

Año 7 | n° 17

Enero-abril 2020



Comillas Journal of International Relations



Japón Contemporáneo. Cultura y Relaciones Internacionales

Contemporary Japan. Culture and International Relations

Editora invitada / Guest Editor: Ana Trujillo Dennis

José Antonio de Ory, Antonio Santos, Fernando Delage, Carmen Tirado Robles, Daniel Sastre de la Vega



Departamento de Relaciones Internacionales
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

SUMARIO

Año 7 | n° 17

Enero-abril 2020



NOTA DE LA COORDINADORA

Japón contemporáneo. Cultura y relaciones internacionales III
Ana Trujillo Dennis

FIRMAS INVITADAS I GUEST SIGNATURE

90 Años de nueva cultura “nanban”: referencias españolas en los creadores japoneses 1
90 Years of New “Nanban” Culture: Spanish References in the Works of Japanese Creators
José Antonio de Ory

La Nuberu Bagu y el nuevo Japón: historias crueles de juventud 8
The Nuberu Bagu and the New Japan. Cruel Stories of Youth
Antonio Santos

ARTÍCULOS I ARTICLES

Entre China y Estados Unidos: los dilemas estratégicos de Japón 24
Between China and The United States: Japan’s Strategic Dilemmas
Fernando Delage

Territorios del Norte - Islas Kuriles: análisis jurídico de un contencioso todavía pendiente..... 38
Northern Territories - Kuril Islands: Legal Analysis of a Dispute still Pending
Carmen Tirado Robles

Recuperando el discurso sobre su propia Historia del Arte: la participación japonesa en las Exposiciones Universales de París (1867) a Chicago (1893)..... 53
Japan’s Reclaiming of the Discourse on its Art History: Japanese Participation in Universal Exhibitions from Paris (1867) to Chicago (1893)
Daniel Sastre de la Vega

La Bienal de Arte de Venecia y la participación japonesa en su última década (2011-2019): un ejemplo de interacción y diplomacia internacional..... 81
The Venice Art Biennale and Japan’s Participation in the Last Decade (2011-2019). An Example of International Interaction and Diplomacy
Pilar Cabañas Moreno

RECENSIONES I BOOK REVIEWS

Tiempos de ninguna edad: Distopía y cine | Antonio Santos 103
Por Andrea Ruthven

DIRECTOR DE LA REVISTA I JOURNAL EDITOR 106

CONSEJO DE REDACCIÓN I EDITORIAL BOARD 106

CONSEJO ASESOR I ADVISORY BOARD 106

DIRECTRICES PARA AUTORES I AUTHOR GUIDELINES..... 107

NOTA DE LA COORDINADORA DEL NÚMERO 17

Japón contemporáneo. Cultura y relaciones internacionales

En el verano del presente año, 2020, estaba programada la celebración en Tokio de los Juegos de la XXXII Olimpiada, que finalmente tendrán lugar en 2021 debido a la emergencia sanitaria provocada por el Covid-19. No serán, en cualquier caso, los primeros Juegos Olímpicos organizados por Japón. En el año 1964, Tokio fue la sede de los Juegos celebrados ese año, y que para Japón desempeñarían un papel fundamental en su consolidación en la escena internacional tras la Segunda Guerra Mundial y el final de los años de la Ocupación. Incluso unos años antes, todavía durante los años del imperialismo japonés, el país había sido designado para organizar los Juegos Olímpicos de 1940, aunque estos finalmente no tuvieron lugar.

Los Juegos Olímpicos son un claro ejemplo de los “megaeventos” en cuya organización intervienen organizaciones tanto públicas como privadas y que se han consolidado como acontecimientos fundamentales en las políticas de diplomacia pública de los países ya que, tal como señala M. Roche, son celebraciones que juegan un papel fundamental en la proyección de la cultura pública de un país (Roche, 2000, p. 1). Es habitual que, en eventos de este calibre, los países organizadores busquen proyectar una imagen favorable y atractiva de su nación. Forman parte, por tanto, de las políticas de diplomacia pública que son importantes para los países en el mundo contemporáneo. Eventos similares pueden ser no solo deportivos, sino también importantes acontecimientos culturales como, por ejemplo, las bienales de arte, cine o arquitectura que se organizan periódicamente en distintas ciudades del mundo. Indudablemente, podemos incluir dentro de este tipo de eventos las exposiciones universales. Este tipo de megacelebraciones, desde sus orígenes, se constituyeron como ocasiones fundamentales para que un país (el país anfitrión y los países participantes) pudieran consolidar y proyectar una determinada imagen del país y sus ciudadanos en el escenario internacional (Roche, 2000, p. 6).

