。ゴジラを爆破するのではなく、凍結させるのは、ハリウッドでよく使われるアメリカンルールに従ったものである。<sup>26</sup>

そして怪獣は、東京の真ん中に巨大な像として残る。それは「他者」はどんなに破壊しようとも、毎回戻ってくるということを思い出させるものである。

## クレオ、私たちは君を愛している

『ローマ』を通して「他者」の消滅の分析を始める前に、別の概念のサイエンスフィクションから、ポスト終末論<sup>27</sup>を取り上げたいと思う。この言葉は、広島と長崎の原爆投下<sup>28</sup>に端を発

<sup>26</sup> ゴジラは現代の中で凍結され、ポスト現代の中に閉じ込められ状況は、Tシャツにプリントされたチェ・ゲバラの顔と同様、害をなさないものである。

<sup>27</sup> 『La Enciclopedia de la Ciencia Ficción』では、「自然災害や人間や宇宙人によるホロコーストなど、大災害の後に設定された物語」と定義されている。("stories set in the aftermath of catastrophe, whether the upheaval is a natural disaster or a human- or alien-caused holocaust"), <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust> 閲覧日：2020年7月27日

<sup>28</sup> 「広島と長崎への原爆投下は、終末論に独特の影響を与えた。核兵器の発明は、人類が自滅できることを意味した。これまでは、破局を引き起こす力を持つ存在は(超)自然界と理解されていたが、今は人間である。」("The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki had a unique influence on apocalypticism. The invention of nuclear weapons meant that it was now within humanity's means to destroy itself. Whereas before the entity with the power to bring about apocalypse had long been understood as (super)natural, it was now human"), たなかもとこ, *op. cit.*, p. 57.

する、世界を破壊させるカストロフィー後の生活を指す。注目すべきは、一般的にテクノロジーが破壊につながる災害の原因とされている。<sup>29</sup> ポスト終末論的な物語は、今日の文明は集合的な合意に過ぎず、状況が変化した場合に、既知のものに戻ることは事実上不可能であることに焦点が当てられていることが多い。そしてそれらの多くは、絶望、虚無主義、暴力、非人間性に満ちた物語である。<sup>30</sup> それは偉大なメソアメリカ文化の子孫たちが5世紀にわたってポスト終末論の現実を生きてきたからである。彼らの文明は、地球外生命体とも言える侵略者によって引き起こされた絶滅政策、大惨事の犠牲者であった。彼らの現在の生活は、「新しい現実」に適応する能力はなく、ましてや以前の存在を取り戻すことさえできずに生きている生存者である。言い換えると、メキシコには5世紀にわたって終末論的な世界に生きてきた厳格な文明が存在し、その文明は魂を否定されるがゆえメキシコは魂を持つことができないのである。

クレオが「他者」を象徴しているとすれば「架空のメキシコ」は意識的かつ組織的にそれを見捨て、選挙で票を獲得したり、採掘のために土地を奪取するのに必要な場合を除き、まるで目に見えないもののように扱うことを選択していることになる。そこには「他者」との一体化はなく、「すべてのメキシコ人を結束させる」ことを目指す現実的なプロジェクトはない。それは「文明主義」「リベラル」「キリスト教」「実証主義」「資本主義」「マルクス主義」「新自由主義」「ポスト近代化」「グローバリスト」と呼ばれる西洋の粗雑な模倣と近代的プロジェクトへの悲惨な降伏から離れた、自分自身に忠実な真の国家を生み出すこともない。メキシコはそれを望んではいないが、その否定主義的な切望に強く引きずり込まれ、そこから抜け出すことはますます困難になっている。

メキシコは独自のアイデンティティを確立するために、真剣に取り組んできた。最も成果を出したのは革命後のものであった。しかし、征服によって破壊され亡くなった原住民を「偉大」と呼び、農耕主義<sup>31</sup> のサパティスタとして生活している原住民の要求を除外することで、

<sup>29</sup> 「Susan Sontagは、1950年代のサイエンスフィクション映画には、彼女が『災害の想像力』と呼ぶものが反映され、これらの映画は一般的に、無責任な科学の使用によって引き起こされる災害をテーマにしている。」と論じている。 (“Susan Sontag argues that the science fiction films of the 1950s reflect what she calls “the imagination of disaster”. These films, she notes, are typically about disasters wrought by the irresponsible use of science”), M. Keith Booker y Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Estados Unidos, Wiley-Blackwell, 2009年 p. 53.

<sup>30</sup> ポスト終末論はポスト近代化からの考案であるが、それはほぼ全ての文化に存在する終末論的な概念に根ざしている。その違いは、近代化する征服の産物である世界の幻滅に直面して、出来事の主人公は神々ではなく、人間自身であるということである。これは、世俗的な経済的、軍事的な野心以外の破壊を「超えた」感覚の欠如で大きな落胆をもたらす。「ポスト終末論の発展は、ヒューマニズムの世界観に呼応するものであり、創造と破壊の力という、これまで超人にしかできないと考えられていたことを実行できるようになったことに起因する。したがって、ポスト終末論的図式は、近代化と進歩の危機を示唆している」。 Gabriela Mercado Narváez, “Ya nos cayó el chahuistle.もう病いは降りかかった。El cuento apocalíptico mexicano contemporáneo「現代メキシコの終末論的物語」(1996-2016)”, PhD thesis, University of Gothenburg, Sweden, 2019年p.52.

<sup>31</sup> 『石造りのものと生きているものの廃墟だけが残るだろう。』我々はその過去を受け入れ、それを領土の過去として利用するが、決して我々の過去として深く考えない。」Guillermo Bonfil Batalla *op. cit.*, p. 17

誤った前提から出発し、「ここでは我々は人種差別をしていない」というメキシコ人にありがちな偽善を生んでしまった。深層部に腐食するあらゆる問題と同様に、メキシコはまずその人種差別と向き合わなければならない。そうして初めて、領域<sup>32</sup>に住むすべての人々を包含する独自の言説を考案することによってのみ、西側諸国が敬意を表さないにせよ、何世紀もの混乱、盲目になって領土の半分を失ったにしても、メキシコはメキシコのままであることができるだろう。<sup>33</sup> 確かに、これを言うのは非常に簡単だと言える。解析は比較的容易な作業だ。ここに書かれているような並はずれた事を実行する作業は、一人の人間、あるいはグループやイデオロギーの能力を超えている。それには多大の意識が必要である。そして現実的には、おそらくこの奇跡を起こすことができるのは近代化の危機だけである。もしそのようになれば、メキシコのテラフォーミングは逆行できないだろう。

人種差別は「他者」を服従、嘲笑、連合、そして解体するための、近代における数多くの戦略<sup>34</sup>の一つである。今日、メキシコには内面的な人種差別という特殊性が存在する。差別は、家族、学校、職場での環境、つまり、日本では、ウチと呼ばれる「私たち」や集団に属するものの内側である。ゆえに「私たちは人種差別主義者ではない」と言われている。この状況をまさしくことわざにすると「汚れた服は家で洗われる」である。このことから、『ローマ』が非常に力強い理由の一つは、伝統的な女性の空間である内、つまり家族を舞台にしているからであると指摘したい。これは、この映画が紛れもなくフェミニズムによって強力なものにされている。成人男性は、無責任で利己的、気まぐれで、自己の実現を求めるだけの信頼できない人々として描かれている。女性が物語の劇的な重荷を背負い、あらゆる逆境にも負けず、家族を支える大黒柱として描かれていることは、メキシコ人が理想とする女性の母親像と一致する。メキシコは母性的な国であるため、母系家族を舞台とした物語は常により印象的である。

<sup>32</sup> 「とりわけ、ヒスパニック前の文化は、[メスティーソ]が自慢できる輝かしい過去であり、自分たちの紛れもないアイデンティティを力説したいときには世界中でうめぼれることができる栄光ある過去であるが、これにとらわれることを決して許してはならない。なぜならそれは彼らの進歩を妨げる障害になるからだ」。Federico Navarrete *op. cit.*, p. 99.

<sup>33</sup> 「メキシコの問題」は、驚くほど複雑である。Manuel Gamio, José Vasconcelos, Octavio Paz, Guillermo Bonfilをはじめとする多くの思想家たちが、この困難の集合体の多くの部分の少なくとも一つを照らし出した。例えば、Bolívar Echeverríaは、「今日のメキシコ社会の<二重人格>の問題に、より繊細かつ差別化してアプローチすると、それは同じメキシコの中で対立する<二つのメキシコ>、すなわち近代と反近代、進歩的なものと後進的なもの問題であるだけでなく、真実は<多重人格>のケースであり、メキシコ内で対立する四つのメキシコの問題であることがわかる」と述べている。近代のメキシコと3つの異なるタイプの反近代のメキシコは、第1に<深いメキシコ>または文明化の反近代、第2にメキシコバロックまたは反現実主義の反近代、第3に争いのメキシコまたは反資本主義の反近代」である。Modernidad y blanquitud, México, Era, 2016年 p. 240.

<sup>34</sup> 「16世紀ヨーロッパとアメリカ植民地に生まれ、18世紀にヨーロッパの科学的思想の一形態として定着して以来、人種差別は人間の集団が肌の色や、髪の色と形、目の色、鼻と口の形、頭の形など、非常に定義された身体的特徴の違いに焦点を当ててきた」。Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 41.



『ローマ』では、毎日、日常的に、朝食の場などでの、「使用人」への話し方、そして彼女が妊娠など「ちょっとした問題」を抱えた時の扱われ方で、人種差別が繰り返される。クレオのような家政婦は「家族のように」愛され、子供たちの世話を任せられ、「同じ屋根の下に暮らす」ほど信頼され、雇用主との性的火遊びの選択さえも寛大に差し出してきた。<sup>35</sup>しかし、何をしても彼らは常に彼らであり、異質な嗜好、風変わりな習慣、独特な着こなし、粗雑なマナー、古風な世界観を持つ「他者」であることには変わらない。

クレオは、ポスト終末論を生きる人々の代表として、多くの点において、自分が見えない世界に可能な限り人間らしく適応している。このことは、彼女が「沈黙の天使」としての立場を説明していることにもなる。文明の大虐殺をもたらした人々の子孫の前で話すことに、何の意味があるのだろうか。彼女が常に頭を下げなければならない人々、彼らのために命を捧げているにもかかわらず、彼女は決して、使用人以上の存在にはなれないだろう。家族がそろってテレビを見ることができるよう、安い賃金で面倒な仕事を請け負う生身の道具にすぎないのである。話をしても聞いてもらえない。<sup>36</sup>そして、先住民が声を上げて、メキシコで権力を不法行使する者は、1994年のチアパス州でのEZLNの蜂起の一連の例外を除いて耳を傾けることはないだろう。<sup>37</sup>

つまり、メキシコの近代化は、メソアメリカの「他者」から現在の力を奪うことで消滅させてしまった。遺跡や人類学博物館、公共施設の豪華な壁画は、今日の先住民の日常生活には何の役にも立たないものである。彼らの言語や伝統を奪い、彼らの信念を嘲笑し、彼らの「手仕事」の価値を下げ、彼らの民意を見えなくしてしまっている。せいぜいゲラゲッツァの踊りやパパントラのボラドールなど、彼らの風習を利用しているが、それらは単なる先住民の特異性に過ぎない。問題は、先に述べたように、メキシコがすべてのパーツを組み合わせる方法を知らない限り、進歩の約束も、完全な独自性、自己認識の可能性も現実のものとはならないということである。

<sup>35</sup> 「家の使用人は「その一部」である。つまり、考慮されているが、決して含まれていない。その「場所」は歴史や価値観の外側にある。感傷が正義に取って代わる。彼女を愛し、ほとんど親戚のように扱い、利用したり捨てたりする性的空想をささげることさえある。不平等な者の権利を、やさしさと思われる感情的な補償に置き換える。」Fabrizio Mejía Madrid, 「Sirvientas」使用人, *Proceso*, 2020年7月24日, <https://www.proceso.com.mx/639676/opinion-analisis-columna-tiempo-fuera-fabrizio-media-madrid-sirvientas>, 閲覧日: 2020年7月27日。

<sup>36</sup> 「褐色の人々が社会的な地位を高めることで自らを白くすることは、より高い地位は白人のものでなければならないとする社会的分類の原則の有効性を確認するだけである」。Federico Navarrete, *op. cit.*, p. 69.

<sup>37</sup> メキシコのチアパス州を拠点とするサパティスタ民族解放軍 (EZLN) は、1994年1月1日にメキシコ政府に宣戦布告し、州都トクストラグティエレスをはじめとする複数の都市を占領した。この軍事集団は、マヤ系先住民で構成されており、サパティスタ反乱軍自治自治体を通じて、現在も州内のいくつかの地域で活動している。

## 畳の下にゴジラは隠せない

庵野秀明と現代日本文化の重要性については、概説に値する。1984年にアニメスタジオ『ガイナックス』を設立し、1995年にテレビアニメ、『新世紀エヴァンゲリオン』<sup>38</sup> シリーズで一躍有名になった。このシリーズは、現代の日本文化に大きな影響を与えた。<sup>39</sup> 以下に詳述するように、多くの学者がアニメーション、コミック、ビデオゲームを「サブカルチャー」というタグの下方に位置付けているにもかかわらず、社会構造に与える影響は否定できず、少なくとも1990年代以降、いわゆる「ハイカルチャー」の影響力よりも大きいと言える。<sup>40</sup> 『エヴァンゲリオン』は、ハッピーエンドも救済もない謎めいた作品に、社会、特に若者を揺るがす虚無感の高まりを合成した作品で、偉大な物語の破壊につながるニヒリズムの産物、言い換えれば、現在の段階での現代化を特徴づける落胆によるものである。日本では1945年の敗北が永続的に続くという解決の見込みのなさの受け入れ、すなわち希望の終わりを意味した。本稿の観点から言えば、条件が全く異なっているように見えても、メキシコの先住民の子孫と同じように、終末論的世界に居住しているということである。

『エヴァンゲリオン』が放映された1995年は、日本の歴史の中できわめて重要な年である。それは、阪神淡路大震災、東京での地下鉄サリン事件、そして1960年代に始まったいわゆる高度経済成長の決定的な終焉と重なっていた。その結果、列島は、内輪の敵や自然の破壊に翻弄され、30年以上にわたって牽引してきた金権や商業的競争力も失ってしまった。この年は、ある意味で夢の消滅を象徴しており、戦後を過去のものとし、魂の中心にある空洞を再建する国家的能力の消滅を象徴している。ポストモダンやグローバル化への厳しい懐疑的な見方、ソ連崩壊後の新たな勢力均衡、拡大する中国の重要性の高まりは、日出ずる国の不確実な未来を描いていた。その苦悩を具現化したのが『エヴァンゲリオン』

<sup>38</sup> *Evangelion*, "La transfiguración de Shinji Ikari: el Tlacuache inverso" [Historias, mitos y ritos: ciencia ficción desde América Latina] (『エヴァンゲリオン、碓シンジの変身: 逆トラクアチェ』『物語、神話、儀式: ラテンアメリカのSF』)の分析を行った。参照: [el seminario Estéticas de Ciencia Ficción vol. 1] <https://drive.google.com/file/d/1ecisY1-XTGhncMIVYeXU6qbcMdqrD3By/view>

<sup>39</sup> 映像作家の村上隆氏にとって、エヴァンゲリオンは「オタクアニメ映画の分水嶺であり、オタクサブカルチャーの最も輝かしい瞬間を示している」。Morris Berman, *op. cit.*, p. 296

<sup>40</sup> 文学の分野からは、たなかもとこ氏が「精神科医で評論家の斎藤環氏は、日本の現代文学には1990年までに現代の問題を描けるベストセラー小説が数多くあるが、それ以降の伝統的な文学作品には、批評的関心、他のクリエイターへの影響、経済的影響の点で『新世紀エヴァンゲリオン』のアニメシリーズを超える作品はないと指摘している」と述べている。("psychiatrist and critic Saitō Tamaki points out that while there are many best-selling novels in contemporary Japanese literature that ably depict contemporary issues up to the year 1990, there has been no work of traditional literature since then that can transcend the anime series *Neon Genesis Evangelion* in terms of critical attention, influence on other producers, and economic impact"). Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 21



であり、<sup>41</sup> 庵野は日本の新しい時代のアイコンとなった。そのため、最も愛されている怪獣ゴジラシリーズの続編に着手するというニュースは、大きな期待を持って受け入れられた。

1954年の初登場以来、ゴジラはその記念碑的な身体に、卓越した「他者」としての一連の意味を内包してきた。<sup>42</sup> 「ゴジラ」は、そもそも反戦・エコロジー映画であり、敗戦後の弔い<sup>43</sup>の一環でもあったが、その象徴は日本が迎ってきたことと同様に何度も変容してきた。<sup>44</sup> 原作版では、太平洋戦争で犠牲になった兵士と核の脅威の両方を表象し、日本人だけで解決される「問題」であり、戦争や占領下で打撃や屈辱を受けた社会が協力すれば何にでも立ち向かえることを示していた。<sup>45</sup> アメリカ主導の連合国による占領下(1945年～1952年)では、原爆による放射能の影響についての情報が流通メディアにおいて禁止<sup>46</sup>されていたため、国民の大部分が広島と長崎で起きた結果を10年近くも知らなかったことを思い出すべきである。このトラウマは、軍事的な大敗から立ち直らなければならなかった日本精神<sup>47</sup>の傷を深めただけでなく、西洋列強と肩を並べることで植民地化を免れようとした、植民地主義の賭けの失敗からも立ち直らなければならなかった。<sup>48</sup>

<sup>41</sup> たなかもと氏 (*ibidem*, pp.133-139)は、エヴァンゲリオンとそれに続くいわゆるセカイ系作品を詳しく分析し、その主な特徴は、常に男性である主人公と、彼が恋するヒロインが、社会とは無関係に、通常は終末論的な危機という物語の背景と対話することだと述べている。コミュニティは消滅し、主人公は世界の終わりに直面して孤独になるが、母性的な保護を象徴する恋人に救われる。このセカイ系の物語の中心にある空虚さは、このエッセイで提起した「空虚さ」という概念に結びついている。

<sup>42</sup> 巽孝之氏は、戦後の日本が外部からの脅威の犠牲になる中で、国家としてのアイデンティティを再構築する手助けをした、決定的な他者であると述べている。Takayuki Tatsumi, *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Nueva York, Berghahn Books, 2000年 p. 228, citado en Susan Napier, “When Godzilla Speaks”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla's Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on The Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006年 p. 11.

<sup>43</sup> 『ゴジラ』はのちに東宝のドル箱となり、世界に例を見ないジャンルとなった怪獣映画の嚆矢であるが、本来的にはエコロジカルな視点に立った反核映画である。南方の海に生じ、東京を急襲するという発想はこのフィルムが撮られた9年前に日本全土を焦土としたアメリカ軍の空襲と、南方に散った日本兵たちへの鎮魂を抜きにしては考えられない。四方田犬彦『日本映画史110年』東京、集英社、2014年、153-154頁。

<sup>44</sup> 「1950年代の巨大な公共の敵であるゴジラのイメージは、偉大な経済成長の時代のスーパーヒーロー・ゴジラに取って代わられた」。(“the image of Godzilla, the oversized public enemy in the 1950s, was displaced with that of Godzilla the national superhero in the economic high growth period”). Takayuki Tatsumi, *op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>45</sup> たなかもと氏, *op. cit.*, p. 152.

<sup>46</sup> 「占領軍の民間検閲局の規則では、原爆は特に検閲されるテーマではなかったが、原爆に関する初期の仕事は抑圧され、すぐに制限されたテーマとなり、人々は自分で検閲したり、民間検閲局に検閲されたりした。これは、目撃証言と医学研究の両方に当てはまる」。(“While the Atomic bomb was not a censored topic specifically outlined by the CCD guidelines, early works about the bombings were censored and it quickly became an off-limits topic that people either self-censored, or that was censored by the CCD. This was true in regard to both witness accounts and medical research”). May E. Grzybowski, “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”, *Bard, Bard College*, 2018年 p. 16.

<sup>47</sup> 日本精神とは、日本社会の本質であり、そのコスモゴニーの核心であり、とりわけ外国からの影響を吸収して、自分自身であることを失うことなく変容させることができたものだ理解している。

<sup>48</sup> 西洋プロジェクトのエリート会員に不可欠な要素としての白人性は、日本が欧州列強や米国と同等の地位を主張していた頃まで遡ることができる。「マックス・ウェーバーは、資本主義近代の倫理的要請に応える能力や、ビュリタン・プロテスタンティズムの倫理実践を引き受ける適性は、民族的基盤を持ち、個人のある種の人種的特徴と結びつくことがあるという考えを提唱した。[...]資本主義の現代性を構成する『人種差別』、すなわち現代の人間性の条件として倫理的あるいは文明的秩序の白さの

外界の脅威を語る「他者」であるゴジラは、外来物の長編シリーズの後継者でもあり、日本人により日本の敵とされたことで、彼らのアイデンティティを明確にするのに役立った<sup>49</sup>。この然るべき「他者」の歴史上最も重要な例は、中国<sup>50</sup>であり、そして今日においては、良くも悪くもアメリカ<sup>51</sup>である。日本帝国の敗北は、西洋近代に取って代わる、非西洋的なプロジェクトの試みが失敗したと読むことができる。敗戦、原爆、占領という三重苦に耐えなければならなかった日本国民は、必要な集団的追悼を行うこともできず、2千年以上の歴史の中で、最も困難な時期を乗り越えるための社会的手段もほとんどなかった。傷は明らかに膿んでいて、景気回復期の厳しさと対立するような救済を求めている。数ある治療法の一つがサイエンスフィクションであった。『ゴジラ』は、この事象の重要な作品の一つであり、いわゆる、原子力の管理との関係は疑う余地がない。

別の角度から分析すると、『ゴジラ』は日本における技術効果のメタファーでもあると言えるだろう。特に、19世紀後半までは鎖国状態で、ほとんどが伝統的な技術に頼っていたことを思えば、なおさらである。列島の西洋化が日本人の精神に与えた影響は、常に議論の対象となってきたが、その過程があまりにも急速であったため、芸術家や哲学者、学者たちは何が起きているのかを消化する時間がなかった。たなかもここは「明治維新後、近代化・西洋化が避けられないことは明らかであったが、個人や国民のアイデンティティを確立する

---

存在を要求する『人種差別』を認識することである。」Bolívar Echeverría, 「Modernidad y blanquitud」*op. cit.*, p. 58. この考え方はドイツのナチス国家で極端になったが、20世紀前半のナチスの影響はそれだけではなかった「太平洋戦争があれほど激しかった理由は、[Charles Mills en *The Racial Contract*] 実際には人種戦争であり、二つの側のどちらがより白いかを争っていたからだ」。Morris Berman, *op. cit.*, p. 172.

<sup>49</sup> 「20世紀、特に第一次世界大戦後、日本の西洋に対する概念は、『他者』に対する過激で明確な反乱の理論を支持していたが、これは一般的に、日本の文化的独立と自律に対する集団的な脅威として想像されていた。『他者』を構築するには、地元文化の鏡像として描かれる必要があった。このような『他者』の表現が、日本人にとって自国の文化の本質を明らかにしてくれたのである。」(“In the twentieth century and especially after World War I, Japan's conceptualization of the West affirmed a theory of militant and articulate revolt against the 'other', usually imagined as a collective threat to Japan's national independence and cultural autonomy. The construction of the 'other' required that it be portrayed as the mirror image of the indigenous culture. It was this representation of the 'other' that clarified for the Japanese the essence of their own culture”). Tetsuo Najita, “Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century”, en Peter Duus (ed.), *The Cambridge History of Japan. Volume 6. The Twentieth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008年 p 711.

<sup>50</sup> 「日本の近代国家としての出現は、独自の帝国主義と植民地主義による西洋の認識だけでなく、中国と日本の歴史的な優劣関係の崩壊と逆転、そしてグローバルな植民地主義の世界における共時的サブシステムの分離を必要とした」。(“the emergence of Japan as a modern nation-state required not only the recognition of the West through its own version of imperialism and colonialism, but also the overturning and inverting of the historical superior-inferior relationship between China and Japan, and its disengagement from the Sinocentric subsystem into the world of global colonialism”). Leo Ching, “Japan in Asia”, en William M. Tatsu (ed.), *A Companion to Japanese History*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007年 p. 420

<sup>51</sup> メキシコと同様に、日本はアメリカと不平等で不可分な関係にある。アメリカは西洋のトップであり、絶対的な覇権を追求するためにすべての違いを侵食し、飲み込み、協力する資本主義近代化プロジェクトの資本家であり、地球のテラフォーミングである。

ことは容易なことではなかった」。<sup>52</sup> そして「日本は、歴史的なアイデンティティの連続性を維持すると同時に、完全な近代国家になることを切望した」、<sup>53</sup> と語っている。この二重の探求のために、まず植民主義の肥大化に耐え、その後敗戦に耐えるだけの安定を得ることが出来なかったのである。つまり、明治維新後の1世紀半の間に、卓越した農業国から、近代化された軍事・経済大国、貪欲な帝国、屈辱的な敗者、目まぐるしい復興、そしてポストモダンの霧の中で転落した人々へと変貌を遂げた。ゴジラが動くのはこの領域である。

1954年の名作とその続編、そして新作『シン・ゴジラ』に登場する怪獣は、神的なもの(循環的で魅惑的な世界)と技術的なもの(西洋プロジェクトに奉仕する科学)のちょうど中間に位置している。それは、神話的な古代の動物であり、自然の最も攻撃的様相の代表であると同時に、技術の誤用によって引き起こされた奇形でもある。ゴジラは、伝統的な日本と西洋の近代化が衝突する地点と解釈することができる。

特に1954年の作品とそれ以降のシリーズ作品は、ワイトゲンシュタインの言葉を借りれば、語れないことを語るための優れた手段であることが証明されている。私の仮説は、庵野監督のゴジラは、上記の全ての要素を備えつつ、『シン・ゴジラ』では古典的な映画への称賛が絶えないが、同時にお決まりのパターンを現代風に体現しているということだ。しかし、その前に、大日本帝国の勃興と太平洋戦争の最中に、近代化の克服の必要性と可能性が広く語られていたことに注目したい。知識人たちは、近代化が西洋的・西歐的なプロジェクトであることを忘れていたわけではなく、明治維新の残忍な技術的躍進を経てその仕組みを学んだので、それが国家にとって最良の道であるかどうかを判断する時期に来ていた。

1942年に、近代化の克服と呼ばれるシンポジウムが開催され、当時の最も明晰な思想家たちが参加した。<sup>54</sup> 亀井勝一郎と林房雄の二人は、近代化は、伝統的な価値観の喪失と政治の腐敗を伴う異質な病理であるとし「信仰の回復」<sup>55</sup> のための神学的的イデオロギーに

<sup>52</sup> "Although it was realized that modernization/Westernization was unavoidable following the Meiji Restoration, establishing a modern Japanese identity, both for individuals and for the nation, was not an easy task". Motoko Tanaka, *op. cit.*, p. 79.

<sup>53</sup> "Japan longed to both preserve the historical continuity of its identity and to become a fully modern power", *ibidem*, p. 55.

<sup>54</sup> 「シンポジウムを招集した人たちの当初の意図は、知的に純粋なものであり、つまり、最も差し迫った哲学的・政治的問題について、すべての一流の知識人の中で、その時点で非常に正当な高レベルの考察を引き起こすことであったが、日本の最近の歴史における近代化の倒錯は、歴史的な機会が政治的に利用され、イベントの(広く公表された)結果を軍部の寡頭制によって予め決められた目的に向けさせる」。Alfonso Falero, "El pensamiento filosófico japonés (modernidad)", en A. Segura (ed.), *Historia universal del pensamiento filosófico*, Bizkaia, Liber Distribuciones Educativas, 2007年 vol. 6, pp. 125.

<sup>55</sup> 「亀井勝一郎や林房雄にとって、近代は病的なものとして捉えられていた。日本の唯一の希望は、外国人による政治の腐敗を打破するために、日本の伝統とルーツにできるだけ戻ることだった。彼らは、世俗的なヒューマニズムに苦しむ現代日本の信仰を回復するために、反近代的な政治神学を説いた」。(「[For] Kamei Katsuichirō and Hayashi Fusao, Modernity itself was seen as pathological. Japan's only hope was to overthrow the foreign corruption of the Japanese body politic by returning to Japan's tradition and roots as best it could. They articulated an antimodern political theology designed to restore faith to a modern Japan suffering from secular humanism»). Mark Anderson, "Mobilizing Gojira: Mourning

よる原点回帰を訴えた。私の考えでは、勢いづいた帝国日本が必要としていたのは、国民の魂の核心にある隙間を埋めることであり、工業化と技術化を加速した時に置き去りにしたものを取り戻すことであつたと思う。パニカーは、典型的な近代的現象である「経験的なものを形式的なものに、形式的なものを言語の構文に、現実をモデルに置き換えた結果」<sup>56</sup> というこの空虚感を、溝と呼んでいる。溝によって引き起こされる不快感は「暴力的な反応を引き起こし、単純化した全体主義的な誘惑が戻ってくる」<sup>57</sup> 可能性がある。帝国になって失ったものを取り戻すために、日本は全体主義という単純化された誘惑に頼り、その全体主義には思考を統一する物語が必要だった。

ゴジラは、怒りに満ちてうごめいている日本人の心の中心にある空洞であり、原子のトラウマが、長い間抑圧されていた火山のような力で存在しているのである。<sup>58</sup> 占領後の日本が傷を癒すために行った様々な戦略として、漫画・アニメ産業、特に、ゴジラシリーズの元となったサイエンスフィクション・カタストロフィーを織り込んだ物語を挙げなければならない。<sup>59</sup> このような日本の表現階層は、しばしばオタク文化、もしくは「サブカルチャー」と呼ばれている。

この「サブカルチャー」は、何十年もの間、現実逃避的で幼稚であり、政策的ではなく文化を名乗った偽りのほけ口であると批判されてきた。それは、日本社会の滞りを避けるための弁でしかない。<sup>60</sup> 不思議なことに、これらは世界の多くの地域で何十年にもわたって受け入れられてきたサイエンスフィクションの世界での呼称である。そして、よくあることだが、これらの批判には理由があるが、それがすべての理由ではない。まず、幼児化はサブカルチ

Modernity as Monstrosity”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, op. cit., p. 23.

<sup>56</sup> Salvador Pániker, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982年 p. 49.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>58</sup> 「美術評論家の榎木野衣氏は、記憶や恐怖が正当な政治的表現に変換ことはなく、むしろマンガやアニメの奇妙な世界における巨大な破局や終末論的な妄想に変換されたと書いている。これらのイメージは、深い心理的抑圧を明らかにしている... サブカルチャーの恐ろしい想像力は... モンスター、地球外生物、使徒、超自然的な戦争を生み出した... この世代は、太平洋戦争の物語の層を掘り下げ続けている... 彼らは何度も東京を焼き払い、何度も侵略者を撃退し、放射能汚染にも耐えて、自分自身を追いやって想像上の現実をゆっくりと解体してきたのであろうか。」Morris Berman, op.cit., p.199.

<sup>59</sup> 「小松左京[中略]は1973年に、一連の地震を引き起こす小説*Japan Sinks*『日本沈没』を出版した。それは、明確な未来が見えない、突然の終わりを描いている。[中略]このタイトルは流行語となり、人々が日本に起こっていることと信じていることのメタファーとなった」。 *Ibidem*, p. 276.

<sup>60</sup> 「オタク文化の根底には、[中略]アメリカの消費主義によって日本文化が変質(崩壊)していくことへの不安がある。すべてのもの、特に日本の文化をごみに変えてしまう普遍的な溶剤である」。 *Ibidem*, p. 298.

チャーの結果ではなく、第二次世界大戦後に多くの国民が受けた幼児化の現れである。<sup>61</sup> これは、激烈な紛争の後に生まれた西洋プロジェクトのリーダーであるアメリカの意識的な戦略によるものである。世界のディズニー化は、「この＜米国の植民地化＞プロセスの重要な部分であり、アメリカのソフトパワーがなぜこれほどまでに大きいのかを説明するもの」である<sup>62</sup>。

ボリーバル・エチェベリア (Bolívar Echeverría) によれば、活力の発明、また、アリエル・ドーフマン (Ariel Dorfman)<sup>63</sup> の言葉を借りて付け加えれば、ディズニー化は、マックス・ウェーバー (Max Weber) が語る「世界の＜幻滅＞のプロセスを進めること、つまり、人間が人間以外のものや超自然的なものの介入を呼び起こすことや、それに頼るすべての夢のような生活の残りの行動を排除することが必要だった。今でも世界を＜魅惑＞し続けているものはすべて排除しなければならない<sup>64</sup>」ということである。繰り返しとなるが、地球のテラフォーミングである。

皮肉なことに、1980年代後半からの日本の経済停滞を受けて、オタク系サブカルチャーは次第に日本政府の旗印となっていく。20世紀末からクールジャパンという名称で、数年前まで旅行会社やホテルが目をつけていなかった客層に向けて、観光地としてアピールしてきた。オタクが「大人」を悩ませる必要悪のような存在から、国宝や主流文化になったことを示す最も良い例は、2016年のリオ・オリンピックの閉会式で、安倍晋三首相がゲームソフトマリオブラザーズのマリオに扮して登場し、東京で開催される2020年大会をアピールしたことだが、この記事を書いている時点では、COVID19の流行により、少なくとも2021年まで延期されている。このことから、オタク文化を「サブカルチャー」と呼び、その存在を長らく恥じてきたことは、ゴジラが畳の下に隠れられないことを物語っているのではないかと考える。

『シン・ゴジラ』に話を戻すと、私の解釈では、ゴジラを倒すには、近代資本主義の圧倒的な画一性から来る無に対し、「他者」を消滅させず、根源に立ち返って新しい物語を作り、その独自性から抵抗するしかない。ゴジラとは何かという謎を解き明かさなければ倒すことはできないし、それを何らかの形で取り込んで自分のものにしなければ倒すことはできない。

<sup>61</sup> アーティストの村上隆は、『リトルボーイ』の展覧会を意図的にタイトルにして、占領下の日本は「アメリカの『大人』の指導に従わざるを得ない『子供』の役割を強いられた」と述べ、日本は自立した未来を考えることができず、自分というものが何なのかよくわからないと語っている。セブンイレブンで食事をし、携帯電話やパソコンが知的活動であると信じているような社会、我々は何者なのか。1999年に発表したマニフェスト『トーキョー・ポップ』では、アメリカが日本に「人生の本当の意味は、無意味であること」を教えてくれたと書いている。私たちは「大人」を生まないシステムを強いられた。私たちの感性は幼いものだった」と結論づけている。Ibidem, p. 221.

<sup>62</sup> Ibidem, pp. 272-273.

<sup>63</sup> 『Las ropas viejas del emperador y Para leer al Pato Donald』をご覧いただきたい。

<sup>64</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, op. cit., p. 212.

## 鏡の中の「他者」

人、領域、習慣、言語、思考の均質化は、必然的に「他者」の違いを認識する能力の低下を招き、それが、現在の自己愛の段階につながり、そこでは自我が同一性の地獄に沈んでいく。<sup>65</sup> これゆえ、この論文では、エチエベリアの「人間はその多様性を肯定することにかかっている」<sup>66</sup> という言葉を礎としているのである。

人類の歴史に対するある種の現代の理解は、多くの人々の生活を活気づけるための喜びを支えている。それは、前進する感覚、進歩する感覚、知識の地平線を組織的に広げる先駆者たちからなる種族に属する感覚であり、それによって現実と呼ばれるものをこれまで以上にコントロールできるようになった。さまざまな技術や支えが可能にする情報の蓄積は、このような前進する感覚と絶え間ない成長を支え、唯一無二の自信を心に刻む。ここで忘れてはならないのは、この進歩的な歴史の概念は、実際にはごく最近のものであり、実のところ、まだその支配力を確立していないということである。<sup>67</sup>

農業以前の概念である時間の流れの周期的な考えは、大陸や世紀を超えて支配的なものであった。四季が繰り返され、生が死に続き、昼が夜に続くのであれば、人は前進するのではなく生きていくと考えるのが自然である。<sup>68</sup> そして我々は、目に見えるもの、手に触れるものと、物質やアイデア、星や夢を活気づける神聖なる本質との間に隔たりにない、魅惑的な世界に生きている。儀式は人間の活動を「他者」の世界と結びつけ、神話はこの結合の変化する規則をたどり、宗教はそれを体系化し、タブーは個人から集団への従属を保証し、トーテムは、全てを脅かす理解できないものや、誰もが悩まされる究極の黒さから身を守る。<sup>69</sup> 循環的な世界では何も失われず、ただ変化するだけである。

<sup>65</sup> 「秘密、奇妙さ、異質さは、自由なコミュニケーションを妨げるものである。そのため、透明性の名の下に解体されてしまう。[...]内面性がコミュニケーションを妨げ、遅らせてしまうため、人々の相互作用が劣化していく。この非干渉化は、暴力的に起こるものではなく自発的に行われる。」 Byung-Chul Han, *Psicopolítica*. サイコポリティクス *Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, ネオリベラリズムと新しい権力の技法。Titivillus, 2016年 p. 12.

<sup>66</sup> 『『人類』は、まだ自分の歴史を導くことができ、再生産の恒久的な条件として、自己消滅と他者の消滅を意味することをやめる生き方を自分自身で見つけることである。』 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, op. cit., p. 9.

<sup>67</sup> 「歴史の可逆性と『新しさ』への関心は、人類の生活の中での最近の発見である。その一方で、[...]古風な人類は、歴史上の新しいものや不可逆的なものに対して可能な限り自分自身を守った。」 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. 永劫回帰の神話 *Arquetipos y repetición*, 原型と繰り返し mandius, 2018年 p. 33.

<sup>68</sup> Bolívar Echeverría が述べるように、改革よりも刷新を好む人たちである。

<sup>69</sup> Salvador Pániker は、メライン・クラインを取り上げて、人間の根源的な不安、すなわち死を避けることができないという不安を、Pániker が「機能的な相互コミュニケーション・ネットワーク」と呼ぶ実体、つまり制度によってほとんど中和されていることを思い起こさせる。Salvador Pániker, op. cit., p. 215.



学者によって意見が分かれるところであるが、10世紀から15世紀のある地点で、現在西洋と呼ばれている国々は、無限の拡大<sup>70</sup> という進歩の概念を生み出した。それ自体が神話である説得力のある物語は、他の神話を解体して、その全体化された内在性に吸収しようとした。<sup>71</sup> この物語のカテゴリーは、近代化と呼ばれることもある。<sup>72</sup> 近代化の定義は多岐にわたるが、本稿では、世界を理解し、それに基づいて行動するための斬新で革命的なシステムとし、地球上の他の文明や文化に対する西洋プロジェクトの勝利を意味するものとして理解する。エチエベリアの言葉を借りれば、

近代化は、数学的一貫性の自己制御によって錯乱から身を守り、世界の自然の俗悪、または非神聖なる機能に優先的または排他的に注意を払う理性の使用に基づく技術への信頼のおかげで世界を征服したのである。「永劫回帰」という周期的な時間性への現実的な信頼の上に、この新しい信頼が現れる。(中略)それは、人間の人生とその歴史が、時間とともに進歩していくという意味で、前へ前へと投げ出されていることを認識することである。<sup>73</sup>

そして、私たちが直面しているのは、過活動的で苛烈な性質を持つ思考と行動のシステムであり、自分自身に完全に自信を持ち、何千年もの世界観に対して、わずか数世紀という短時間で自らを押し付けるような効率性を持っている。それが資本主義と結びついたことで、お互いに栄養補給しあう共生システムとなった。この急速な適応力の強さのおかげで、昨日の植民地主義者や奴隷所有者が今日の立派な「先進的」市民になり、プロレタリア大衆が搾取される立場から自己搾取する立場になり、バイオポリティクスがサイコポリティクスになっていたりするのを目の当たりにしてきた。<sup>74</sup>

<sup>70</sup> 「人間は、他者(カオス)に対して相対的な自給自足を授けられた自律的な世界(宇宙)を自らのために創造しようとする傾向があるだけでなく、むしろ、他者(人間を超えたすべての超人)の現実そのものを自らのものに従わせようと主張し、純粋な対象に変えられた他者(単なる対応物である「自然」)を前にして、自らを「人間」あるいは独立した主体として構成しようとする。単純な追放ではなく、カオスの体系的かつ永続的な消滅。これは、社会的宇宙において、「野蛮主義」の常に新たな排除または植民地化をもたらす。ヒューマニズムは秩序を肯定し、魔法の技術に対する合理化された技術の明らかに決定的な勝利にその起源を持つ文明を押し付ける。」 *La modernidad de lo barroco, op. cit., p. 150.*

<sup>71</sup> Cristóbal Colón の大西洋横断を近代の正式な誕生とする、Tzvetan Todorov のような思想家の意見に賛同する。

<sup>72</sup> 「近代化は概念ではなく、哲学的でも他の種類のものでもなく、物語のカテゴリーである」。Fredric Jameson, *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente* 特異な現代性:現在の存在論に関するエッセイ, Barcelona, Gedisa, 2004年 p. 44.

<sup>73</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud, op. cit., pp. 14 y 15.*

<sup>74</sup> 「個人の自由を媒介にして、資本の自由が実現される」。このようにして、自由な個人は、資本の性的器官に墮落していく。個人の自由は、資本に<自動的な>主観性を与え、それが資本を能動的な再生産へと駆り立てる。このように、資本は絶えず<生きた子孫>を<産む>のである。今日、過剰な形をとっている個人の自由は、結局、資本の過剰に他ならない」。Byung-Chul Han, *Psicopolítica, op. cit., p. 8.*

フレデリック・ジェイムソン(Fredric Jameson)<sup>75</sup>をはじめとする多くの思想家の説得力のある議論に反して、本稿では、いわゆるポストモダンを近代化の最高段階としてのみ捉え、その消滅としては捉えない。現実的には、二つの世界大戦から現在に至るまでの出来事も近代化に含まれる。なぜなら、世界の捉え方に大きな変化があったとしても、政治・経済の構造は実質的に変わらないからである。おそらく私達は、亡霊がより見えやすく確信をもちにくい時代に生きているが、それでも、貪欲な西洋の押しの強さが作り出したnon-placeの領域、主観性と荒涼としたナルシズムの樂園であることに変わりはない。

私たちは自分を認識するために「他者」を必要としている。たとえ除外したとしても、その存在を認識することで自己を再確認するのである。つまり、ある意味で、「他者」なのである。<sup>76</sup>

「他者」が代替的であったり、遠くにあったり、多様であったり、奇妙であったりすればするほど、自己はより豊かになる。<sup>77</sup> 逆に、同じものに囲まれれば囲まれるほど、私たちの存在は希薄になり、人生経験は減少していく。

本稿の目的のために、「他者」のもう一つの側面を思い出す価値がある。それは、その持続性は対立を生むことであり、すべての力が抵抗を生み出す双方向の対立、そしてすべての力が最後の結果に至るまで、自分を押し付けようとすることである。この対立は人類の歴史を促し、今回分析した二つの作品の原動力にもなっている。また、戦闘という意味での対立だけではなく、問題という意味での対立、つまり、暴力、排除、強制、共存、受容、共生、同化など、明らかにしようとする問いかけについてのものである。「他者」つまり多様性は、自己を再確認するだけでなく、多重で変化する、あまり平穩的ではないが、豊かな現実自己を置くことである。文学、演劇、映画、コミック、さらには音楽やダンスが証明するように、物語は対立するものである。これに関しては、『シン・ゴジラ』と『ローマ』の精確な解釈により、明瞭判然となったと言えよう。

<sup>75</sup> ポスト近代化とは、近代化のプロセスが終わり、自然が永遠に失われたときに残るものである」(Fredric Jameson 『Teoría de la postmodernidad ポストモダン論。La lógica cultural del capitalismo avanzado 先進資本主義文化論』, minicaja, 2013年 p. 5) 知恵の光線のように響く。それでも、私は自分の立場を守る。

<sup>76</sup> 「人は自分の中に他者を発見し、自分が同質の物質ではなく、自分以外のすべてのものに対して根本的に異質な存在であることに気づくことができる。私は他者である」。Tzvetan Todorov, *La conquista de América* アメリカ征服。El problema del otro 他者との問題, SergioS, 2014年 p. 8.

<sup>77</sup> 「貨幣はそれ自体では意味やアイデンティティを与えない。対等の暴力としてのグローバルの暴力は、情報、コミュニケーション、資本の循環を妨げている、異なるもの、特異なもの、比較できないものの否定性を破壊する。この循環が最大のスピードに達するのは、まさに同じものと同じものが出会うところである。すべてのものを対等にすることで平準化し、等価の地獄を構築するグローバルのこの暴力的な力は、破壊的な反力を生み出す」。Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto* 異なる追放, op. cit., p. 11.



## 結論 同じ地獄

テラフォーミング戦略としての「他者」の消滅は、象徴的、神話的、さらには神秘的なレベルで、世界中で多くの犠牲者を出してきた。このベールも謎もない絶対的肯定の世界では、人間の精神の苦痛である苦悩の中で「他者」は滅びる。それは、非西洋的な宇宙観のポスト終末論である。メキシコ先住民が自分たちの土地で不可視され、日本人の本質が、自身の土地で消滅したことは、ほんの一例に過ぎない。そして、「他者」が存在を求め、それにふさわしい場所を取り戻そうとするが、近代化の突き上げは、停止装置のない機械のように止まらない。

同じ型で作られたおもちゃのように、ますます類似性が高まる私たちは、自発的に我々の内面性を取り除き、同じ服を着て、同じ言葉を使い、同じ文化製品を消費している。「他者」がいなければ、私たちの顔と隣人の顔を区別するために、自分自身を異なるものとして認識する方法がない。その結果、自我がナルシズムに帰依することは明らかである。しかし、この鏡と自撮りのゲームは、「他者」を締め出し、自己認識や相互理解の可能性を切り込ませることを許さない。

本当に抵抗できるかどうか疑問に思うかもしれない。メキシコは自分の魂を見出すことができるだろうか。日本はその核心にある穴を修復する力を持っているだろうか。両国がアメリカの重力の深みから抜け出す日は来るだろうか。私はこの点に関して、両国の芸術が提起した抵抗のメカニズムを理解したいと考えており、これは今後の研究課題である。

何よりもまず、その多様性を肯定することに、人間らしさがかかっていることを忘れてはならない。真の多様性に生きるためには、「他者」の平等性や類似性ではなく、違いを必要とする。また、近代化は勝利のモデルではあるが、不滅ではないことを忘れてはならない。

もし近代化が神であり、進歩が今日死んだ彼の息子であるならば、なぜ神話は崩壊しなかったのか。その答えは、ポストモダン、グローバル性、新自由主義と呼ばれる近代資本主義の最高段階という、典型的な西洋の詭弁である。偉大な物語を解体し、堅実な概念を取り壊し、逆説的に、確固とした不動の資本主義的リアリズムの中でしか繁栄しない最高の主観性に私たちを投げ込んだこの時代の相対主義は、現代の神話を、それが適切なのかどうかを答えるのではなく、その問いを破壊することによって救ったのである。<sup>78</sup> ジェイムソンが「ポスト近代化の歴史的聴覚障害」と呼ぶような理解不能な状態に進化した西洋のプロジェクトは、もはや未来が死んだ理由や目的を説明する必要はない、(ポスト)近代化はそれだけである。神は問われることなく従われるのである。

<sup>78</sup> 「資本主義リアリズムは、もはやこの種の現代との対決を提示していない。むしろ、近代に対する勝利は当然のことと考えられている。近代化は確かに、凍結された美的スタイルとして定期的に戻るることができるものとなったが、もはや人生の理想としてではない。」Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad* ポストモダン論, *op. cit.*, p. 16.

そして、空にもう一つの太陽があった過去の名残として残った「他者」をどうするか。ポスト終末論での生き方を学ぶ、という答えを出すとする、メキシコと日本が、前者は征服によって、後者は原爆と占領によって壊滅的な打撃を受けたことで、他国が適用する戦略を信頼できないことは明らかであり、ましてやこの終末論の原因である西洋の方法に頼ることはできない。日本人もメキシコ人も、自分の異質性を利用して自分の道を進むことが余儀無くされている。その道は、額の灰印のようにポスト終末論の真実を携えている。したがって、このようにしてのみ、私たちは抵抗から再建へと進むことができるのである。地球はテラフォーミングを解く必要がある。

クレオや、メキシコの何百万ものメソアメリカ文明の子孫のように、1945年の敗戦後の日本の精神のように、否定された未来から、私たちは新しい世界の種子として、どんなに小さくても抵抗を築かなければならない。たとえそれらが、個人、親族、家庭、仕事のレベルでしか抵抗できなくても。クレオが沈黙から現実に耐えるように、未確認巨大生物の脅威に対する戦略タスクフォースが主人公のいないチームとして国を滅ぼす脅威に立ち向かうように、支配的立場の圧力に抵抗することは、「他者」を守り育てることである。話す代わりに聞くことで、「他者」の気持ちを汲み取ることができる。「他者」を理解すること、それは、「他者」の中でこそ、真の自分になれるからである。

## 参考文献

- Anderson, Mark, “Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Berman, Morris, *Belleza neurótica. Un extranjero observa Japón*, México, Sexto Piso, 2014.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Titivillus, 1987.
- Booker, M. Keith y Anne-Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Estados Unidos, Wiley-Blackwell, 2009.
- Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Titivillus, 2016.
- , *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Titivillus, 2016.
- Ching Leo, “Japan in Asia”, en William M. Tsutsui (ed.), *A Companion to Japanese History*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2017.

- , *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2016.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, mandius, 2018.
- Falero, Alfonso, “El pensamiento filosófico japonés (modernidad)”, en A. Segura (ed.), *Historia universal del pensamiento filosófico*, Bizkaia, Liber Distribuciones Educativas, 2007, vol. 6.
- Grzybowski, May E., “Knowledge and Power in Occupied Japan: U.S. Censorship of Hiroshima and Nagasaki”, *Bard*, Bard College, 2018.
- Heisig, James W., *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*, Barcelona, Herder, 2013.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, minicaja, 2013.
- , *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Kasulis, Thomas P., *Shinto, el camino a casa*, Madrid, Trotta, 2012.
- López Austin, Alfredo, “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Primera parte”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 68, México, Raíces, 2016.
- Mercado Narváez, Gabriela, “Ya nos cayó el chahuistle. El cuento apocalíptico mexicano contemporáneo (1996-2016)”, tesis doctoral, Universidad de Gotemburgo, Suecia, 2019.
- ナジタ・テツオ “Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century”, en Peter Duus (ed.), *The Cambridge History of Japan. Volume 6. The Twentieth Century*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008.
- Napier, Susan, “When Godzilla Speaks”, en William M. Tsutsui y Michiko Ito (eds.), *In Godzilla's Footsteps. Japanese Pop Culture Icons on The Global Stage*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Navarrete, Federico, *México racista. Una denuncia*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- Pániker, Salvador, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982.
- 田中路子 (coord.), *Política y pensamiento político en Japón. 1962-2012*, México, El Colegio de México, 2014.
- たなかもとこ, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014.

巽 孝之 *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Nueva York, Berghahn Books, 2000.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, SergioS, 2014.

四方田 犬彦 *110 años de historia del cine japonés*, Tokio, Shueisha, 2014 (四方田犬彦 日本映画史110年 集英社 2014).

### 参考ウェブサイト

Brody, Richard, “There’s a Voice Missing in Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”, *The New Yorker*, diciembre de 2018, <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

Dargis, Manohla, “‘Roma’, la obra maestra de Alfonso Cuarón”, *The New York Times*, noviembre de 2018, <<https://www.nytimes.com/es/2018/11/22/espanol/cultura/roma-alfonso-cuaron-yalitz-a-paricio.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

Les Corrice, “The Godzilla Movie and the Parallel with Fukushima”, <<https://atomicinsights.com/godzilla-movie-parallel-fukushima/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

Mejía Madrid, Fabrizio, “Sirvientas”, *Proceso*, 24 de julio de 2020, <<https://www.proceso.com.mx/639676/opinion-analisis-columna-tiempo-fuera-fabrizio-media-madrid-sirvientas>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

Montenegro, Kevin, “Críticos de cine arremeten contra ‘Roma’, película nominada a 10 Premios Oscar”, *La República*, febrero de 2019, <<https://larepublica.pe/cine-series/1419335-premios-oscar-2019-clasista-aburrida-trama-dicen-criticos-pelicula-alfonso-cuaron-aspira-10-premios-roma-mejor-pelicula-ivan-reguera-rodrigo-islas-jesus-chavarria-mexico-espana/>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

*Pick Scene* (映画評価ピクシーン) 2020, <<https://pixiin.com/work/347/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

Ross, Amadís, “La transfiguración de Shinji Ikari: el Tlacuache inverso”, en *Historias, mitos y ritos: ciencia ficción desde América Latina. Aportaciones desde el seminario Estéticas de Ciencia Ficción vol. 1*, <<https://drive.google.com/file/d/1ecisY1-XTGhncMIVYeXU6qbcMdqrD3By/view>>.

*The Encyclopedia of Science Fiction*, <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/post-holocaust>>. Consulta: 27 de julio, 2020.

*Tokyo Fox*, <<https://tokyofox.net/2018/07/12/on-the-trail-of-shin-godzilla-5-ota-ward/>>. Consulta: 28 de julio, 2020.

UNAM Global, “Roma’ de Cuarón y el racismo”, *El Economista*, febrero de 2019, <<https://www.eleconomista.com.mx/empresas/Roma-de-Cuaron-y-el-racismo-20190223-0016.html>>. Consulta: 27 de julio, 2020.



# 赤いサクベ：メスティサへからの劇作の提案

アラセリ・レボジョ・エルナンデス

## 要旨

この論文では、三島由紀夫(1925-1970)により描かれた能の千年の伝統、その形式的で近代的な演劇の特徴を分析することで、スペイン語に翻訳されたテキストの軌跡をたどり、能の研究と実践に興味を持つさまざまな外国人が、どのようにしてこの伝統芸能に歩み寄ることができのたかを考察する。その後、アレハンドラ・カストロ(Alejandra Castro, 1984-)の戯曲『赤いサクベ』(Saché Rojo)に関して、メスティサへ(白人とラテンアメリカの原住民との混血)と能という概念が開いた線をたどりながら、それに関連する戯曲の構成を研究していく。

## キーワード

能楽、メキシコ演劇、メキシコ、日本、舞台芸術

## はじめに

まだ存在について語る事ができるなら、全てが変わるだろう  
レヴィナス(Levinas)

メキシコと日本の関係は、歴史的に見て、より多様なものへと進化してきた。絵画、音楽、彫刻、グラフィックデザインなどの芸術分野では、日本の知名度や普及率の高さからか、メキシコ人芸術家の作品に日本の影響が明確に見られる。生きた芸術の分野では、暗黒舞踏がメキシコの舞台芸術領域で新たな意味を持つようになった。しかし、演劇においてはどうかであろうか。

この研究では、日本で千年の伝統を持つ能の形式的な特徴や、三島によって描かれた近代能楽を研究するうえで、スペイン語に翻訳されたテキストの軌跡を辿り、能の研究と実践に興味を持つさまざまな外国人が、どのようにしてこの伝統芸能への参入を許されたかを見ていく。そして、カストロの戯曲『赤いサクベ』が切り開いた線を辿り、ユカタン半島の領域に辿り着くと、女性の権利を守る活動家であるエルビア・カリージョ・プエルト(Elvia Carrillo Puerto, 1878-1968)とシュタバイ(Ixtabay)伝説が、能の作品に登場する特徴的な演者であるワキツレの介入により交錯する。その後『赤いサクベ』を題材として、メスティサへと能の概念を見直し、その構成をより深く掘り下げることで、それが両文化のメスティサへの産物であるかどうかを突き止める。

メキシコにおける日本とその芸術や文化の多様性に関する研究は膨大であるが、とりわけ演劇に関しては興味深い現象が起きている。日本の演劇に興味がある人は、伝統芸能からそれを学ぶこととなる。これらの研究の多くは、深く専門的であるにもかかわらず、純粹主義的になり、場合によっては、これらの不変的な形式を正しい方法で維持しようとしている。それは、歴史の中で変化を遂げるひとつの生きた芸術であるということが忘れられている。

一方、ここメキシコでは、メキシコ近代演劇の先駆けとなった佐野碩(1905-1966)についての研究が行われている。現在、田中道子は佐野に関する研究常設セミナーの指揮を執っている。セミナーでは、祖国を離れてからの彼の人生と仕事、歌舞伎や能との出会い、アジアやラテンアメリカでの旅行や芸術活動などを取り上げ、分析、そして記録している。また、メキシコ滞在中の制作活動や、日本の伝統芸能、そしてスタニスラフスキー(Stanislavsky, 1863-1938)やメイエルホルド(Meyerhold, 1874-1940)の近代的な手法などを採り入れたメキシコ演劇への多大な貢献についても掘り下げて紹介している。田中の研究は、日本の歴史やフェミニズムなど、日本愛好者が興味を示す他のテーマにも及んでいる。



歴史的には、1960年と1961年にオスカル・コシオ(Oscar Cossío)が監督し、在メキシコ日本大使館が後援した日本の演劇企画のようなアプローチもあった。1961年にエル・グラネロ劇場で上演された三つの作品の作者は、後述する三島である。<sup>1</sup> これらの企画に関する詳しい情報は、「メキシコにおける演劇史の批評2.0-2.1」(Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1)のリポジトリに掲載されており、当時の演劇評論家の意見に加えて、作品の出演者やテーマについても知ることができる。

それから数年後の1966年、宝生流の能楽師がメキシコを訪れ、ベジャス・アルテス宮殿で公演を行った。この公演を観覧した人々によると、まるで博物館に出展されている作品、あるいは古代史跡であるかのように記憶に残る体験だったようだ。<sup>2</sup>

最後に、1968年の文化オリンピックにおける能と狂言の存在感は特筆すべきであり、当時の配布資料で保存されていたプログラムが、2018年に「展示会1968」で展示された。「オリンピックと文化の年」(Año Olímpico y Cultural)は第19回オリンピックの新聞記事の一部として、Escuela Bancaria y Comercial(メキシコのビジネススクールとして事業を展開する高等教育機関)の歴史的アーカイブに保管されている。<sup>3</sup>

具体的には、1993年にシェイクスピア・フォーラムで三島の生涯と作品を題材にし、彼の名と同様のタイトルで上演したアブラハム・オセランスキー(Abraham Oceransky, 1943-)の取り組みが挙げられる。前述のとおり、三島は近代能楽<sup>4</sup>を語る上で繰り返し登場する作家である。

一方、先に述べたように、暗黒舞踏はメキシコの舞台上で偉大なパフォーマーたちにその足跡を残しており、ディエゴ・ピニオン(Diego Piñón, 1957-)がダンス学校を結成したり、近年、舞踊演劇芸術研究所(Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual)がフェスティバルを開催したりしている。これらのイベントは、生きた芸術の自然な進化に沿って、暗黒舞踏の研究と実践を深め続けてきた。

メキシコにおける暗黒舞踏の技法が驚くほど高いレベルで進化し、主にダンスの分野で身体的技法を変化させている一方、他の日本の舞台美術や演劇構成は、伝統的な形で

<sup>1</sup> Rafael Solana, “Óscar Cossío dirige un programa de teatro japonés con obras de Yukio Mishima”, *Siempre!*, 1 de febrero, 1961, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=&ID=6303](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=6303)>. 閲覧日:2020年3月1日

<sup>2</sup> Mara Reyes, “Teatro noh”, *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior*, 13 de noviembre, 1966, pp. 5 y 6, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://www.criticatateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho](http://www.criticatateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho)>. 閲覧日:2020年3月1日

<sup>3</sup> “El Rincón del Tiempo retornará a Bellas Artes el esplendor que albergó hace cinco décadas durante la Olimpiada Cultural”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, boletín núm. 1441, 12 de octubre, 2018, 閲覧日:2021年3月1日。

<sup>4</sup> Bruno Bert, “Mishima”, *Tiempo Libre*, núm. 691, 5 de agosto, 1993, p. 34, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=7158](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7158)>. 閲覧日:2021年2月28日

維持され続けているようである。メキシコの舞台では、舞台美術や衣装のデザインで参考にした部分がわずかに見られるだけで、その影響を明確に示すものはない。多くの場合、単に装飾的な部分以外、日本文化やその舞台構造をそれほど参考にはしていない。

研究を始めた当初は、日本文化との密接な関係が明白である演劇の台本を手にした喜びから、日本の舞台形式だけでなく、我々を驚かせる大衆文化やポップアートがどのように存在しているのかを示すために、一つの研究ですべてを包含したいと思い、一つ一つの作品を調べていった。一度の分析ですべての作品を網羅することは不可能であり、また、すべての作品について記す余裕もないことから、卒にはまった伝統的な作品から考察することが、より確実な道ではないかと考えた。これらの混成を現代的な視点で提示、比較、理解し、無二の芸術作品として研究し、それらを構成するさまざまな要素を説明することは、容易な作業ではなかった。

21世紀の最初の20年間におけるメキシコの演劇は、細分化と多様性を特徴としている。それを研究する必要性から、他国で生まれた理論や概念が採用されている。その一つがアルゼンチンのホルヘ・ドゥバティ(Jorge Dubatti, 1963-)<sup>5</sup>の「多様性のある規範(キャンオン)」(El canon de la multiplicidad)であり、それに勝るとも劣らないもう一つの理論は、ドイツのハンス＝ティース・レーマン(Hans-Thies Lehmann, 1944-)の『ポストドラマ演劇』であり、最近ではスペインのアントニオ・サンチェス(Antonio Sánchez, 1963-)の「拡張」(Expansión)という概念が演劇研究の中で重みを増している。これらの著者は、ディダンウィ・ケント(Didanwy Kent, 1979-)、ロシオ・ガリシア(Rocío Galicia)、ルベン・オルティス(Rubén Ortiz, 1968-)、ロドルフォ・オブレゴン(Rodolfo Obregón, 1960-)といった他のメキシコのクリエイターや思想家の視点から分析、問題提起、そして展開されている。

しかし、今回の研究では、2014年に演劇エッセイ賞を受賞し、2,000部の印刷部数で出版されたにもかかわらず、ほとんど反響のなかったメキシコ人のダビッド・アレハンドロ・マルティネス(David Alejandro Martínez, 1987-)<sup>6</sup>による『メスティサへによるドラマツルギー』(Dramaturgias desde el mestizaje)を取り扱いたいと思う。人類学者フランソワ・ラプラントラン(François Laplantine, 1943-)と言語学者アレクシ・ヌー(Alexis Nouis)<sup>7</sup>による『メスティサへ:アルシンボルドからゾンビまで』(Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi)という書籍で培われた概念に基づいている。

<sup>5</sup> Jorge Dubatti, *Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2002.

<sup>6</sup> David Alejandro Martínez, *Dramaturgias desde el mestizaje*, México, Paso de Gato, 2014.

<sup>7</sup> François Laplantine y Alexis Nouis, *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

(メスティン) (白人とラテンアメリカの原住民との混血)という概念は芸術理論が起源ではないことは明らかであるが、幸運なことに、時間、空間、分野を越えて、芸術理論の一部となっている。この言葉は、16世紀にスペイン帝国が植民地や二つ以上の民族の子孫である住民に適用したもので、旅の概念と言えるであろう。

著書『メスティサヘ』では、二人の著者がそれを定義し、さまざまな視点から新しい読み方を提案している。彼らにとって、メスティンは当時の流行的なものであり、芸術的・文化的な作品を定義するために使われることもある。メスティサヘは思想であり、出会いから生じる疎外感、不在感、不確実性についての体験である。多くの場面で、混血という状態は痛みを伴う。それは不穏で、快い感覚を引き起こすだけでなく、幻惑、不快、不安、憂鬱を引き起こすこともある。<sup>8</sup>

現在、メキシコの若手劇作家の脚本では、美的なマイクロポエティクスが発展している。これらは舞台上だけでなく、あえて演劇を発表する出版メディアにおいても、平和的に共存している。均質化とグローバル化に直面して、「違い」<sup>9</sup>に価値と場所を与える脱全体主義化の現象が見て取れる。したがって、今日のメキシコの演劇の特徴を定義するとすれば、その一つは間違いなくドゥバッティの言う「多様性の規範」である。これは独裁政権後のアルゼンチン演劇のために造られた言葉であるが、メキシコのこの歴史的瞬間に適した用語である。

新しい文化的状況の影響が何らかの形で記録されていれば、すべてが許される。<sup>10</sup> 過去のあらゆる事例の中から、さまざまなテーマでさまざまな形の題材を探することは絶対的な自由であるし、他の芸術分野や他の緯度の地域と接触することもできるのである。したがって、このギャップと時代錯誤は、著者とその作品がいかにかに現代的であるかを示しているのである。

『メスティサヘによるドラマツルギー』に関連して、マルティネスによって提案されたこの新しい概念は、これらのドラマツルギーが20世紀末の数十年に存在していたことを立証している。オスカル・リエラ(Oscar Liera, 1946-1990)、ウーゴ・サルセード(Hugo Salcedo, 1964-)、ハイメ・シャボー(Jaime Chabaud, 1966-)、ルイス・マリオ・モンカダ(Luis Mario Moncada, 1963-)などの作家の研究を経て、アルベルト・ビジャレアル(Alberto Villarreal, 1994-)による、より現代的な著作に到達する。これらすべての著者と彼らの提案は、不連続で、異質で、不安定な言説によって特徴付けられている。つまり、劇作家としてのキャリアを通じて、形、スタイル、テーマに独特で明確な傾向は見られず、構成に関してはさらに曖昧である。この慣習は新しい世代に広がり、カストロのような脚本に取って代わられたのである。これら

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>9</sup> David Alejandro Martínez, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 33.

の脚本は、メキシコの文化的伝統と、その中で演劇が占める位置とが対立する、差異、断片性、適応性の『メスティサへによるドラマツルギー』として読むことができる。<sup>11</sup>

このように、これらのドラマツルギーは、純粋にメキシコ的な特徴を持つとする自信過剰な論理から離れ、グローバル化、不安定さ、不均衡から共存する経験となり、文化的・芸術的な周縁部に生き残ることになるのである。

近年、芸術研究では、系譜をたどることよりも地図に焦点を当てることが多く、起源よりも領域が重要になってきている。メスティサへは固定されたものではなく、常に構築されており、個人的または集団的に他のアイデンティティと接触するたびに、それが育まれ、変異していくことを忘れてはならない。

このように、カストロは明確な目的なく、メキシコの脚本制作の一部として構想されながらも、その構造は日本の何千年にもわたる伝統に我々を導く作品を提供している。

我々にとってメスティサへとは、慣習や言語、文化の違いにかかわらず、何よりも疎外感や不在感、そして出会いから生じる不確実性の体験であり、それは不穏な雰囲気と同時に心地よい感覚を引き起こすこともある。

読者の皆さんと、形式、歴史、そして出会いに満ちたこの経験を共有していく。それは必ずしも容易ではないが、それを乗り越えるための開かれた心と想像力を信じている。

## 日本：伝統から現代へ

能という芸能では、「時分の花」と「真の花」を区別しなければならない。  
時分の花が外見的な魅力だとすれば、真の花は長年の体得による実力である。  
世阿弥元清

日本の場合、いわゆる伝統芸能は非常に特殊である。種類や様式が限定されており、劇の構成から舞台での演出まで、その特徴が明確かつ的確に示されている。現在の国立劇場は、新しい傾向や形式とのつながりを求めているが、その構造は何世紀にもわたって維持されてきた。これにより、さまざまな様式を見つけることができるのである。<sup>12</sup>

舞楽は、8世紀の娯楽の舞で、色鮮やかな半人間の面や、華麗な錦織の衣装を用いる。その演出は、ゆっくりとした、まるで儀式のような舞と動作を基本としている。

狂言は14世紀に誕生した日本最古の演劇の一つであり、滑稽を旨とする対話劇である。

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>12</sup> Javier Vives, *El teatro japonés y las artes plásticas*, España, Satori, 2010, p. 12

文楽は、12世紀に神社で行われていた人形芝居と浄瑠璃が結びついて生まれたとされる。最も広く上演されている伝統的な様式の一つで、17世紀に大阪市内に最初の文楽劇場が設立されたことで全盛期を迎えた。

歌舞伎は日本を代表する演劇である。文献は16世紀に遡り、公式文書として1603年に記されている。踊りと歌の混合で、その演目は主に能や文楽から来ており、時代物と世話物の二種類がある。この新しい形の演劇では、面は葬られ、舞台上では役者の身体の動きのみが頼りになるのである。その大きな特徴は、女形と呼ばれる若い男性役者が女性の理想像を演じることにある。

最後に、ここで気になる様式、日本で最も古い伝統芸能の一つである能を紹介する。その起源は7世紀から13世紀に生まれた、猿楽と田楽と呼ばれる農耕行事の際の踊りが混在したものである(酒井和也、1927-2001、1959年)。<sup>13</sup> 能は、室町時代(1333年～1573年)に始まり、流行した伝統芸能である。能の構造を決定的にし、日本の舞台芸術を最も洗練されたものにした人物と言われている観阿弥清次(1333-1384)とその息子の世阿弥元清(1363-1443)という二人の劇作家の才能により、彼らの能本は、舞台に導入された。明治維新における能楽は、貴族や武士の娯楽を目的としていたため、その儀式的な性質や言葉の使い方、様式化された複雑な動作などにより、一般の人々には理解しにくいものであった。能本から演技まで、長い年月をかけて、観客のために、より滑らかにさまざまな再構成が行われ、今日に至っている。<sup>14</sup> 現在、能は国立能楽堂で定期的に上演されており、古典的なものと近代的なものが自由に共存している専門的な空間となっている。

能の本質的な特性は、はるか昔に定着しており、基本的には変わっていない。したがって、ここでは今日までの能の歴史、構成要素、その仕組みについて簡単に紹介する。

## 特徴

能には、禅を基にした芸術表現の開花期に取り入れられた形式や構成の特徴がある。その一つは、基本的なことであるが、儀式的な厳粛さである。このように、面、踊り、詠唱に囲まれた空虚な空間に無が存在することで、舞台上の表現力や暗示力を察することができるのである。<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Kazuya Sakai, *La mujer del abanico, seis piezas de teatro Noh moderno de Yukio Mishima*, Argentina, La Mandrágora, 1959, p. VIII.

<sup>14</sup> Javier Vives, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27.

能は当初から、せりふを謡う謡(うたい)と囃子(はやし)が舞台に添えられた一人劇であった。能の役割分担は明確である。役者(舞方)、演奏者(囃子方)、狂言師の三つの役割がある。さて、その役者とは、主役のシテ方、脇役に命を吹き込むツレ方、そして斉唱団を構成する地謡方(じうたいがた)となる。

リチャード・エマート(Richard Emmert, 1949-) <sup>16</sup>によると、簡単に説明すれば次のような構成になっている。

シテは主人公で、唯一、面を使って女性や長老、神や鬼などの役を演じる。芝居は二幕で構成されているため、同じ役者でありながら、一幕目は前シテ、二幕目は後シテと呼ばれる。多くの二幕劇では、シテは第一幕で人間の役を演じ、第二幕では精霊(神、悪魔など)を演じる。

ワキは脇役であり、シテと敵対したり、時には単に掛け合いをしながら、シテの演技を引き立てる役割を担っている。通常、ワキは主役よりもかなり短い部分やせりふを担当する。ワキは劇の冒頭に導入部として登場し、その後は脇役や対立する人物、あるいは折りによって精霊の安らぎを得ようとする僧侶や、秩序をもたらす神のようななだめ役になる場合もある。

ツレとは連れられて登場する人物のことで、能ではシテツレ、ワキツレと呼ばれている。演目『俊寛』のように、シテが二人のツレと一緒に登場し、ワキにはツレがないという作品もあり、劇作家の構成に依存した形となっている。

## 構造

能の構造は、物語的な要素(叙事詩)と表現的な要素(演劇)が、同じ重みで舞台を構成している。

その証拠として、謡を物語の語り手として舞台上に定着させるという意図は、世阿弥の舞と優雅さの概念に起因しており、耳と目を通して「耽美主義」の極みを達成するために、いかにバランスをとるべきかを示している(酒井、1959年)。<sup>17</sup>

能は、面が使用された最古の演劇であり、能本は非常に詩的である。演目の種類に応じて、散文や詩、あるいはその両方で書かれている。多くの場合、詩は主人公や脇役などの登場人物によって謡われるせりふであるのに対し、行動の描写には散文が用いられる。また、和歌(31音)や俳句・川柳(17音)など、日本の古典的な詩歌に呼応した詩の種類によっても、物語の動作や感情の違いを感じ取ることができる。

<sup>16</sup> Richard Emmert, "La guía del noh", *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/guiadelnoh.html>>. 閲覧日: 2020年6月28日

<sup>17</sup> Kasuya Sakai, *op. cit.*, p. X-XI.

世阿弥は、能楽論について、『至花道書』に的確な指示を残し、役者の演技の習熟求めるとともに、演技の手順を内容、源流、表現の三つに分類している。

世阿弥は、9世紀に描かれた『伊勢物語』（全125段からなる短編歌物語集。主人公にまつわる恋愛、放浪の旅、愛の苦悩などが謳われている）、11世紀の『源氏物語』（54巻からなる日本最初の長編小説。源氏の生涯が描かれ、登場人物の複雑さや人間の感情を繊細に描写したことが注目される）13世紀の『平家物語』（叙事詩）そして和歌（「日本の詩」を意味する。日本で生まれた詩を、中国で生まれた、あるいは中国の影響を受けた詩と区別する必要があったためである）などの古典文学から着想を得て、さらに当時の伝説や民話も取り入れた。<sup>18</sup>

また、20世紀の物語に注目した能作家もいる。世界的に知られている三島はその一人で、前世紀に能が新たな活力を得ることができたのは、彼の功績である。

能の脚本は一幕または二幕で書かれており、仏教文化の一端である序破急「序（導入）、破（展開）、急（結末）」の原理が適用されている。この原理は直線的ではなく、螺旋状に適用されており、輪廻転生を含むあらゆる人生の段階における自然のサイクルを表している。これらは次の三つに分類される<sup>19</sup>

1. 能の上演形式：脇能（初番目物）または神能（神さまが主人公のもの）、修羅物（戦もの）または垂修羅物（武士を主人公にしたもの）、鬘物（女性を主人公にしたもの）、雑物（狂女が主人公のもの）、切能（最終演目）または鬼畜能（鬼や動物が主人公のもの）など演目により分かれる。
2. 物語の特徴：現在能（現実世界）では、シテまたは主役が武士や老人、女性など生きた現実の人間の世界を描く。それに対して夢幻能（幻や夢の世界）では、シテが神や悪魔などの超現実的存在として、現実や夢の中に現れる形式の能。
3. 演目の特徴：劇能と風流能がある。

<sup>18</sup> Andrea González Castro, “Reflejos del teatro *noh* en la cultura japonesa”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VII, núm. 3, agosto, 2010, <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=149&id\\_articulo=9493](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=149&id_articulo=9493)>. 閲覧日:2020年10月2日

<sup>19</sup> Richard Emmert, *op. cit.*



## 舞台

能舞台は、日本建築の様式で木造の柱や梁が使用されており、江戸時代の特徴を今に伝えている。その構造は、神社で舞楽を演ずる舞殿を起源としており、三つの領域に分かれている。中心となるのは、作品に登場する登場人物が演じる場である「本舞台」である。その舞台奥は囃子方が座る「後座」、そして右手床に地謡方が座る「地謡座」がある。奥の見えない空間「鏡の間」は、死後の世界、神々や精霊、幽霊の世界である。最後三つ目の領域は、二つの世界をつなぐ廊下「橋掛かり」で、すべての登場人物が地上にたどり着くために渡る橋であり、救済された魂が解放される場所でもある。<sup>20</sup>

能の衣装は「能装束」と呼ばれ、大名や僧侶の衣装が由来となっている。主人公は多彩な色の絹をあしらった豪華な装束をまとい、脇役は地味な色目の衣装を身につける。ただし、どちらの「能装束」も季節や登場人物の年齢、社会階級に合ったものでなければならない。このように、役者は能という芸術を可塑的に演じることで、何も無い空間を埋め、生きた彫刻となるのである。<sup>21</sup>

能面は、髪型や髪飾りと並んで、能楽の登場人物の人格を決定する重要な要素の一つである。それらはすべて、一定の色と長さで作られたかつらを伴っている。何世紀にもわたり、能面は感情を示すのではなく、感情を示唆するのに役立つ、表現上の不明確さを保っている。<sup>22</sup>

役者は面越しにはほとんど見るできないため、動きを正確に測りながら稽古しなければならない。舞台には役者を誘導するための空間的な手がかりはあるが、大半は所作の技を頼りにし、極めてゆっくりとした動きや舞台上での足の滑りが、舞台上での時間を濃密にし、能楽の儀式的な雰囲気を作り上げているのである。

また、能面が小さいことも大きな特徴である。大きくて派手な衣装に比べて、目、鼻、口の輪郭を描くのに必要な線だけで構成されている。多くの場合、役者の顔全体を覆うことはできない(女性面)。

一方で、面の凹みや形状は、役者の声を共鳴させ、超然とした効果を与えるのにも有効的である。顔の表情の乏しきや体を変形させる手法は、伝統的な絵画など他の日本芸術にも見られる。それだけに、演技技術の習得により、これら二つの舞台要素に感情と意味を与えているように見えるのである。

<sup>20</sup> Javier Vives, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 38.



先に述べたように、能の舞台は空虚であるが、演目によっては台や物が置かれており、特定の形を投影するのではなく、複数の意味を持つ抽象的なものとして使用することができる。例えば、扇子は、役者の使い方や所作により、あらゆる感情や物事を象徴したり、舞や歌の始まりを知らせる役目も果たしており、能の真の小道具と言えらる。<sup>23</sup>

能楽の音楽は、かすれ声、一定ではない音階、曖昧なリズムなど、外国人には理解しがたいものである。囃子(はやし)と謡(うたい)で成り立っており、囃子方は笛と三つの太鼓で演奏を行い、謡は出来事を朗唱したり、描写したり、時には主人公の声の代役を務めたりとさまざまな役割を果たす。前述したように、囃子方は舞台後方つまりどの能舞台にも必ずある木の絵のすぐ前に配置され、謡は左側の回廊に配置される。<sup>24</sup>

このように、能は形式だけでなく内容も含め、最も大切にされている舞台美術の一つであることがわかる。世阿弥の規律により最高の輝きを放った後、歴史の変遷の中で、多くの観客が能から離れ、一部の知識階級にしか届かないという困難な時期があった。この距離感、文楽や華やかな歌舞伎の登場で明確になった。19世紀末頃、一部の能作者がそれに気づき、物語や使用言語を工夫してより近代的な作品を作成したにもかかわらず、成功を取めるに至らなかった。

そこへ1925年に東京で生まれた戦後最大の作家の一人とされる三島の登場となる。小説、短編小説、戯曲を得意とし、作品の中に和洋折衷の要素を取り入れ、散文のみならず、詩でも古典と現代の特徴を織り交ぜた。三島は、テーマ、文体、形式を熟知し、能を現代に蘇らせた人物である(酒井、1959年)。<sup>25</sup>

彼は、当時の観客に近い物語で能楽を再構築し、先に述べた要素を見事に組み合わせながら、歌舞伎、文楽、能を遺産として残した。その中でも、能は彼が最も魅力を感じ、幅広く活動したジャンルだったことから、「近代能楽の父」と呼ばれた。

三島が目指したのは、自由に時間と空間を超える能の特質を生かし、能の謡曲を現代劇に翻案することだった。彼は人間の心理的な複雑さに着目しただけでなく、形而上の登場人物に本来は兼ね備えていない複雑性を与えたのであった(酒井、1959年)。<sup>26</sup>

三島は能の制作を通じて、伝統的な構造、移民、国の都市化、日本社会の再構築など、当時の観衆にとって身近なテーマを取り上げ、複雑な舞台様式で独特の作品を翻案した。また、新しい概念の空間(精神病院、駅、公共広場など)や登場人物を取り入れた。彼は、中世からの伝統芸能という象徴的で神秘的な性質を失うことなく、古典文学を明確

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>25</sup> Kasuya Sakai, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. XIV.

にし、合理的な論理を与えることで、これらの近代的な作品に原因と結果という劇的な構成を導入した(酒井、1959年)。<sup>27</sup>

このような三島の能楽への貢献や作品の翻案により、能の近代化や俳優養成所の開設を経て、学者や若者がこの伝統芸能に親和性を持つことを可能にし、その結果、より大きな広がりを見せていることは注目に値する。その大胆さや努力がなければ、我々はおそらくカストロのような作品を手にすることはできなかつただろう。

能の流派によっては、学者や役者志望の若者が能に親しむことを受け入れ、彼らが海外におけるこの伝統芸能の主な伝達者となっている。40年以上にわたって能の実技を学び、世界各地でワークショップを開催しながら、外国人や日本人に能を教えてきたエマートがその一例である。エマートは幼少の頃から、日本の伝統芸能を学び、母国アメリカに持ち帰ることを目的に日本に渡った。

インタビューの中で<sup>28</sup> エマートは、まず能の演技や所作から入り、数年後には音楽や歌、せりふに興味を持つようになったと語っている。この伝統芸能に興味がある外国人は彼だけではないが、近年、能の教えがメキシコに入ってきたのは、彼の功績である。

エマートは現在、東京の武蔵野大学でアジアと日本の舞台芸術をテーマに教鞭を取っている。メキシコでは、能に関連したワークショップや講演を行ってきた。『赤いサクベ』の著者であるカストロも、エマートのワークショップがきっかけとなり、この伝統芸能に触れることになる。

能のさまざまな流派を熟知しているエマートは、芸術の自然な進化を信じている。彼にとって現代日本語であれ、英語であれ、他の言語であれ、能について語ることは不可能ではない。2000年に開始した能楽研修プロジェクト「シアター能楽」でのエマートの目的は、能を普及させ、より多くの研究者や舞台俳優に能を紹介し、能の脚本や舞台背景、そして言語・言葉・音楽など異なる構造の中で、能の新しい形を探求し続けることである。

彼の活動のおかげで、多くの日本の若者が伝統芸能に親しみや関心を持つようになり、結果として能が生き生きと変化し続けることができている。これはエマートにとって、千年の伝統を持つアジアの舞台芸術の大きな挑戦である。

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. XV.

<sup>28</sup> “Making a foreign art his own: Richard Emmert. Interview”, <[https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011\\_emmert.html](https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011_emmert.html)>. 閲覧日:2020年9月20日

## 多くのメキシコと彼らの物語

永遠(とわ)から授かりしその女性は  
 男性のような高貴な感情で  
 自分の名を遺すことを渴望する  
 未来の時代に向けて、輝かしく偉大に。

ああ、親愛なる友よ、  
 この美しい思いを、あなたも称賛してくれるでしょう。  
 さあ、もう待てない、時は来た、  
 宣言しよう：絆、友愛。

リタ・セティナ・グティエレス「我々の性に」ラ・シエンプレビバ  
 初版1号、p.2、メリダ、1870年5月7日(土)

## マヤブの赤い尼僧：エルビア・カリージョ・プエルト

プエルトは、1878年にユカタン半島のモトゥルで、アデラ・プエルト・ソリスとフスティニアノ・カリージョ・パソスの間に六番目の子供として生まれた。彼女は幼い頃から、マヤの人々が直面していた社会的格差や不公平感を意識していた。兄弟同様、地元の非宗教的な学校に通い、その地域の言語を学ぶ機会もあった。中学生の時、詩人のリタ・セティナ・グティエレス(Rita Cetina Gutiérrez, 1846-1908)と出会った。グティエレスは、メアリ・ウルストンクラフト(Mary Wollstonecraft, 1759-1797)、フローラ・トリスタン(Flora Tristán, 1803-1844)、ビクトリア・ウッドハル(Victoria Woodhull, 1838-1927)によって書かれた、女性の権利や男女平等に関する文献を教科書とする女子校(ラ・シエンプレビバ)を設立した。

1910年5月からは、ドゼルコーブ計画や、ポルフィリオ・ディアス(Porfirio Díaz, 1830-1915)の独裁政権に対する最初の革命的反乱の一つとされるユカタン州のバジャドリッドの反乱に参加した。1910年6月4日の出来事である：反乱軍は数日間にわたり町を占領し、州と首都を結ぶ線路を引き上げた。しかし、6月9日、連邦政府軍が市内に入り、独裁政権に異を唱えるマヤ人、クリオージョ人、メスティソ人など200人以上の反乱分子を殺害した。

挙兵は失敗に終わり、指導者たちは軍法会議の後に銃殺されたが、カリージョ・プエルト兄弟は塹壕から闘争を続けた。

カリージョ・プエルトは、世帯主である母親たちに対する土地分配において男性と同等の権利を得るために、初の農民女性組織を設立した(1912年)。彼女は飽くなき活動家で、

ユカタン州のフェミニスト同盟の設立に参加した。同盟が求めたのは、選挙権、識字教育、衛生管理、州内の農村学校建設、そして産児制限を行うことであった。

彼女は、メキシコ革命後に市民権や政治的権利を求めて戦った女性グループに属していたことから、マヤブの赤い尼僧と呼ばれていた。その数年後、彼女はメキシコシティに渡り、師に敬意を表して、「リタ・セティナ・グティエレス・フェミニスト同盟」を設立し、ベヌスティアーノ・カランサ政権とユカタン州第一労働者会議(1918年-1919年)において、女性参政権に関する議論を立法府に持ち込んだのである。

1923年には、ベアトリス・ペニチェ(Beatriz Peniche, 1893-1976, メキシコの作家、教師、フェミニスト)やラケル・ジブ(Raquel Dzib, 1882-1949, メキシコの教師、フェミニスト)とともに、南東部社会党の市議会議員に選出された。当時、ユカタン州知事であった兄のフェリペ・カリージョ・プエルト(Felipe Carrillo Puerto, 1874-1924)が暗殺された後、エルビアは職を辞することを余儀なくされ、女性の選挙権は無効となり、プルタルコ・エリアス・カジェス大統領(Plutarco Elías Calles, 1877-1945)の助けを借りてメキシコシティに逃れた。

彼女は51のフェミニスト同盟を組織することに成功し、議会から拒絶され続けたにもかかわらず、絶え間なく闘い続けた。数年後、彼女はメキシコ革命のベテランとして認められ、1953年の憲法34条の改正に向け、女性が男性と同じ政治的権利を持てるよう精力的に活動を続けた。1968年の春半ば89歳で亡くなった。

## 愛のために死んだ女性

かわいそう

シュタバイはすべての女性の中であなたが望む女性だ  
そして、あなたがまだどの女性からも見つけられていない女性  
災いなるかな、ある晩、あなたの足元に彼女が現れるのを見たなら  
アントニオ・メディス・ボリオ

シュタバイ(Xtabay, Ixtabay, Xcabay)、女神、女性、幽霊、ユカテカの泣き女など、この名にまつわる伝説は多数存在する。すべて二人の姉妹の物語である。シュタバイは愛の快楽に身を任せ、見返りを求めずに与え、貧困にあえぐ人々を助ける。彼女は、その純粋な心ゆえに動物たちに囲まれ、容易く愛を与えるがゆえに人々から敬遠される。一方、姉のウツツ・コレル(Utz-Colel)は、美しく、道徳的であるが、心は岩のように硬い。彼女は原住民を対等に見ることはなかった。

二人の姉妹は、ユカタン神話の一篇に登場するが、異なる運命をたどっている。シュタバイの死後、甘い香りが村に漂い、彼女の墓にはシュタベントウンの花が咲き、その花で、飲む者を酔わせる酒が作られている。ウッツ・コレルはそれほど幸運ではない。彼女の体からは悪臭の汗が出て、墓にはツァカムと呼ばれるサボテンが生えており、<sup>29</sup> 触るものを傷つける。

姉妹はそれぞれ孤独に死んでいき、その亡き骸は土の中で人生の回顧に命を吹き込んでいる。二人ともそこに住む人々の噂話にさらされているが、何故この二体の亡き骸が痕跡を残さなければならなかったのか。痕跡を残さずに安らかに眠っていただいいではないか。二人のうちどちらを手本にすべきなのか。

伝説によると、満月の夜、ウッツ・コレルは妹のシュタバイに変装してセイバの木の下に現れ、あえて外に出ようとする善良な若者や、家の外で快樂を求める不貞な男たちを狂わす。いずれにしても、極端な話であることは間違いない。バランスが取れていないようで、黒か白のどちらかであるようだ。<sup>30</sup>

どんな物語の解釈も、読む側の視点により異なってくる。キリスト教に植民地化された立場から考えると、ウッツ・コレルが模範なのかもしれない。しかし、宗教と無縁の人々に対して、シュタバイは次のような教訓を残している：外見に惑わされることなく、愛に献身する純粋な魂が、セイバの木をさまよう落ち着かない亡霊であってはならない。

一つの物語だけではなく、もう一つの物語がないと意味をなさない。このように、マヤの伝説には女性像の二面性が存在している。それは、この伝説に登場するユカタン地方に限らず、今日に至るまで多くの女性に重くのしかかっている道徳的構造であり、社会の世俗化を超えた自由な思考と密接に結びついている。教訓としてではなく、我々を取り巻く状況を説明するために、さまざまな角度から女性の本質を見つめる。それは、我々がいかに多様であるかということの表れであり、感情、身体、精神を通して捧げることのできる人生なのである。

### アレハンドラ・カストロの『赤いサクベ』

カストロは、メキシコ国立自治大学(UNAM)の戯曲・演劇学校を卒業し、同時代の女性としての立場から、異文化や演劇構造にアプローチした劇作家の一人である。2012年から2014年までメキシコ文学基金より奨学金を受け、彼女の文学・演劇作品は、ビタコラ52出版社の

<sup>29</sup> Lydiette Carrión, "La trama previa", *Pie de Página*, <<https://piedepagina.mx/xtabay-amor-locura-suicidio-y-ceiba/>>. 閲覧日: 2020年9月21日

<sup>30</sup> *Idem*.

『Voces y cuerpos』や、ティエラ・アデントロ出版社の『Brava y Navaja』など、さまざまな作品集や雑誌に掲載されている。

劇作家であり、語り部であり、詩人であり、エッセイストでもあるカストロは、多くの若者がそうであり、自らも公言しているように、そのスタイルへの好奇心から日本文化に興味を持った。アニメやポップカルチャーで想像力を膨らませ、その後、文学や演劇で深みを増していった。ちょうどその頃、エマートがメキシコで行ったワークショップに参加し、日本の演劇のさまざまなジャンルの伝統的な構造を知ることになったのである。

ホセ・ルイス・ガルシア・バリエントス(José Luis García Barrientos)<sup>31</sup> は、演劇を全体的に観察することの重要性を語っている。というのも、その物語を構築してきたのは脚本であり、紙に記録されているからこそ存続し得るものである。しかし、演劇の美しさや華やかさは、劇場の建築物や当時の年代記、同時期に発展した他の芸術の歴史などをもとに研究されてきたが、文学作品の研究が圧倒的に多い。

我々は、ガルシア・バリエントスと同じく、この作品を単に素晴らしい戯曲としてだけではなく、演技の中で脚本と言語が一つになる作品として捉えることが重要だと考える。読者の皆さんには、この舞台の全体像を思い描き、想像力を膨らませ、そこにある迫力や素晴らしさを楽しんでいただければと思う。

カストロの『赤いサクベ』は、能を見せてくれる。登場人物は、能の構成で割り当てられた名称で呼ばれるだけでなく、戯曲の中の各場面で、日本語の用語が引用されているため、それを読む人々、舞台監督、そして役者の手引きとしての役割を果たしている。この戯曲が上演されれば、能という表現方法に分類されることは間違いない。

冒頭の登場人物の語りから、ワキ(赤い尼僧)とワキツレ(ジャングルの案内人)が、この地球に属する人物でありながら、現実の世界にも存在を知ることができる。彼らは共にジャングルへの旅に出て、赤いサクベにたどり着くのである。

戯曲は、ワキツレと呼ばれるジャングルの案内人が担当するが、能でいうところの僧侶に当たる人物である。ここですでにカストロは、マヤ文化の秘密の守護者のような案内人を描くことで、すでに変身始める。

ワキツレは笛の演奏と歌に合わせて、自分が何者であるか、この空間で何をしているかを説明する。忘れてはならないことは、この脚本では、謡方が歌い、役者が演じることができることである。第三幕では、ワキ(赤い尼僧)が登場し、それ以降旅の道連れとなる人物と短い対話をするが、彼女はすでに次第(導入音楽)で紹介されている。

<sup>31</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012, p. 47.

カージョ・プエルトは、ワキに当たる登場人物の名前である。彼女は、自分を追いかけてくる者から逃れるために、ジャングルの中を案内してくれる先導役を探しに来たのである。1910年6月5日の夜、反乱は連邦軍に制圧され、偉大なメキシコ革命まであと数ヶ月というところであった。しかし、カージョ・プエルトはどこかに逃げ隠れ、自由への新しい道を見つける必要がある。つまり、彼女は自分が何者であるか、そしてその旅の理由を語るの

である。

芝居と旅は続くが、マヤ族がジャングルを横断するために作った道(サクベ)を見失ったため、二人の登場人物は立ち止まる。ここで、彼らと同じく少し間を置いて、この言葉が「白」を意味する(サク)と「道」を意味する(ベ)から来ていることに触れておきたい。(サクベ)は、地上約1メートルの高さで、石灰岩の粉が敷き詰められていた。高く白色であるこの道は、都市から都市へ、寺院から寺院へと移動するのに役立ち、良好なコミュニケーションと商業交流を維持した。また、満月の夜には、旅人を目的地まで導く道案内の役目も果たした。

旅の途中でカージョ・プエルトと案内人が見つけたのは、マヤの聖なる木、セイバだった。セイバは生命を象徴する木で、伝説によると地球の中心から生え、その幹と枝は空を支え、その根は地下の世界と交信できるという。つまり、旅人たちは新しい道を見つけたのである。

セイバを知る人は、その花はピンク色で、そして花が散るとそこが水浸しになることを知っている。この巨大な樹木は、マヤ文化の象徴の一つである。これが戯曲の題名のカギとなる。

このようにして、第四幕は能の古典的な構成である問答と呼ばれる対話で始まる。ここでシテの登場が待ち構えているが、この人物は先に説明したように二重の演技が可能であり、西洋の演劇とは異なり、また遅れて登場したにもかかわらず、主役である。ここからが能の本番である。この場面では、酒井によると、一声と言われる入場曲、つまりオープニング曲が流れる。そこで、マヤ族の老婆に扮したシテが紹介される。老婆はジャングルに向かって朗読し、旅人たちと会話を交わす。案内人は怯えながら、白人女性をジャングルに連れてきた自分の運命を拒絶するのだが、カージョ・プエルトが問題なのではない。

道があるのに見えない。ここで老婆は初めて、地球上の全ての生物を愛して死んだ、あの女性の名を挙げたシュタバイ。ジャングルは人間を恨んでいる、と老婆は言いながら、サシで伝説を朗読する支度をする。

これまで見てきたように、この伝説にはいくつかの言い伝えがあるが、劇中で際立っているのは、若い女性の死に方である。彼女はジャングルに入ったが最後、二度と生きて戻ることはなかった。彼女の亡き骸からは生臭い匂いが発せられ、発見され、埋葬された。しかし、彼女はどうやって死んだのか。誰が殺したのか。その若さで、地球はどのようにして彼女



の命を奪ったのか。メキシコの多くの女性に起こっているように、シュタバイも家を出て、二度と戻ることはなかった。

老婆の警告にもかかわらず、案内人は酒瓶を片手に、シュタバイや復讐心に燃える姉のウツツ・コレルが彼の下に現れて道に迷わせようとも、セイバに釘付けにされようとも気に留めない。酔った勢いで、案内人がカージョ・プエルトの容姿について尋ねると、彼女の服には血が付いていた。この場面を経て、語りと呼ばれるナレーションへ続く。

この場面では、カージョ・プエルトが反乱、横暴な政府を打倒するための計画、そしてその敗北について語る。案内人は彼女に、自分には関係のない闘争に巻き込まれたのかと問いたです。カージョ・プエルトは女性への抑圧について、先住民に対する「白人」の抑圧に似ていると話す。女性は家で庭仕事をしているべきではない。カージョ・プエルトにとっては、女性の権利が認められることが常に重要だった。幸いなことに、彼女の闘いはその夜だけでは終わらず、数年後には報われたことは、周知の通りである。

上(あげ)歌(高音の歌)で、シテはマヤの老婆ではなく、長く美しい黒髪の女性になり舞台へ戻ってくる。彼女は復讐に燃えるシュタバイであり、男を誘惑して殺すと言われている人物である。案内人には先がない。シュタバイの歌を聞いているうちに、彼の胸にトゲが食い込み、死んでいく。

毅然とした声で、男と、そして女も救おうとするプエルト・カージョ。男たちの死によって女たちの命を取り戻すことができるのか。復讐することで女殺しが残した痛みを癒すことができるのか。

舞台は、二人の登場人物が姿を消して終わる。仏教の念仏により、シュタバイの魂は冥界に帰される。この念仏には特別に翻訳があるわけではないが、能の舞台にしばしば登場する音で、もともとは世阿弥の『隅田川』に初めて登場した仏教儀式の神聖な音である。

このように概観してみると、この演目は二つに分類できる。登場人物で見ると、鬻者(女性)や鬼畜能(鬼や動物)だと言える。一方、シテが冥界の人物や地上に現れる精霊を表すことから、夢幻能に分類される。

ラプランタンとヌーは、構造、テーマ、歴史などの接点でバランスをとることができれば、混血の適応を確立できると述べている。それは、誇示したり否定したりすることなく、現代に可能な形で、その起源の痕跡を認識することである。その結果によっては、混血を経験したことのある両方の要素を知る人々の考え方や、感情を乱すことになるかも知れない。<sup>32</sup>

<sup>32</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 26.



したがって、三島と彼の意図を考慮すると、上述した能の分類をすべて包括し、『赤いサクベ』を〈メスティサヘ〉というドラマツルギーを持つ近代能楽作品に分類することができるだろう。

この作品では、カストロが16世紀頃のユカタン伝説を、前世紀初頭の同郷の女性活動家、フェミニストであるカリージョ・プエルトの物語に関連付ける過程が見て取れる。日本で千年の歴史を持つ舞台構造において、メキシコの女性殺害という現代の社会問題を題材に語る。

メスティサヘに関して強調したいもう一つの要素は、『赤いサクベ』にも見られるように、「存在する」ということである。〈メスティサヘ〉では、「存在する」ということが、なだらかな一連の変化として提示されている。<sup>33</sup>

脚本とその性質について考えるならば、ガルシア・バリェントスが言及しているように、それは芝居のために作られた作品であり、全く文学的ではないと忠告している。文面ではその華やかさが制限されているとしても、目立たないというわけではない。<sup>34</sup>

では、この芝居とその演出について、どのように演じられるかを想像してみよう。なぜなら、能自体がすでに限定された要素を持っているにもかかわらず、『赤いサクベ』を舞台言語に訳すことで、生地、色、手触り、さらには面を縮める技術など、マヤ文化の特徴と結びついて、それらを変容させることができるのである。衣装を始めとする舞台美術は、能の特徴を取り入れたものになっている。このように、脚本から始まったことが、舞台に移され、連続的に変化していくのである。

メスティサヘとして生まれることは、分断や、前と後、過去と未来の区別を立証するものではない。<sup>35</sup> 我々は、脚本を通して生き、記録される芸術のように、本質的にさまざまな解釈を避けられない物語に直面しているのである。

最後に、著書『メスティサヘ』から二つの用語、〈共に〉と〈脱構築〉を用いて言及したい。これらの用語しか存在しないからではなく、これらの用語こそがこの作品を批評するのに適していると考えられるからである。他の用語に関しては、今後のメスティサヘからなるドラマツルギーに関する研究へ委ねることとする。

ヌーとラプランタンは、メスティサヘが交換、分配、共有を意味し、それが対話者とその場に存在する文化を変容させるとし、<sup>36</sup> 〈共に〉(con)という接頭辞は同行を示すと説明している。この場合、カストロは、能の近代的な構造という点で、三島由紀夫と対話を共にし、

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>34</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 38.

<sup>35</sup> François Laplantine y Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 239.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 213.

舞台芸術の可能性という点では彼女の師であるリチャード・エマートと対話を共にしている。そして、能だけでなく、伝説や史実に代表されるマヤ文化が、日本の伝統芸能という視点で変化していく様子を見ることができる。

混血の脱構築においては、「どちらかに与えられた優位性を単純に反転させるのではなく、両者の間にある迂回路や空間、そして〈利害〉<sup>37</sup>を維持することが重要」である。たとえ各役割の名称が日本語表記されていたとしても、また、物語を通して日本の楽器や演技技術を用いた芝居が行われていたとしても、『赤いサクベ』がいかに能の構造を脱構築するものであるか、読者はもうお察しのことだろう。しかし、それは付随する物語を新たに読み解くことにもなる。このようにして、いづれが優位に立ったり、目立ったりすることはない。

以上の理由から、『赤いサクベ』は、メスティサへのドラマツルギーの一例として必要な特性を満たしていると考えられる。また、能がメキシコに与えた影響は、佐野の舞台演出や暗黒舞踏にとどまらず、新しい演劇作品にも影響を与えていることを示している。

最後に、我々が研究対象として興味を持っているこれらのドラマツルギーの概念として、〈日系〉という言葉を取り上げたい。なぜなら、この言葉が使用されるためには、それが移動したり、形を変えたりできる他の方法を探す必要があり、ミーケ・バル(Mieke Bal, 1946-)が提案するような方法論的課題を遂行することが不可欠なのである。<sup>38</sup> 概念と対象の両方が変化に敏感であり、歴史的、文化的な差異を明らかにするだけでなく、日本とメキシコの両文化の変化の可能性を豊かにできることを考慮すると、共に分析できる文化財の比較を通して、精査されなければならない。

この研究で〈日系〉という言葉 avoided ののは、日系人のすべてが混血というわけではなく、その研究計画に必要な基礎を得るためには、ヌーとラブランタンが提唱した用語をさらに調査する必要があると考えたからである。

この研究が、カストロが我々に提供してくれた戯曲『赤いサクベ』への理解を深め、何よりも評価し、そして鑑賞する助けとなることを願っている。

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>38</sup> Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, trad. del capítulo primero de *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

## 『赤いサクベ』

作者：アレハンドラ・カストロ

### 登場人物

**ワキ** 赤い尼僧 エルビア・カリジョ・プエルト

**ワキツレ** ジャングルの案内人

扮装したシテ マヤの老婆

姿を現したシテ シュタバイ

一段

1

〈名乗り〉入場曲、笛のソロ

**ワキツレ**登場

ワキツレ

私はこのジャングルの案内人であり、身分制度が荒れているときは、先住民族が原野で迷子になるよう導く。昨晚、誰かが二度ドアを叩く夢を見た。一度目は戦士の血を浴びた白人女性で、二度目は異世界から聞こえる音。

目が覚めて、胸にとげがあるような感覚がする。怖がりながら、私は待つ、ドアのノックを待つ。

2

〈次第〉入場曲（ワキツレ登場）

「次第」オープニング曲

ワキツレ（男）

心はジャングルのように歪み

思い出せない古い道がある

同音「斉唱」

心はジャングルのように歪み

思い出せない古い道がある

〈名乗り〉名前の公表

ワキ

今日は1910年7月5日。私の名はエルビア・カリジョ・プエルト、人は私を赤い尼僧と呼び、今は血にまみれている。ここは、ジャングルの案内人が住んでいると言われているバラバ（草葺きの日除け）だ。敷居のドアをノックすると、マヤ人が悪い夢を見たように私を見ている。

3

「問答」会話

ワキ

ジャングルの案内人ですか。私はどの道を行けばいいですか。モトゥルまで行かなければなりません。

ワキツレ

村で道を教えてくれるでしょう。

ワキ

村には行きません。

ワキツレ

お嬢さん、列車にお乗りください。

ワキ

列車にも乗れません。

ワキツレ

ジャングルの横切るのは先住民だけ。一人では迷子になるかも知れない。私の言っていることがわかるでしょうか。

ワキ

はい...しかし、私は数日間迷子になりたいのです。

ワキツレ

それは、あなた自身の責任で？

ワキ

はい、そうです。

ワキツレ

つらい時こそ、明るい笑顔で。

下げ歌ワキとワキツレ

### 「道行き」旅の歌

もつれた緑

ジャングルは草やシダの鏡であり

ジャングルは草やシダの鏡であり

長い影の居眠り、凍らせてくれる、響かせてくれる。

暗闇の中の光、オセロットのように

苔の緑の夢、冷たいセノーテ

荒地のような劇場、その筋書きを守る

そして、まつげを閉じ、裁いて、殺す。

ジャングルの忌まわしい裁きは、人間の墮落した正義よりも正当だ。

ここではすべてのものが名を名乗ることなく生きて死ぬ。

ジャングルの中で迷子になりながらも、サクベを探す。

ジャングルの中で迷子になり、自分の恐怖を知る。

同音「斉唱」

ジャングルの中で迷子になりながらも、サクベを探す

ジャングルの中で迷子になり、自分の恐怖を知る

### 「着きせりふ」到着時の会話

ワキ

日が暮れる。到着したかどうか定かでないが、案内人は立ち止まる。

## 4

### 「問答」会話

ワキツレ

どうしました？

ワキ

モトゥルに通じるサクベの道が...

ワキ

何も見えません。

ワキツレ

あの巨大なセイバの木が立っているところから始まっています。

ワキ

サクベは幅が広くて白い道だと思っていました。何も見えません。

ワキツレ

そこから始めなければならないのです。

ワキ

老婆がいるところですか。

ワキツレ

ここには人は住んでいません。

ワキ

老婆が見えないのですか。

ワキツレ

見えます。しかしここには人が住んでいません。

### <一斉> 入場曲 シテ登場

### 「指し」叙唱

シテ

母なるジャングルよ、

老いも若きもあなたのようにになりたい。台風が人間の怒りを焼き尽くすように、彼は火と塩を、あなたは賢さと高貴さをもたらし、

あなたは、樹液、ウチワサボテン、ツタ、オークとなり、人生を盲目にすることもできなければ、千の痛みを感じることもない。

強いトゲの後ろには名前が隠されている。あなたの聖なる名を私は誰にも譲らない、あなたの聖なる名は、私だけが知っている。

### 「歌」低音の歌

同音 斉唱

強いトゲの後ろには名前が隠されている。あなたの聖なる名を私は誰にも譲らない、あなたの聖なる名は、私だけが知っている。

### 「問答」会話

ワキ

もしかしたら、老婆は我々がどこで道を失ったのか知っているかもしれません。

ワキツレ

道はここですよ、言っておくが、曲がっているのは別のものです。

ワキ

尼僧、モチュールに行く途中で道に迷ったのですが、あのセイバの近くにサクベがあったのを覚えていますか？

シテ

ここには道がありません。

ワキツレ

この二つの原野の間にサクベがありました。

シテ

旦那様、セイバがあなたを眩惑しているのです。

ワキ

どうやって木と見間違えるというのですか。

シテ

見知らぬ人が気に入らないのです。

ワキツレ

白人女性を連れてくるべきではなかった。

シテ

女性は問題ではありません。このセイバは人間に憤慨しているのです。

ワキ

なぜ？

シテ

シュタバイが亡くなったセイバだから。

ワキ

だれ？

シテ

この話はしてはいけません、特に男の人の前では。日が沈もうとしている今、シュタバイは自分のことを話されるのを嫌がっています。

ワキ

おばあさん、私はそれを聞きたい。

シテ

自分の責任で？

ワキ

はい。もちろん。

## 5

### 「指し」叙唱

シテ

シュタバイは美女で、彼女の手からは動物や飢えている人々に食べ物を与え、彼女の足からは男性に蜂蜜を分け与えていた。恐れることなく、遠慮することなく、自分がその甘さの所有者であることを知っていて、好きなようにそれを分配していた。彼女の優しい心とは裏腹にこの土地の人々は彼女を厳し

く扱い、夜に彼女の唇を食った男たちは、朝日の下で彼女に残酷な仕打ちをし、他の村人たちは嫌悪の目で彼女を見た。

しかし、シュタバイは、自分の身を削って人に尽くすやり方を変えなかった。

まだ幼かった彼女は、ある日、家を出てジャングルに向かった。その後再び生きている彼女を見た人はいない。

ワキ

彼女がどうなったか知っていますか。

### 「上げ歌」高音 シテの舞と歌

同音「斉唱」

風が連れてきた

紫色の香り、足のない歩きで

紫色の香り、足のない歩きで

体は忘れられ、首は逆さまになっていた

セイバの下、草の上で死んだ

ひとりぼっちで腐っていた、昼間に

彼女の髪、目、口、顔色から発せられていた香水は、甘く、それは水であり、蜜であった。

生涯にわたり彼女を軽蔑した村人は悔い改め、彼女を埋葬した。

だが、その後。。。

再び彼女はここに姿を現す。

変わり果て、復讐心に燃え、徘徊する男たちを誘惑して殺し、お酒を飲んで酔っている男を、自分を活かしてくれたセイバの木のトゲに釘付け、恐れも悲しみもなく、

今は首を絞め、水に沈め、殺し、

その後

セイバで髪を梳く、1、2、3

セイバで髪を梳く、1、2、3

## 6

### 「問答」会話

ワキ

あなたは埋葬されました。他に何を望むのですか？

ワキツレ

同じ女性でもあなたの考えがわかりません。

シテ

彼女は愛に人生を費やしたが、誰も彼女を愛してはくれなかった。

ワキ

多くの人の物語だと思いませんか、お婆さん？

シテ

もう聞かないでください。

ワキ

尼僧、顔色が悪いですね。お座りください。

シテ

私は帰ります。皆様もどうぞ。

シテは出口に向かう。途中で振り向いて皆を見る。

シテ

彼はここにいてはいけない。すでに警告を受けています。

二段

## 7

### 「問答」会話

ワキ

どこに行ったのですか。彼女はジャングルに飲み込まれたのです。何をしていますのですか。私たちは進むしかないのです。

ワキツレ

一杯飲みたい。

ワキ

老婆の話を聞いたではないですか。飲んではいけない場所なのです。

ワキツレ

聞いていないのはあなたの方だ。ここには誰も住んでいません。あれは老婆ではないのです。

ワキ

この目で見ましたよ。

ワキツレ

あなた達は目でしか見ていない。

ワキ

他にどうやって見ればいいのですか？立ってください。飲み過ぎです。

ワキツレ

昨日の夜はどこにいたのですか。

なぜ生贄の血を浴びて、あなたには関係のない道を通っているのですか。

なぜ、あなたが。あなたは誰。ここで何をしているのですか。

### 「語り」ナレーション

ワキ

私はエルビア・カリージョ・プエルト、赤い尼僧と呼ばれている。

男女の、そしてメスティーソ、原住民、クリオージョ間の平等を説いている。兄と一緒にドゼルコープ計画を仕組んだ。いや、マヤの憂鬱については知らないが、女性であることの重荷は知っている。それはエネケンに似た重さだ。力になれると思ったのに…。

我々の反乱は勃発し、一夜で終息した。

道のふもとの木々には仲間の遺体がぶら下がっている。その道はドン・ポルフィリオのものだから、私は道を通ることができなかった。我々は15人で彼を探しに行ったが、私だけが到着できた；白人女性の私は、兵士たちからは見えない。兵士たちの半分は私が革命家になれないと思っている、残りの半分は私が革命家になりたいと思っていることを信じていない。

ワキツレ

なぜ革命家になりたいんだ。あなたの戦いではない。

ワキ

私は立ち上がった。失敗したかもしれないけれど、勇気を出して立ち上がった。

ワキツレ

家にいて、庭の手入れをしていた方がいい。このジャングルにいと生きたまま飲み込まれてしまうぞ。

聞こえるか。音楽だ。

ワキ

飲みすぎだわ。

### 8

シテは長くて綺麗な黒髪のシュタバイに変装して登場

同音「上げ歌」高音

同音

鉄の男は拳、汗、燧石、

黄色い輝き

致命的な切り刃

私の赤く傷ついた

唇を燃やす、なぜ

私を殺したいの  
 女性の炎が冷め、  
 必要としていない時に  
 あなたは強引に入ってくる  
 恐怖は目がなければ見えない、  
 破壊し、なぎ倒し  
 ねずみのように齧る、  
 食べる、飲み込む、肌を  
 そして、私を殺す  
 あなたも殺さなければならない  
 食べる、飲み込む、肌を  
 そして、私を殺す  
 あなたも殺さなければならない

## 9

## 「問答」会話

ワキツレ  
 ううううう…  
 ワキ  
 どうしたの。  
 ワキツレ  
 トゲが私の心を傷つける。  
 ワキ  
 行かせろ、シュタバイ。  
 シテ  
 すべての人間は毒である。

## 「歌」

## 同音

おお、シュタバイ  
 あなたの髪のように、痛みを手放せ  
 あなたの髪のように、痛みを手放せ  
 なぜ彼らは理解できなかつたのか  
 あなたの光を、あなたの素直さを

あなたは暖かい海のように、あなたは太陽の  
 ようだった  
 殉教者にならずに自分を捧げたのは、あな  
 たが愛だったから  
 仇を討つために残るのなら、  
 読みが甘い  
 あなたを殺すものの虜となる  
 泡とともに海に帰れ、愛の桃色塩  
 トゲを捨て、この周期を終われ。  
 泡とともに海に帰れ、愛の桃色塩、  
 トゲを捨て、こんなことやめろ

## 10

## 「歌」

## 南無阿弥陀仏

## 子方

南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏

## 同音

そして、手を伸ばしながら、世紀の女性、知  
 識人、共産主義者、代議士。

彼女は自分を愛した女性を解放しようと  
 する。

誤解による悪魔。

田舎の、そして酔って探しに出かける男たち  
 の正義の味方。

## シテ

女性が復讐に値する場所には、トゲがあり、  
 ジャングルから声が聞こえてくる。

## 同音

赤い尼僧は答える：私はあなたにもっと声が  
 届くようにする。あなたに、そして迷えるすべ  
 ての女性に、誰もジャングルで一人にならない  
 ように。誰もが忘れられて死なないように。



## 参考文献

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Bal, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades*, trad. del capítulo primero de *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- Bert, Bruno, “Mishima”, *Tiempo Libre*, núm. 691, 5 de agosto, 1993, p. 34, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=7158](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7158)>. 閲覧日：2021年2月28日
- “Biografía Elvia Carrillo Puerto”, <[https://www.senado.gob.mx/hoy/elvia\\_carrillo/biografia.php](https://www.senado.gob.mx/hoy/elvia_carrillo/biografia.php)>. 閲覧日：2020年9月16日
- Carrión, Lydiette, “La trama previa”, *Pie de Página*, <<https://piedepagina.mx/xtabay-amor-locura-suicidio-y-ceiba/>>. 閲覧日：2020年9月21日
- Dubatti, Jorge, *Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Emmert, Richard, “La guía del noh”, *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/noh/guiadelnoh.html>>. 閲覧日：2020年6月28日
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato, 2012.
- González Castro, Andrea, “Reflejos del teatro noh en la cultura japonesa”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, año VII, núm. 3, agosto, 2010, <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=149&id\\_articulo=9493](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=149&id_articulo=9493)>. 閲覧日：2020年10月2日
- Hernández Cervantes, Aleida, “La poesía de Rita Cetina Gutiérrez y el voto femenino en México”. *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*, <<https://circulodepoesia.com/2019/10/la-poesia-de-rita-cetina-gutierrez-y-el-voto-femenino-en-mexico/>>. 閲覧日：2020年9月17日
- Hoyos Hattori, Paula y Pablo Gavirati, “Introducción al dossier: Estudios Interculturales Nikkei / Niquey. Nuevas perspectivas entre Japón y América Latina”. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, <<https://www.revistatransas.com/dossier/>>. 閲覧日：2020年10月1日

- Inoura, Yoshinobu, “Introducción al teatro antiguo y medieval”, *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html>>. Consulta: 閲覧日: 2020年6月10日
- Komparu, Kunio. “Principios y perspectivas”. *Artes escénicas de Japón*, <<https://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/noh/komparu/simbologia16.html>> 閲覧日: 2020年7月2日
- Laplantine, François y Alexis Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- “Making a foreign art his own: Richard Emmert. Interview”, <[https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011\\_emmert.html](https://www.the-noh.com/en/people/sasaeru/011_emmert.html)>. 閲覧日: 2020年9月20日 C
- Martínez, David Alejandro, *Dramaturgias desde el mestizaje*, México, Paso de Gato, 2014.
- Mishima, Yukio, *La mujer del abanico. Seis piezas de teatro noh moderno*, Argentina, La Mandrágora, 1959.
- Motokiyo, Zeami, *Kakyo: el espejo de la flor*, trad. del japonés, notas y comentarios de Kazuya Sakai, Colegio de México, 1968.
- Reyes, Mara, “Teatro noh”, *Diorama de la Cultura*, supl. de Excelsior, 13 de noviembre, 1966, pp. 5 y 6, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://www.criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho](http://www.criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=298&BUSQ=Escuela%20Hosho)>. 閲覧日: 2020年3月1日
- “El Rincón del Tiempo retornará a Bellas Artes el esplendor que albergó hace cinco décadas durante la Olimpiada Cultural”, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, boletín núm. 1441, 12 de octubre, 2018, <<https://inba.gob.mx/prensa/10695/el-rincon-del-tiempo-retornara-a-bellas-artes-el-esplendor-que-albergo-hace-cinco-decadas-durante-la-olimpiada-cultural>>. 閲覧日: 2020年3月1日
- “Sacbé, camino de aventura milenaria”. *Yucatán Today*, <<https://yucatanoday.com/sacb-camino-de-aventura-milenaria/>>. 閲覧日: 2020年9月5日
- Solana, Rafael, “Óscar Cossío dirige un programa de teatro japonés con obras de Yukio Mishima”, *Siempre!*, 1 de febrero 1961, en *Reseña Histórica del Teatro en México*, <[http://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=&ID=6303](http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=&ID=6303)>. 閲覧日: 2020年3月1日
- Vives, Javier, *El teatro japonés y las artes plásticas*, España, Satori, 2010.

## 用語解説

カスト：植民地時代のヌエバ・エスパーニャ領で用いられた社会階層制度で、ユカタン地方では前世紀初頭まで続いた。

セイバ：葉の多い木で、根は強く、筒状で、若いうちは幹にとげがあり、花は一重だが大きく、香りがよい。

マヤ文化：メソアメリカ時代の最も重要な文化の一つ。農業、建築、数学、天文学を発展させた。この文明の世界観や宇宙観については、多くの伝説が残っている。

インディオ：クリストファー・コロンブスがアメリカのカリブ海に到着した際、インドに到着したと誤認したことから、この文脈では原住民の同義語として使われている。文脈ではインディオという言葉が使われている場合、それはユカタン地方の住民のことを指している。

メスティサヘ：メキシコにおいて、スペイン人が領土の東南部に到着したときから始まった、原住民、ヨーロッパ人、アフリカ人の間の遺伝的混血のこと。

メスティーツ：メスティーツという言葉は、スペイン人がアメリカに到着した当初、スペイン人または白人ヨーロッパ人の父親と原住民の母親との間の子供を指す言葉として使われていた。

サクベ：白い漆喰や石灰で覆われた直線的な高架道路で、マヤでは広場と神殿、都市と都市を結ぶために使用されていた。後者は、旅人が迷わずにジャングルに入るための道しるべでもあった。

ユカタン州：ユカタン半島に位置するメキシコの州である。スペイン人が到着する前、この地域はマヤ語で「多くない」という意味のマヤブという名前であった。マヤ文化とその伝統の保存のための重要な地域である。(図1)



第三部：

教育



# メキシコにおける日本文化教育

カズミ・シケイロス・シマダ

## 要旨

本稿では、初等教育期の児童を対象としたメキシコ特有の文脈における日本文化教育について論じる。社団法人日本メキシコ学院の小学部6年生の児童に日本史に親しんでもらうために開発された、視覚芸術とそれらの異なるいくつかの表現ツールに基づく教授法について述べる。児童の学習が有意義かつ持続的で、日本とメキシコ間の相互理解を促進することを目指す。

## キーワード

日本文化、初等教育、芸術、日本史、児童

## はじめに

自国以外の歴史教育について述べる時、教員が主題の有識者であるべきということから歴史教育のさまざまな観点に基づきテーマを理解しているという可能性まで、一連の特有の課題を示唆する。また、児童の年齢、国籍、既習内容などの特殊な要素を加えると、子供たちの学習の達成について失敗する可能性も多いにあるが、学びを実現するための無限の可能性が目の前に広がる。

メキシコにおいて、11歳および12歳の児童へ日本の歴史を教授する場合、私たちは現実には何に直面するのだろうか。本文では、異文化理解を行うメキシコの学校の子供たちのために、日本の芸術表現を用いて日本の歴史というテーマにどのようにアプローチしてきたかを紹介する。

このような授業と提案手法の背景に言及することは重要である。歴史上の出来事、資料、名称について、とりわけ子供たちにとって日常生活とは無縁のテーマゆえ、芸術の要素を学習の手段として加えることにより、低年齢層の児童を圧倒するようなテーマをアプローチ可能なものとして見直すことができる。

この主題に取り組むに当たって、この方法論は導入2年目に機能し、最初に設定された目標に具体的な成果をもたらしたことに触れる必要がある。運用上の修正により、現在は計画通りには授業が実施されていないが、この教授法は同教育機関の他学部で類似のテーマを教える文化授業においても教育モデルや教授法として機能し、期待どおり適切な結果をもたらしている。<sup>1</sup>

従って、本論文の前半では、この教授法が実施された教育機関、日本メキシコ学院（以下：リセオ）の歴史、体制、及び理念に焦点を当てる。続いて、小学部6年生の日本文化授業の内容と具体例、そして学んだ知識を意味あるものにするための教員と児童双方にとっての課題について解説する。

最後に、本研究の後半では、「年表」プロジェクトを通じて日本文化の授業において教員から提供された歴史に関する知識が、造形芸術を通じてリセオの児童にとって興味深く学習意欲を喚起させる要素となった事例を紹介する。それに伴い、プロジェクト開発例と同プロジェクトの実施を正当化する理論的根拠を示す。

<sup>1</sup> テーマの目的に応じて、さまざまな活動が提案される。



## 日系コミュニティと日本メキシコ学院

メキシコにおける日系コミュニティは、第二次世界大戦中の大統領マヌエル・アビラ・カマチョ政権が、米国からのメキシコ国内に居住する日本人とその子弟の収容命令に同意して以来、形成されたものである。この政策は、国内の日系コミュニティの見方や考え方、存在のあり方に変化をもたらした。こうした変化の多くは戦後の行動に反映され、より小規模なグループの形成をもたらし、同時に構成員の共同体としての参加が具体化された。

日系コミュニティの出現に伴い、同じ目的を持つ学校ではなかったものの、日系移民の子供たちが言語や伝統を学ぶことができる複数の教育機関設立プロジェクトが立ち上げられた。しかしながらこれらの学校は非常に規模が小さく、メキシコシティのさまざまな地区に散在していた。そこで、日系コミュニティ同士が出会い、言語、習慣、伝統を失うことなく日本人とその文化が共生できる大規模な学校設立を目的として団結した。これが日本メキシコ学院の名を冠した教育機関である。

リセオは当初、日本人だけの学校として計画されたが、1960～1970年代にかけて家族帯同でメキシコに中期滞在(1年から3年)する日本人が多かったため、日系<sup>2</sup> コミュニティは日本政府にこの教育プロジェクトに日系メキシコ人も参加できるように要請した。このように、日系メキシコ人を含む、日本人とメキシコ人が同じ空間に参加する、ユニークな学校が誕生した。

リセオは1977年9月に創立し、当時から学術的卓越性を追求することでその地位を確立してきた。リセオの伝統的教育モデルにおいて、規律と絶え間ない努力、異文化への相互理解および敬意が、卒業生がさまざまな分野で成功するための不可欠なツールとなっている。両コース児童生徒の学業および私生活は、日々体験する文化交流によって豊かになり、学校生活の中で相互の思いやりと理解を通じてメキシコと日本の絆を強めようという理念が浸透している。

現在、学院創立から43年が経過し、メキシコ社会やコミュニティの必要性に応じて、教育の目的や目標はそのかたちを変えてきた。

リセオはメキシココースと日本コースの2つのコースに分かれており、それぞれが独自の教育システムをもつ。各コースには異なった時間割、年間予定、ニーズがある。リセオはバイカルチャー校だが、バイリンガルではない。メキシココースでは、初等教育および前期中等教育は公教育省(SEP)、後期中等教育はメキシコ国立自治大学(UNAM)の教育課程に準拠している。小学1年から中学3年までは、日本語の授業が1日1時間、日本文化の授業が週

<sup>2</sup> 日系人: 日本以外の国で生まれた日本人の子孫

1回行われている。高校部では、月曜日から木曜日まで、日本語または日本文化の授業を選択制で履修する。日本コースは、日本文部科学省の教育課程に準拠する、海外にある日本人学校のひとつである。

両コースの学生は、交流授業、運動会、文化祭などのリセオ独自のイベントや、合同朝会や日本語授業でのさまざまな活動を通じて交流する機会が設けられている。またメキシココースでは、15年前からスペイン語で日本文化を学ぶことを目的とした日本文化の授業が新たに加わった。

日本文化の授業では、アジアにおける日本の文化、社会、行動様式に関連した活動が行われるが、方法論の実践、プロセス、結果の観点から、伝統芸術や視覚芸術に関するプロジェクトよりも、教育的に重要であると認識されている「図画工作」により重点を置いている。

リセオの建学の精神には、日墨の相互理解のみならず、教育および文化的交流を促進し、連帯を尊重し、国際人の精神を持って世界平和と発展に貢献する個人を育てることが謳われている。この理念のもと、両国の理解に貢献する学生が育成されてきたが、教育水準および日本語レベル向上の必要性や、SEPの教育政策の方針転換により、当初の目標は一部変更され現在に至っている。

### 教室における多文化主義とインターカルチュラルizm(間文化主義)

教室内で多文化主義について語るとき、私たちは自国と異なる文化の観察者になるだけで、両者の間に密接な関係や理解があることを保証するものではない。多文化主義という用語は「同じ物理的空間に存在する異なる文化の並置のみを指し、それらの間に豊かさや交流があることを意味するものではない」とキンタナは述べている。<sup>3</sup>

多文化主義が文化間の交流を成立させないというどちらかと言えば受動的なものであるのに対し、ユネスコによれば間文化主義とは「多様な文化の公平な相互作用と、対話と相互尊重を通じて共有される文化表現を生み出す可能性」であると定義されている。<sup>4</sup>

イサベル・デル・アルコにとって、間文化主義とは「同じ空間に共存する異なる文化間の包括的なコミュニケーション」を意味する。<sup>5</sup> その結果、平等主義の枠組みの中で、互いの文化を尊重し、認め合い、豊かにすることができる。マイケルとトンプソンは、間文化主義は

<sup>3</sup> ホセ・マリア・キンタナ「多文化教育と間文化主義教育」中、「多文化教育の性質」から抜粋、グラナダ、インプレディスール、1992年

<sup>4</sup> ユネスコ「文化多様性条約」第4条8

<sup>5</sup> イサベル・デル・アルコ・ブラボ「間文化学校に向けて 教師:トレーニングと展望」レリダ、リエイダ大学出版、1998年

「文化の多様性を創造し、文化の違いを理解しようと努め、生活の中で異なる文化によってもたらされた恩恵を認識し、享受するのを助けるとともに、文化の壁を取り払うためにすべての市民の完全参加を保証する哲学」であると述べている。<sup>6</sup>

現実のリセオの教育環境においてこれらのビジョンを文脈化すると、日常生活の間文化主義の意図が観察される。日本文化は外から学ぶだけでなく、祭りや学校でのイベントに内在しており、より重要な日本の伝統の恩恵を受け、体験的な方法で児童生徒にアプローチしている。

### メキシコにおける日本文化授業

日本文化の授業はリセオのカリキュラムの一部である。<sup>7</sup> その中で、習慣や慣習、伝統、伝統芸能、技術、現代性、歴史など、さまざまなテーマが取り上げられている。これらは、10年以上前に結成された学際的な教員グループによって開発されたカリキュラムに基づいており、それと連動して小学6年生までの教科書が開発された。教科書は、デザイン、グラフィック素材やデータの更新など、年々改訂されている。

これはリセオのカリキュラムの一部であり、SEPに対しては定性的だが定量的価値はない。<sup>8</sup> これに対し、UNAMでは、日本文化は生徒の成績を証明するための必須教科ではないが、日本語と並んで学院のコミュニティ形成に寄与する科目であるため、学年度中に日本語および日本文化に及第することは進級(または卒業)の要件である。

### 日本文化の授業における目的と教育プロジェクト

この授業の主たる目的は、日本文化がメキシコ文化から遠い存在、異質な存在として認識されないよう、日本文化への好奇心、理解、楽しさから敬意の念を助長することである。そのためには、二つの文化を遠ざけるのではなく近づけるように共通点を見つけ、理解へのツールを与え、言語的アプローチを刺激するよう働きかける。新しいプロジェクトを実施し、正確な情報を提供することで、学生の経験学習を促進することを目指す。日常生活、料理、服装などを教える魅力的な授業で学生の興味を維持し、いくつかの歴史的段階を喚起させ、多角的な視点から日本を知るための芸術的手法を提供する。

<sup>6</sup> スティーブ・O・マイケル、メアリー・D・トンプソン「高等教育における多文化主義:コンフォートゾーンの超越」高等教育管理ジャーナル、1995年、P31-48。

<sup>7</sup> リセオ教育課程について述べる場合、日本文化は日本語とともに2018年以降のSEP教育カリキュラムの自律性の一部をなすことに言及する必要がある。これは同校の教育環境における特殊な必要性に起因する。

<sup>8</sup> 上記の通りカリキュラムの自律性の一部である。

高校部では、日本語のかわりに日本文化の授業が選択でき、学年を通じて見直される任意のテーマについて専門性を追求する具体的な授業が実施されている。<sup>9</sup> この特定の学習計画は、生徒たちが異なるテーマを学習できるよう3年ごとに更新されている

カリキュラムの立案と適用に関しては、生徒たちが興味を持ち、創造力や学際的かつ異文化の習得ができるような学習計画を実施するため、専門分野の教員グループにより熟考、議論、修正されている。

プロジェクトは可能な限り、両文化それぞれの多様性と関連づけられている。これにより、生徒たちは異なる意義を考え、他の学習戦略の発想を促進させ、生徒たちの持つ規律や能力と結びつけることができるようになる。

ひとつ例をあげると、10月にはメキシコの死者の日と日本の先祖を祀るお盆を関連づけた行事を行っているが、年々異なる計画を実践している。祭壇の制作、芸術的インсталレーション、空間の創造、手書きやグラフィック素材の作成、そして両文化の要素をミックスしたり再解釈して独自の図像を作成するなど、両文化に関連したプロジェクトを実施する結果となった。

過去3年で取り上げられたテーマは、日本の哲学や自然への配慮の観点から、日常の食生活まで多岐にわたる。授業は解説的だが、いくつかのプロジェクトでは問題解決に重点を置いており、日本の絵画技術を使った作品制作であれ、日本の伝統的な和菓子のメキシコ食材での制作であれ、生徒たち自身がプロジェクトを立案、研究、実践作成する役割を果たす。

### 小学6年児童を対象とした特別学術プロジェクト

本研究では、6年間にわたってそれぞれの教育課程で扱うテーマに関して検討を重ね、さまざまな戦略と教授法を提案してきたが、本試論では小学部6年生を対象に実施した2年間のプログラムを中心に論じる。前述の通り、シラバスでは古代から現代までの日本史を取り上げている。しかしながら情報量が多く幅広いテーマであるため、小学6年生の児童に興味を持たせることは困難である。

過去には、ビデオや画像を使った発表形式の授業を行なってきた。しかし、児童の有意義な学習が達成できていないことは明らかだった。多くの児童は、中学に進学すると前年度に習ったことを忘れてしまっていた。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 童の教育レベルを考慮のこと

<sup>10</sup> 私が教員を始めた当初は中高を受け持った。その際に中学1年に進学した生徒たちに日本史について質問したが回答がなかったことが認められた。2017-2018学年度から6年生の日本文化教師になった。

2017～18年度、日本史という科目に対してどのようにアプローチすべきか、どのように評価すべきか、どのような教材が適切か、児童の年齢や興味を考慮し、どのような授業にすれば十分に注意を払えるか、このように複雑で広範囲なテーマを持つ科目でどのように有意義な学習を作り出せるか、など多くの疑問が生じた。

それから2年間、日本史の授業の受容に刺激を与えるべく芸術を用いることを仮定として実践した。抽象的な概念の代わりに画像を使用したり、児童がテーマに興味を持つよういくつかの視覚言語を通じて表現戦略を示した。作品の作り方は芸術的な表現を基礎とし、セラミックペースト等の多様な素材、それまでの授業では使用したことのないさまざまな紙、色、形が用いられた。これにより、四半期ごとの試験など従来の厳格な評価を排し、児童が理解したことを自由に概念化、作成、表現できるよう必要なガイダンスを学生に提供することができた。

教室で実践を試みたい方法論については、ローリス・マラグツィの「レヅジョ・エミア」をすぐに思いついた。<sup>11</sup> 数年前に知ったこの教授法は、児童教育の別のかたちを提供してくれるように私には思えた。マラグツィによれば、子どもたちは知識と理解の構築と習得において常に積極的な役割を果たす。従って、学習は間違いなく自己構築的なプロセスである。<sup>12</sup>

「レヅジョ・エミア」システムでは、学校は学習のための芸術テーマ、ツール、技術を探求し、子供たちの学習向上のためにそれらを絶えず補強し、動機づけ、活用する。学校は学生にアトリエを提供し、短期および長期のプロジェクトを実行するためのさまざまな資料を提供する。また、常に視覚アーティストと担当教員が連携協働し、さまざまなテーマを横断的に調査する。校内の空間は、芸術家のアトリエと化す。

芸術ツールを使った学習は自然に子供たちの一部になり、各自の理解に応じて各テーマにアプローチし、教員の指導の下でその意味が見出されていく。プロジェクトは、児童自身の疑問に答え、自身からより多くの学びを生み出す継続的プロセスとなる。

一方、ヴァルドルフの思想は、表現力や学習言語としての芸術の使用を強調しているが、表現のための一定のスタイルや芸術ツールの使用法まで指示するため、大人の指導が不可欠となる。これらは教授法開発のための芸術の使用例であり、この意味においていくつかの点に絞ることが重要である。

提案された方法論は、それが実施された教育機関において、全体の教育的概念の一部を示すものではない。芸術は授業の導入や、学習および教育のツールとして使用されて

<sup>11</sup> 教育から学習へのプロセスは直接関係がありもっと複雑なプロセスの一部である。

<sup>12</sup> アルフレド・オジュエロス「ローリス・マラグツィの思想と教育学的研究における倫理」バルセロナ、ロサ・センサ、オクタエドロ、2004年

いるが、週に一度の日本文化の授業に限定されており、その活用は基礎レベルでの日本史の理解に焦点が当てられている。前述の2つの例のように、両方で観察できるメカニズムのいくつかは再検討されているが、テーマやプロジェクトに対するビジョンやアプローチはない。

家庭、学校、社会など、このプロセスに含まれる児童を取り巻くすべての要素が存在する構成主義から学びの共同体に及ぶ学習環境は、授業が行われるために教室で必要とされる条件を作り出すのに役立つ。13 その意味で、授業は普段児童が全科目を学習する教室で行われ、黒板には授業に関するさまざまな資料や情報を掲示し、児童が親しみやすく温かい雰囲気を作るように心がけている。

確かに、こうしたさまざまな方法論やプロジェクトを知ることは、独自の教授法を発展させ、豊かにし、疑問点を見出すために重要であり、同時に新しいプロジェクトを開始するにあたって、必要な要素を再度観察、計画、修正することが欠かせない。つまり、今回のようなプロジェクトを達成するには、分析と継続性が不可欠である。

課題は、こうした方法論を芸術が日常生活の一部ではない、より伝統的な空間に導入することだった。また、このプロセスを適用するため、自身の教授法を修正する機会となるよう、教えと学びのプロセスを理解することだった。

教えと学びの概念は、まるで切り離すことが不可能であるかのように結びついている。しかしながら、「教師が教え、学生が学ぶ」という二項対立は、研究では否定されている。なぜなら、教えがあっても学びは強制されず、14 私たちはそれを恣意的な結果とみなすことはできないからである。ゲイリー・フェンスターマッハによると、学びが可能性として存在しなければ、教えという考えは存在しない。「教え」という概念は「学び」15 という概念に依存しているが、必ずしも現実ではない。これを理解することで、さまざまなテーマにおいて児童への取り組み方に変化が生じる可能性がある。

目標は、児童にとって十分に魅力的な授業にすること、そしてこれらの手段にあまり馴染みのない児童も、手先が器用で表現力のある他のクラスメイトと同じように楽しめるようにすることだった。授業のプログラムは、それぞれの国の発展を理解するために類似性を持たせながら、児童が異文化とその歴史を理解し、アプローチするのに役立つ特殊性を概観することを目的とした。

13 ユネスコ「文化多様性条約」第4条8

14 イサベル・デル・アルコ・ブラボ「間文化学校に向けて 教師:トレーニングと展望」レリダ、リエイダ大学出版、1998年

15 ゲイリー・フェンスターマッハ「教師の有効性に関する近年の研究の哲学的考察」教育研究レビュー、1979年、p. 6.

## 小学6年生対象クラスでの新しい日本史教授法の提案

日本文化や特異性についての知識があるものの日本史に精通していない児童については、言うまでもなく1学期間取り組むテーマを親しみやすくわかりやすく紹介することに努めた。

その意味で、前年度までに児童は日本からまたは日本への移住といったテーマに取り組み、社会文化的側面、宗教、価値観など、場合によってはスペイン語に翻訳できない概念も含め、<sup>16</sup> 他国が日本社会の形成に貢献したことを確認した。同時に、メキシコでも重要であると考えられている価値観と共通の特徴を持っていることを学習した。<sup>17</sup>

ここで、何のためにメキシコ人児童に日本史を教えるのか、数年前から使われてきた方法にとって変わる新しい教授法を提案するのはなぜか、などの当然の疑問が湧いてきた。答えは一つではなく、代わりにいくつかのアイデアが浮かんだ。ひとつは、歴史的認識がなければ相手に対する先入観に陥る可能性があり、そのような文脈では異文化間交流を促進することができないということ。もうひとつは、他の視点から世界を理解し、尊敬の念を抱く精神を構築することだった。しかし何よりも重要なのは、児童たちが歴史に対する恐怖心をなくすことだった。

特定の芸術的専門性を提供するのではなく、児童にさまざまな表現ツールを提供し、歴史的知識を享受できるようにする。この方法論では、日本史にアプローチしやすいよう芸術を使用した。レッジョ・エミアのような例は少なくなく、教育機関が伝統的なプロフィールを有しているのであれば、文化教育のなかで芸術を使用することはいくつかのプロジェクトにおいて有益だった。もちろん、この教授法はさらに発展できる可能性があり、まだ研究途上である。並行で実施されている他のプロジェクトも促進し、この教科の伝統的な教え方を改善できるよう、現在、出発点かつターニングポイントの岐路に立っているといえよう。

## 日本文化の授業で使用する教材

前述したように、文化教育の授業では各学部に合わせて作成された資料や適当な画像を使用し、テーマごとの具体的な活動を行なっている。とりわけ、児童たちがより自然に理解できるよう、シンプルで短いテキストを使用している。また6年生の場合は、日本史の時代区分

<sup>16</sup> スティーブ・O・マイケル、メアリー・D・トンプソン「高等教育における多文化主義：コンフォートゾーンの超越」高等教育管理ジャーナル、1995年、p. 31-48。

<sup>17</sup> リセオ教育課程について述べる場合、日本文化は日本語とともに2018年以降のSEP教育カリキュラムの自律性の一部をなすことに言及する必要がある。これは同校の教育環境における特殊な必要性に起因する。



を具体的な年号で示した表も使用している。この資料は、教員が授業を行う際の基礎となり、長すぎずわかりにくいよう、教員および児童がテーマを理解する手引きとなっている。

しかし、日本史には文化的な観点から多くの歴史上人物や出来事が登場する。だからこそ、各時代の代表的な画像を使うことが必要であり、それを拡大して活用することで、提案する方法論にとって非常に重要なツールとなる。衣服、美術品、屏風や絵巻<sup>18</sup>などの優れた品々、甲冑、彫刻、絵画様式など、さまざまな事例を参考にしながら各時代をイメージしていくことで、別の視点から歴史に迫ることが可能となる。

次の表は、日本史の時代区分や年代を理解するための教科書の一部である。

表1. 日本史年代<sup>19</sup>

年代	時代
原始	縄文・弥生時代
古代	大和・奈良・平安時代
中世・近世	鎌倉・戦国・江戸時代
近代	明治・大正・昭和前期
現代	昭和後期、平成、令和

この表は、児童が親しみやすいように日本史の時代区分を略式にまとめたもので、最初は簡単な情報から導入し、一年を通じて学習を深めていく。

### 提案された教授法により実施された活動「画像で見る年表」

日本文化の授業では、6年生が日本の歴史や時代を理解し、それぞれの年代を区別し、その全体像を認識したうえで卒業することを目標としている。

<sup>18</sup> 上記の通りカリキュラムの自律性の一部である。

<sup>19</sup> アルフレド・オジュエロス「ローリス・マラグツィの思想と教育学的研究における倫理」バルセロナ、ロサ・センサ、オクタエドロ、2004年



2年間にわたり、さまざまな画像や関連する活動を利用し、また異なる視覚的ツールを使用しながら日本史を年表にする活動を行った。これにより、児童への説明方法にも変化が生じた。児童たちにデータのみを提供し、日付と名前を記入させ、特定の史実にあわせて活動を整理させ、一連のサイクルを終了させた。テキスト以外の画像を表示したり、逸話を追加したり、折り紙や造形などの工作を並行して行わせることで、学習の可能性は大きく広がった。

提案された方法論が実施された最初の年には、色のついた厚紙や画像を使い、学習した各時代についての具体的な情報で年表が作られ、教室に貼り出された。そうすることで、児童たちはいつでも好きときにそれを見直すことができる。基本的な資料だったものの、児童たちが年間を通して資料を参考にしている様子が観察された。

同時に、このような活動のあり方とその実行性を見直すため、陶器やその時代を代表する装飾品、あるいは立体的な折り紙や土偶などの描写を行った。この活動を通じて子ども達の反応がうかがったものの、非常に熱心な児童から興味がない児童までさまざまだった。しかし、中には小学校レベルの児童には適さない、あるいは十分に発展していない活動もあった。そのため、戦略には一部変更がなされたが、児童の中には図工が好きであること、以前提供された情報との関連付けができたこと、歴史へのアプローチ方法として好意的に感じたこと、などの行動が観察できた。

一年目の分析ツールは、単に児童観察と活動に対する児童の反応観察だった。二年目には、補完的な活動と年表活動が修正された。当初、各時代の具体的な文化的要素(衣服、実用品、祭礼品、歴史上人物など)の画像を各児童に5枚ずつ配り、同時に同じ画像カードを教室に貼り付けた。数週間が経過すると、児童たちはそれぞれ興味があるカードを各自の責任で選ぶようになり、それらを再解釈したり、色を変えたり、他の要素を探したりするようになった。しかしながら、児童たちが年表を完成させるために彼ら自身が画像を使って何をしたいのかという点に限界があった。

この活動と並行して、大和時代の古墳に見られる勾玉や埴輪など、形に特徴のある具体的な造形物をセラミックペーストで表現するなど、教科書にはない活動も行われた。<sup>20</sup> 学年末には、児童が自分で描いた絵やデザインの作品を提出し、それぞれの印鑑も押された。すべての作品が丁寧に作られたわけではなかったが、全体的に見ると、教える側としては驚くべき仕上がりだった。<sup>21</sup> 些細な事のようにだが、さまざまな点で非常に豊かな活動となった。

<sup>20</sup> 添付画像参照

<sup>21</sup> 文末に掲載した画像は有形の成果とはいえないが、多くの児童の熱意や関心は教室で見てこそ伝わってくる。

## プロジェクトの結論

2年連続で教育方法を変えようという意図は、異なる教育課程においてさまざまな教育要素を提供することで実現された。このプロジェクトのおかげで、特定のテーマに対する学生のアプローチ方法も見直された。さまざまな教材を使うなどして他形式の授業を実施することで、児童が他の教科に対する取り組み方を変更するようなアプローチをすることがわかった。児童に教材や方法、言語を自由に活用させることで、彼らがより楽しいビジョンを持って知識を豊かにすることに貢献した。そうすることで、子供たちは学術的、そして人間的な成長に寄与するスキルを身につけることができる。

このような活動は、学術分野だけでなく、観察力、ストレス耐性、創造性など、他のスキルの発達にも役立つ。<sup>22</sup> プロのクリエイターを育てるという発想ではなく、芸術的な表現を使って学生自身が自分なりの印鑑を押し、他の美的言語を使用することを可能にする。「教育とは、私たちが自らの経験の設計者となり、結果として自分自身を創造するプロセスなのである。芸術は個性の表現に重点を置き、想像力を働かせて発展させることで、この目標に非常に明確な貢献をする」。<sup>23</sup> その意味で、学生の創作物は証拠にはなりうるが、これだけでは生徒が知識を体得し、真の学習が達成されたかどうかを判断できないことは明らかである。一部の人にとって、それは他の人ほど意味のあるものではないであろう。

このような方法論について結論を出すことが本稿の目的ではないが、このプロジェクト実施後の数年間を評価するにあたり、学生自身の具体的な興味に関するアンケート調査や、日本文化についての質問に耳を傾け、授業への関心を観察することで、学習対象に対する生徒の態度の変化を見ることができる。

これからの世代には、日本文化、歴史、祭事、食物、芸術的表現、社会的、経済的、政治的な特徴など、さまざまな方法でアプローチする必要がある。しかしながら、その方法によって見方が修正されたり、偏見を持ったりする可能性も否めない。

この経験は、日本のような特殊な文化を教えるためのさまざまなツールを教員に提供するという、より広い視野をもつための基礎となった。さらに研究を深化させるためには今回のプロジェクト期間では短かったが、提案された活動を児童たちが献身的かつ楽しそうに実行したことなど、物理的な結果にとどまらない成果を見ることができ、私たち教員にもそれらは伝わり、彼らのニーズを理解するのにも役立った。また、教員は児童の経験と体験から学ぶと同時に、役者が生徒だけではない学習環境を整えることの重要性も学んだ。

<sup>22</sup> ジョン・T・ブルーアー「最初の3年間の神話 早期脳発達と生涯学習の新しいビジョン」バルセロナ、パイドス、2000年、p. 216.

<sup>23</sup> エリオット・W・アイズナー「意識の変容における芸術の役割」バルセロナ、パイドス、2004年、p. 34.

他国の文化に関連するあらゆるテーマについて、さまざまな提案や理解方法を研究、分析することは、教育の無限の可能性を示唆している。

## 参考文献

- Aguilar-Rebolledo, Francisco, “Plasticidad cerebral”, *Revista Médica del IMSS*, núm. 41, 2020.
- Barabas, Alicia, *Multiculturalismo, pluralismo cultural y interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios*, <<https://journals.openedition.org/configuracoes/2219>>. Consulta: 10 de septiembre, 2020.
- Bruer, Jonh T., *El mito de los tres primeros años. Una nueva visión del desarrollo inicial del cerebro y del aprendizaje a lo largo de la vida*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Del Arco Bravo, Isabel, *Hacia una escuela intercultural*, Lleida, Universidad de Lleida, 1998.
- Eisner, Elliot W., *Educación la visión artística*, Barcelona, Paidós, 2015.
- , *El papel de las artes en la transformación de la conciencia*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Fenstermacher, Gary, “A philosophical consideration of recent research on teacher effectiveness”, *Review of Research in Education*, 1979, p. 6.
- Harris, Marvin, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Hidalgo, Verónica, “Cultura, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad: evolución de un término”, <[http://aularedim.net/wp-content/uploads/cultura\\_multiculturalidad.pdf](http://aularedim.net/wp-content/uploads/cultura_multiculturalidad.pdf)>. Consulta: 15 de octubre, 2020.
- Hoyuelos, Alfredo, *La ética en el pensamiento y obra pedagógica de Loris Malaguzzi*, Barcelona, Rosa Sensat, Octaedro, 2004.
- Kodansha, *Todo sobre Japón*, Japón, Kodansha Internacional, 2005.
- Laborde Carranco, Adolfo, *Japón: una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional*, <<https://www.redalyc.org/pdf/1411/141119877007.pdf>>. Consulta: 10 de octubre, 2020.
- Malaguzzi, Loris, *La educación infantil en Reggio Emilia*, Barcelona, Rosa Sensat-Octaedro, 2001.
- Martínez, Pilar y Carmen Ramos, “Escuelas Reggio Emilia y los 100 lenguajes del niño: experiencia en la formación de educadores infantiles”, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5207311>>. Consulta: 15 de febrero, 2021.

- Quintana, José María, “Características de la educación multicultural”, en *Educación multicultural e intercultural*, Granada, Impredisur, 1992.
- Rubio, Carlos y Rumi Tani Moratalla, *Kojiki: crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid, Trotta, 2008.
- Sato Masabu, *El desafío de la escuela: crear una comunidad para el aprendizaje*, México, El Colegio de México, 2018.
- Tanaka Michiko, Víctor Kerber, Jorge Alberto Lozoya y Omar Martínez Legorreta, *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2017.
- Thompson, Jonh B., “Multiculturalism in Higher Education: Transcending the Familiar Zone”, *Journal Of Higher Education Management*, 2021, pp. 31-48.
- <<http://www.liceomexicanojapones.edu.mx/>>.

Galería 図版



# Tamiji Kitagawa. Un pincel trasciende fronteras. México y Japón en el imaginario artístico del arte

北川民次:国境を越えた画風芸術的想像力にみるメキシコと日本

LAURA GONZÁLEZ MATUTE / ラウラ・ゴンサレス・マトウテ

Imagen 1. Ramón Cano Manilla, *El Globo*, 1930, óleo sobre tela. Ver en: <http://musal.emuseum.com/objects/482/el-globo>; jsessionid=8678317C79C1BB8F0662967444423000?ctx=54efe5bb-50dd-47ee-8114-0dae047273b5&idx=21

図1 ラモン・カノ・マニージャ 「風船」1930年、油彩画、以下を参照のこと: <http://musal.emuseum.com/objects/482/el-globo>; jsessionid=8678317C79C1BB8F0662967444423000?ctx=54efe5bb-50dd-47ee-8114-0dae047273b5&idx=21

Imagen 2. Tamiji Kitagawa, *Funeral en el Cementerio de Tlalpan*, 1930, óleo sobre tela. Ver imagen en: <https://piso9.net/wp-content/uploads/2022/06/Kitagawa10.jpg>

図2 北川民次 「トラルパン墓所の葬式(埋葬)」1930年、油彩画、以下を参照のこと: <https://piso9.net/wp-content/uploads/2022/06/Kitagawa10.jpg>



Imagen 3. Francisco Díaz de León, "Un pintor japonés en México", *Forma*, *Revista de Artes Plásticas. Pintura, Grabado, Escultura, Arquitectura, Expresiones Populares*, México, 1928, núm. 7, p. 2. Archivo Laura González Matute.

図5 フランシスコ・ディアス・デ・レオン 「メキシコにおける(ある一人の)日本人画家」、造形芸術雑誌フォルマー 絵画、版画、彫刻、建築、民衆表現、メキシコ、1928、第7号、p. 2。アーカイブ、ラウラ・ゴンザレス・マトウテ蔵

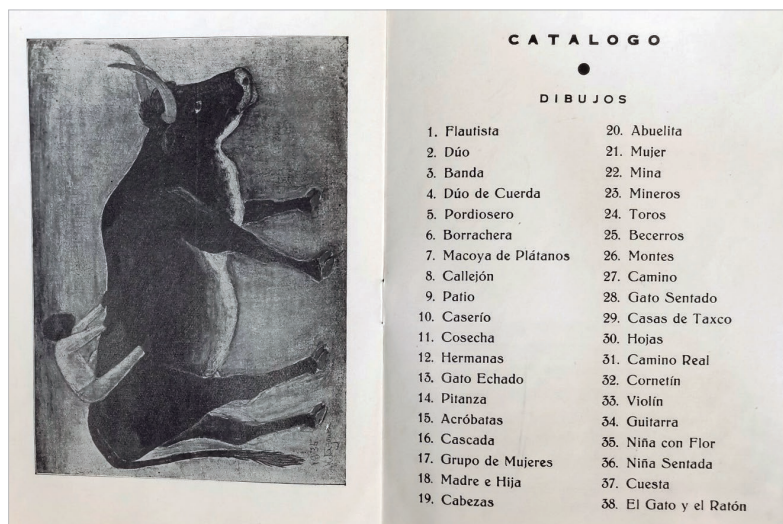


Imagen 4. Interior del catálogo de la Exposición de Tamiji Kitagawa en la Galería de Arte Mexicano en la calle de Abraham González 66 en México, D. F., del 18 de abril al 2 de mayo de 1936. Archivo Laura González Matute.

図6 1936年4月18日  
~5月2日メキシコシティ  
一、Abraham González  
通り66番地メキシコ美  
術ギャラリーにおける北  
川民次展カタログの内  
部、アーカイブ、ラウラ・  
ゴンザレス・マトゥテ蔵

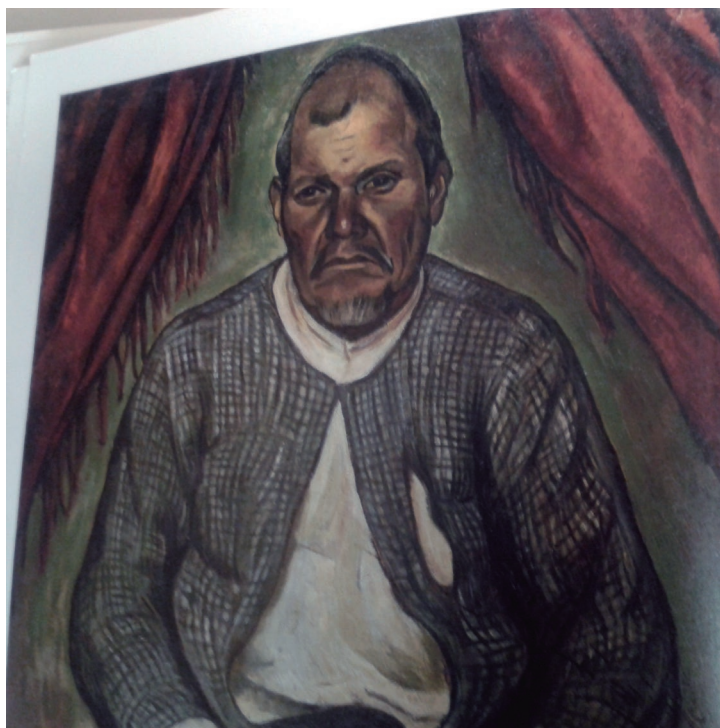


Imagen 5. Tamiji Kitagawa, *Don Pedro*, tomada de un recorte periodístico s/pi. Archivo Laura González Matute.

図7 北川民次「ドン・ペドロ」、新聞切り抜きより抜粋、アーカイブ、ラウラ・ゴンザレス・マトゥテ蔵



## La interpretación de “lo mexicano” bajo la mirada de los pintores japoneses: Kishio Murata y Shinzaburo Takeda

日本人画家:村田篁史雄と竹田鎮三郎の視線からみた〈メキシコ性〉の解釈

MARÍA TERESA FAVELA FIERRO / マリア・テレサ・ファベラ・フィエロ

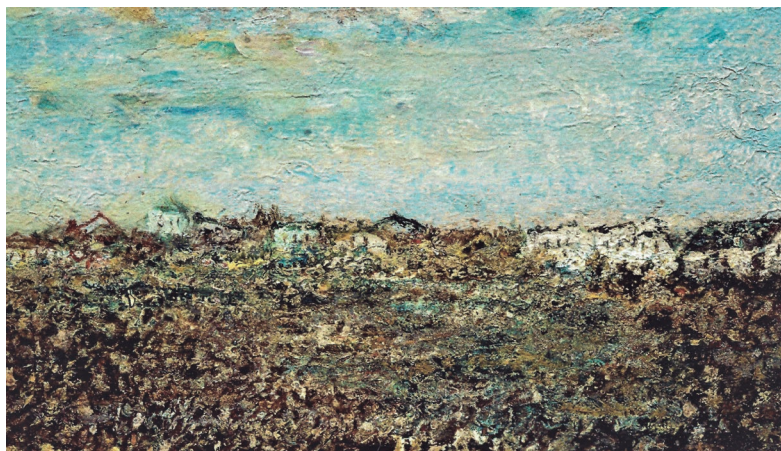


Imagen 1. Paisaje de otoño, 1931, óleo sobre tela, 14 x 21 cm.

図1 村田篁史雄《秋の景色 (Paisaje de otoño)》1931年、油彩、キャンバス、14x21 cm



Imagen 2. Kishio Murata, *Camino a México*, 1978, óleo sobre tela, 50 x 60 cm.

図2 村田篁史雄《メキシコへの道 (Camino a México)》1978年、油彩、キャンバス、50x60 cm



Imagen 3. *Templo del sol saliente*, 1988, óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

図3 村田實史雄《日本の寺(Templo del sol saliente)》1988年、油彩、キャンバス、162x130 cm

Imagen 4. *Construyendo una fantasía*, 1970-1990, óleo sobre tela, 53.5 x 46 cm.

図4 村田實史雄《ファンタジーの構築 (Construyendo una fantasía)》1970-1990年、油彩、キャンバス、53.5x46 cm







Imagen 5. *Los enigmas de la ruina (ruina maya)*, 1988, óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

図5 村田實史雄《マヤの遺跡》1988年、油彩、キャンバス、40x50 cm

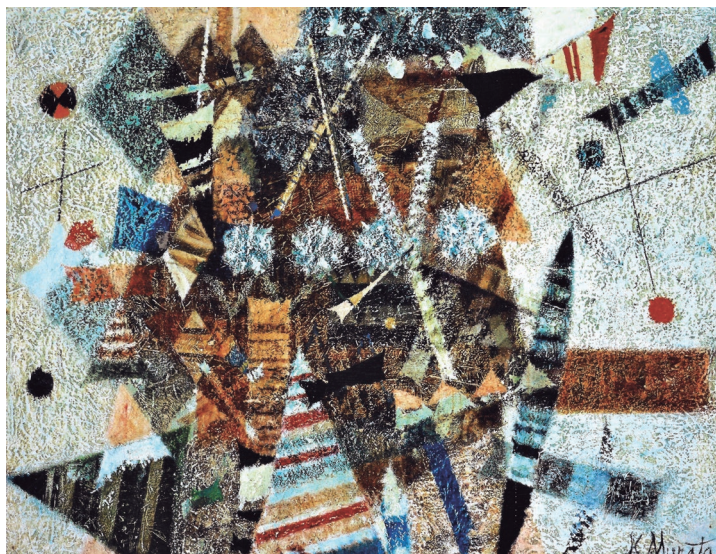


Imagen 6. *El día del festival*, 1988, óleo sobre tela, 110 x 140 cm.

図6 村田實史雄《祭りの日 (El día del festival)》1988年、油彩、キャンバス、110x140 cm





Imagen 7. Shinzaburo Takeda, *Sobre rio*, 1980, xilografía.

図7 竹田鎮三郎  
《河辺にて (Sobre rio)  
》1980年、木版画

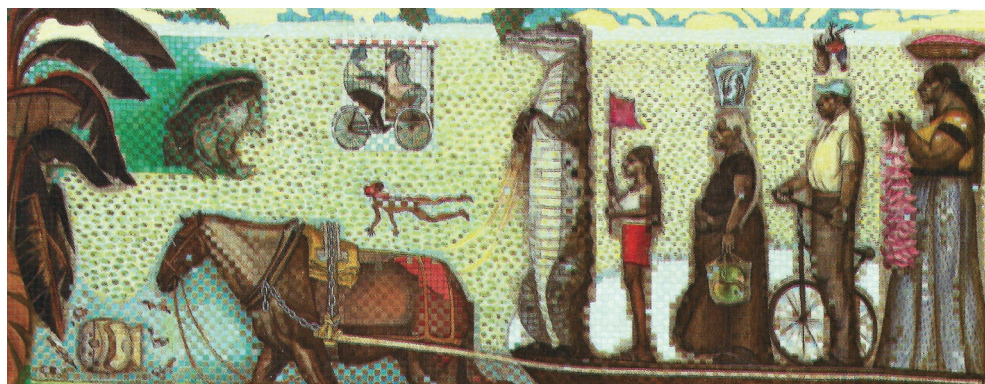


Imagen 8. Shinzaburo Takeda, *Tierra de lagarto*, 2006, óleo sobre tela.

図8 竹田鎮三郎《トカゲの地 (Tierra de lagarto)》2006年、油彩、キャンバス





Imagen 9. Shinzaburo Takeda, *Familia oaxaqueña*, 2014, óleo sobre tela.

図9 竹田鎮三郎《オアハカ家族 (Familia oaxaqueña)》2014年、油彩、キャンバス



Imagen 10. Shinzaburo Takeda, *Tres xhuncas*, 2013, óleo sobre tela.

図10 竹田鎮三郎  
《3人のジュンカ  
(Tres xhuncas)》2013年、  
油彩、キャンバス



Imagen 11.  
Shinzaburo Takeda,  
*El nahual a mediodía*,  
1988, óleo sobre tela.

図11 竹田鎮三郎《正午  
のナワル (El nahual  
a mediodía)》1988年、  
油彩、キャンバス



Imagen 12. Shinzaburo Takeda, *Ay, Sandunga*, 1988, óleo sobre tela.

図12 竹田鎮三郎《ああ、サンドウंगा (Ay, Sandunga)》1988年、油彩、キャンバス





Imagen 13.  
Shinzaburo Takeda,  
*Hombre mixteco*, 1988,  
óleo sobre tela.

図13 竹田鎮三郎  
《ミステコの男 (Hombre  
mixteco)》1988年、  
油彩、キャンバス

## Vestigios de *mono-ha* en México: un diálogo con la última vanguardia japonesa

メキシコにおける「もの派」の形跡: 日本最後の前衛美術運動との対話

LUIS ALBERTO LÓPEZ MATUS VILLEGAS / ルイス・ロペス・マトウス



Imagen 1. Chihiro Shimotani, *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, 1971, 100 × 100 × 30 cm, 100 × 140 cm. Cortesía del Laboratorio de Restauración, Museo Universitario Arte Contemporáneo, fotografía de Carlos Contreras de Oteyza, s. f., Ciudad de México, 2016.

図1 下谷千尋、《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年、100×100×30cm、100×140cm、メキシコシティ現代美術館、写真提供: 復刻研究室、写真: カルロス・コントレラス・デオテイサ n. d., メキシコシティ, 2016年。

Imagen 2. *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival, 18 de julio al 20 de agosto, 1972, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA, México, UNAM, 1972), p. 74. Tomadas del catálogo *Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival*: Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, 18 de julio al 20 de agosto, 1972. N.p.: México, UNAM, (1972), que forma parte del Fondo Histórico MUCA, UNAM, del Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo.

図2 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、日本前衛美術、日本芸術祭、1972年7月18日から1972年8月18日まで。科学・芸術館 (MUCA, México, UNAM, 1972) 74. カタログ「日本前衛美術、ジャパン・アート・フェスティバル: UNAM科学技術博物館、1972年7月18日～8月20日」N.p.: Mexico, UNAM, (1972), アルケイア文書センター、現代美術大学博物館の歴史コレクションMUCA, UNAMの一部である。

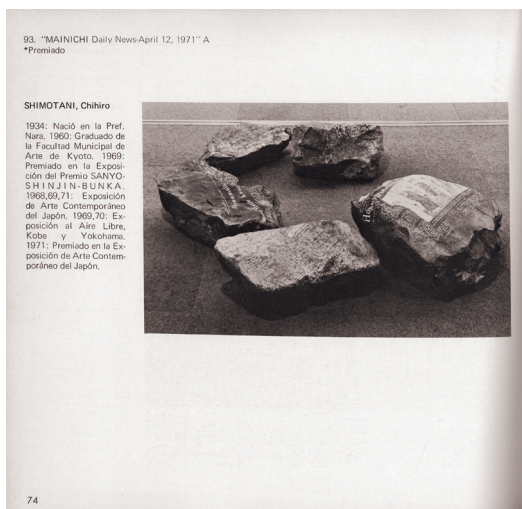






Imagen 3. Chihiro Shimotani, *MAINICHI Daily News* April 12, 1971 A & B, 1971, "Museo, galería y exhibición: Arte japonés en la Ciudad de México", *Asia Stage*, <<https://asiastage.wordpress.com/2014/08/27/museo-galeria-y-exhibicion-arte-japones-en-la-ciudad-de-mexico/>>. Consulta: 13 de octubre, 2016.

図3 下谷千尋《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年「博物館、ギャラリー、展覧会：メキシコシティの日本美術」、『Asia Stage』<https://asiastage.wordpress.com/2014/08/27/museo-galeria-y-exhibicion-arte-japones-en-la-ciudad-de-mexico/> 閲覧日：2016年10月13日。

Imagen 4. *Arte Japonés de Vanguardia, Japan Art Festival*, 18 de julio al 20 de agosto, 1972, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA, México, UNAM, 1972), cortesía del Fondo Histórico MUCA, UNAM, del Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario Arte Contemporáneo.

図4 日本芸術祭「日本前衛美術展」、1972年7月18日～1972年8月18日、「科学・芸術館 MUCA, México, UNAM, 1972」、提供：UNAM歴史的コレクションMUCAアルケイア文書センター、現代美術大学博物館。



**CHIIRO SHIMOTANI** [Japón, 1934]

Mainichi Daily News April 12 A y B, 1972

Serigrafía sobre piedra [Print on stone]  
Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
Donación del artista [Gift of the artist], 1972

De los artistas incluidos aquí, Chihiro Shimotani es quien ha recibido la mayor atención internacional, posiblemente porque, a partir de 1974, expuso principalmente en Alemania. Shimotani ganó un premio en la Bienal de São Paulo en 1973 (y presentó su obra allí de nuevo en 1977), y fue incluido en Documenta 6 (1977). Es conocido por esculturas experimentales en las que piedras, plantas e incluso agua se imprimen con textos tomados de periódicos: yuxtaponen lo natural con lo cultural, lo permanente con lo efímero.

Of the artists included here, Chihiro Shimotani has received the most international attention, possibly because, after 1974, he exhibited mainly in Germany. Shimotani was awarded a prize at the São Paulo Biennial in 1973 (and exhibited there again in 1977), and was included in Documenta 6 (1977). He is most famous for experimental sculptures in which stones, plants or even water are imprinted with texts taken from newspapers, juxtaposing the natural and the cultural, the permanent and the ephemeral.

Imagen 5. MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B, cédula, cortesía de "Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990" (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México), 2017. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), *El Museo Expuesto* en el Centro Cultural Universitario (CCU) Tlatelolco en octubre, 2013.

図5 《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、作品証明書、提供:「公開博物館:UNAM現代美術コレクション、1950年-1990年」(メキシコ:大学コレクション展示室、トラテロルコ大学文化センター、国立自治大学)、2017年メキシコ国立自治大学(UNAM)初の学芸員研究所、「公開博物館」2013年10月トラテロルコ大学文化センター。

Imagen 6. Yoshiaki Inui, *The World of Chihiro Shimotani*, cortesía de "Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990" (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México), 2017. Primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), *El Museo Expuesto* en el Centro Cultural Universitario (CCU) Tlatelolco en octubre, 2013.

図6 Yoshiaki Inui, 「The World of Chihiro Shimotani」提供:「公開博物館:UNAM現代美術コレクション、1950年-1990年」(メキシコ:大学コレクション展示室、トラテロルコ大学文化センター、国立自治大学)、2017年メキシコ国立自治大学(UNAM)初の学芸員研究所、「公開博物館」2013年10月トラテロルコ大学文化センター。

# Chihiro Shimotani



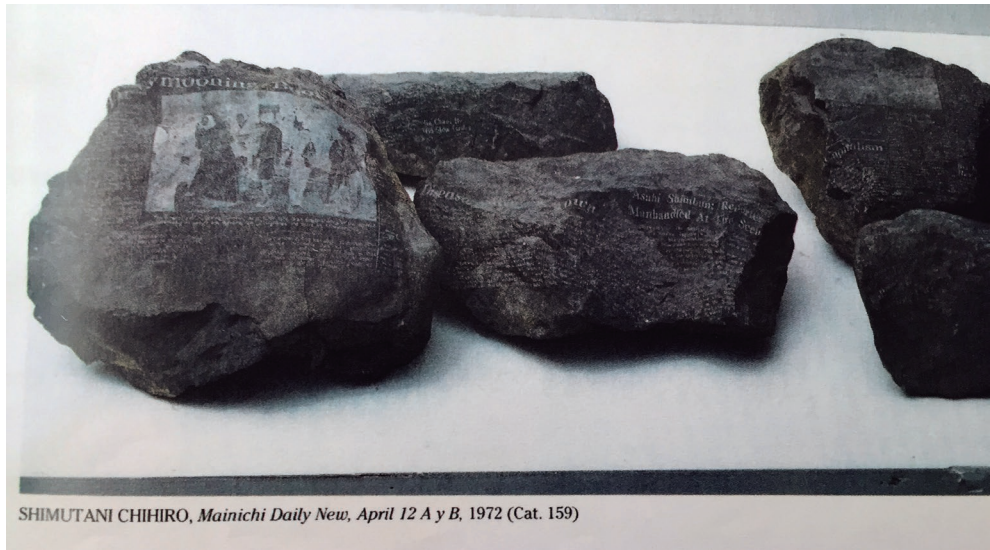


Imagen 7. Chihiro Shimotani, *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A & B*, 1971, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, *Museo Universitario de Ciencias y Artes. Tres décadas de expresión plástica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 43.

図7 下谷千尋、《毎日新聞 1971年4月12日 A&B》、1971年、Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Museo Universitario de Ciencias y Artes. *Tres décadas de expresión plástica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 1993, p. 43.



Entre el habla y el silencio: la memoria de los migrantes  
japoneses en México.

Dos piezas de arte audiovisual contemporáneo

語りと沈黙の間に:メキシコにおける日本移民の記憶現代映像アート2作品

MIKI YOKOIGAWA / 横井川美貴



Imagen 1. Miho Hagono y Taro Zorrilla, *Un país en las memorias*, 2008-2014. Cortesía de los artistas.

図1 はぎのみほ タロウ・ソリージャ 「きおくのなかのくに」2008-2014 ビデオパート 作者提供



Imagen 2. Sumie García, *Relato familiar*, 2017. Cortesía de la artista.

図2 スミエ・ガルシア 「どこかで聞いた物語」2017年 作者提供

# El rosario y el *juzu*: experiencias interreligiosas del periodo *kirishitan*

ロザリオと数珠—キリシタン時代の宗教間体験

RIE ARIMURA / 有村理恵



Imagen 1. *La Virgen con el Niño y sus quince misterios, Loyola y Francisco Xavier*, versión de la familia Higashi, principios del siglo XVII, Ibaraki City Cultural Museum.

図1 「マリア十五玄義図」東家本、17世紀初期、茨木市立キリシタン遺物史料館所蔵





Imagen 2. *La Virgen con el Niño y sus quince misterios, Loyola y Francisco Xavier*, versión de la familia Hamada, principios del siglo XVII, Kyoto University Museum.

図2 「マリア十五玄義図」原田家本、17世紀初期、京都大学総合博物館所蔵

Imagen 3. Abela Giovanni Maria, *Los quince misterios del rosario*, 1595, Iglesia de la Natividad de la Virgen María, Naxxar, Malta.

図3 アベラ・ジョバンニ・マリア『ロザリオの十五玄義図』1595年、聖母誕生教会(ナッシュアー、マルタ)所蔵





Imagen 4. *Taima mandala*, finales del siglo XIV. Reproducción tomada de la página del Metropolitan Museum of Art: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44983>>.

図4 「当麻曼荼羅」14世紀末 Metropolitan Museum of Art所蔵: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44983>>.





Imagen 5. Los quince misterios de la Virgen con san Francisco de Asís, san Antonio de Padua y san Juan Bautista, encontrado en Sotome, Nagasaki, y destruido en 1945. Reproducción tomada de Tei Nishimura, *Namban bijutsu*, figura 54.

図5 「マリア十五玄義図とアッシジ聖フランシスコ、パドヴァの聖アントニオ、洗礼者ヨハネ」17世紀初期、長崎外海発見され、浦上天主堂所蔵であったが原爆投下により焼失。西村貞『南蛮美術』図54から転写



Imagen 6. Francisco Doménech, *Los quince misterios y la Virgen del Rosario*, 1488. Reproducción tomada de la página del Metropolitan Museum of Art: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415265>>.

図6 フランシスコドメネク「十五玄義図とロザリオ聖母」1488年 Metropolitan Museum of Art所蔵: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/415265>>.





Imagen 7. *Los quince misterios y la Virgen del Rosario*, atribuido a Goswijn van der Weyden, c. 1515-1520. Reproducción tomada de la página del Metropolitan Museum of Art: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437216>>.

図7 ゴスウィン・ファン・デル・ウェイデン「十五玄義図とロザリオ聖母」1515-1520年頃 Metropolitan Museum of Art所蔵: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437216>>.

## La enseñanza de la cultura japonesa en un contexto mexicano

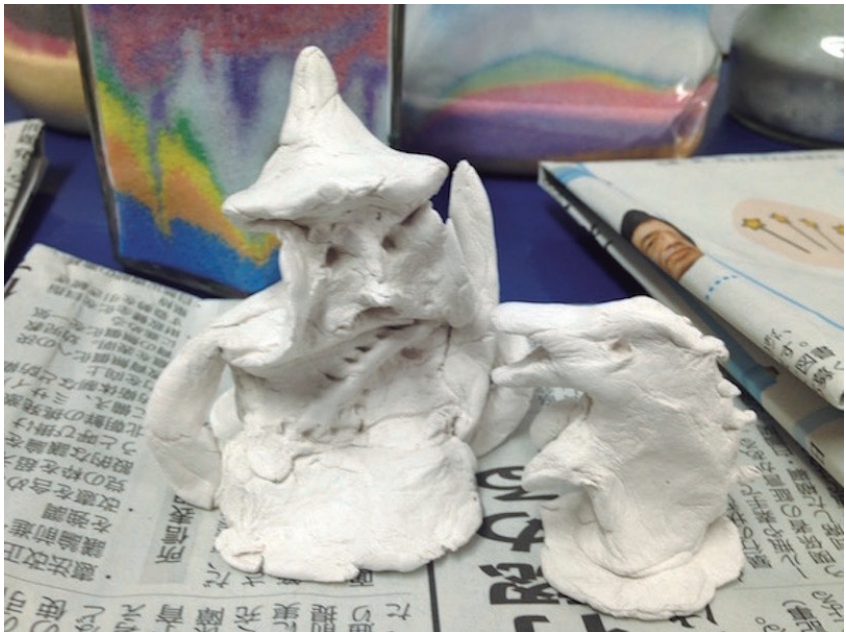
メキシコにおける日本文化教育

KAZUMI SIQUEIROS SHIMADA / カズミ・シケイロス・シマダ



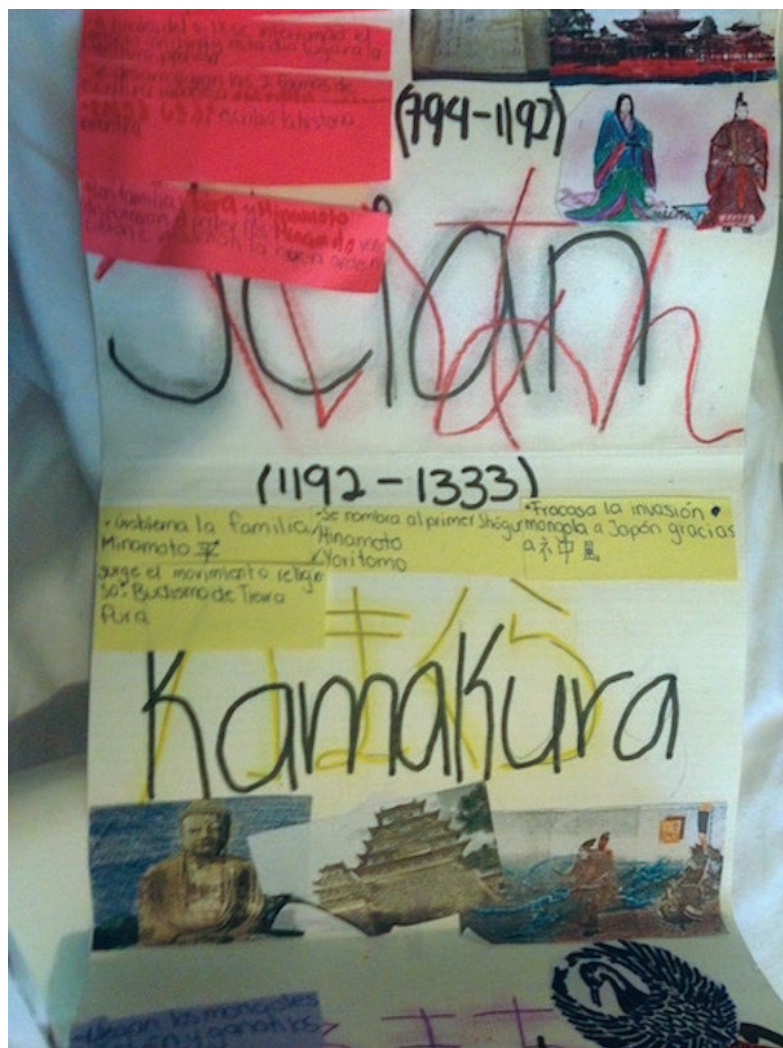
*Haniwa*  
Las *haniwa* son pequeñas esculturas encontradas en los *kofun*, túmulos funerarios de la época Yamato.

埴輪  
埴輪とは、大和時代の古墳から発見された小さな彫刻である。









Líneas de tiempo  
Imágenes de trabajos  
de los alumnos de  
sexto de primaria,  
sobre el proyecto  
“Líneas de tiempo de  
la historia de Japón”.

年表  
小6の児童が取り組ん  
だ「日本史年表」の作  
品画像。









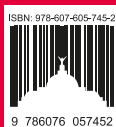
Producción a cargo del  
Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información Teatral Rodolfo Usigli  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, mayo 2023.

国立芸術文学院のロドルフォ・ウシグリ演劇研究資料情報センターによるデジタル作品。  
5月、メキシコ合衆国。

El presente volumen reúne ocho ensayos, escritos por especialistas del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón, que indagan en los puntos de contacto que se dan entre las esferas artística y cultural de estas naciones. Se detallan paralelismos, coincidencias y diferencias, se profundizan entrecruces artísticos y se teoriza sobre las influencias mutuas que desde el siglo xvi marcan las relaciones entre Japón y México. Se reflexiona sobre los pintores Tamiji Kitagawa, Kishio Murata y Shinzaburo Takeda, la vanguardia *mono-ha*, la memoria de los migrantes japoneses en México, la relación entre el rosario cristiano y el *juzu* budista, las analogías entre los filmes *Roma* y *Shin-Gojira*, la pieza teatral *noh Sacbé Rojo* y cómo se enseña la cultura japonesa a niños mexicanos. Intentando ver más allá de los estereotipos, con atención a lo que un país puede aprender del otro, en estas páginas el lector encontrará un espacio de pensamiento, crítica y debate alrededor del arte y la cultura de dos grandes culturas: México y Japón.

本書は、両国の芸術的そして文化的接点を探求する、メキシコ日本芸術文化研究常設セミナーの参加研究者により執筆された8篇の論文で構成されている。類似点、一致点、そして相違点が詳細に記されており、芸術的交流についても深く追求され、16世紀以来の日本とメキシコの関係の特徴づける相互作用が理論的に説明されている。日本人画家、北川民次、村田箕史雄、竹田鎮三郎、もの派の前衛芸術、メキシコの日本人移民の記憶、キリスト教のロザリオと仏教における数珠の関係性、映画『ローマ』と『シンゴジラ』の相似点、能楽『赤いサクベ』、そしてメキシコ人の子供たちへの日本文化の教育などについて論じている。本書では固定観念にとらわれることなく、互いの国から学べることに着目しながら、読者においてはメキシコと日本という二つの素晴らしい国の芸術や文化について考え、批評し、議論する場となるだろう。



INBAL



CITRU