En muchos de estos casos, tales como las exposiciones universales o, por ejemplo, la Bienal de arte de Venecia, su origen debe situarse en el siglo XIX. Vemos, por tanto, cómo el origen de algunos de estos fenómenos coincide con la apertura de Japón al concierto internacional a mediados del siglo XIX, tras la presión ejercida inicialmente por los Estados Unidos. Desde el mismo momento de su apertura, y especialmente a partir de la Restauración Meiji (1868), el nuevo Estado japonés, forjado en base a modelos occidentales, fue muy consciente de la importancia de este tipo de eventos como herramienta para reforzar su imagen y lograr determinados intereses estratégicos. Aunque los conceptos de diplomacia pública, diplomacia cultural, *soft power* o marca-país no hubieran sido acuñados o teorizados en ese momento, quizá podemos decir que Japón fue un practicante temprano de este tipo de políticas. Por ello, para este número de la revista *Comillas Journal of International Relations* dedicado a Japón se ha querido poner el foco sobre las relaciones internacionales y el papel que la cultura puede jugar en ellas. Por un lado, el papel de la diplomacia pública y la diplomacia cultural, situando estas cuestiones desde una perspectiva histórica, desde el inicio de la contemporaneidad en Japón, entendiendo como tal la Era Meiji (1868-1912). Por otro lado, en el marco más amplio de la política exterior japonesa, poniendo el foco sobre algunas de las cuestiones que determinan en la actualidad sus relaciones internacionales, poniendo el foco sobre China, Estados Unidos o Rusia.

En lo que respecta al concepto de diplomacia pública, esta ha sido definida como un instrumento político de comunicación, articulado en torno a “los modos y medios a través de los cuales Estados, asociaciones de Estados, y actores no-estatales *entienden* la culturas, las actitudes, y comportamientos; construyen y manejan las relaciones; e influyen en las opiniones y las acciones para hacer avanzar sus intereses y valores” (Gregory, 2008, p. 276)¹. Frente a la diplomacia tradicional,

1 Todas las traducciones del inglés han sido realizadas por la autora del artículo.

llevada a cabo entre los representantes de los estados u otros actores internacionales, la diplomacia pública se dirige al público general de un país (Melissen, 2005, p. 5).

La diplomacia pública es uno de los instrumentos clave del *soft power* y a través de sus distintas acciones un país ejercita su poder blando. Recientemente, numerosos países han dado una gran importancia a este tipo de poder (Melissen, 2005). Entre ellos destaca Japón, país que, especialmente en las dos últimas décadas, ha dado una enorme importancia al *soft power*. El propio J. Nye ya apuntó el potencial de Japón para el *soft power*, pero también sus limitaciones (Nye, 2004, pp. 85-87). En concreto, algunos autores han señalado cómo el pasado militarista e imperialista de Japón ha podido representar un obstáculo para sus políticas de diplomacia pública (Nye, 2004; Soeya, 2015).

En el año 2004 tuvo lugar una reorganización del Ministerio de Asuntos Exteriores y se creó un Departamento de Diplomacia Pública, cuyo objetivo era mejorar la imagen internacional de Japón (Nakamura, 2013, pp. 3-4). En la página web del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón se indican las principales áreas en las que se desarrollan las labores de la diplomacia pública japonesa, entre las que destacan las relaciones públicas, el intercambio cultural, los intercambios entre personas o la cooperación con organizaciones internacionales (Ministry of Foreign Affairs of Japan). Es a partir del establecimiento de este departamento, a comienzos de la década de 2000, cuando Japón empezó a incorporar dentro de sus estrategias de diplomacia pública y cultural las distintas manifestaciones de la cultura contemporánea popular de Japón, mientras que, con anterioridad, se había puesto un mayor énfasis sobre las artes tradicionales. De hecho, en la página del ministerio antes mencionada, aparece la llamada “diplomacia de la cultura pop” (*pop culture diplomacy*).

La diplomacia cultural está estrechamente ligada a la diplomacia pública, y en algunos casos sus objetivos pueden solaparse (Sigsgaard, 2011, p. 27). Algunos autores han señalado la dificultad de ofrecer una definición clara sobre este término, ya que en algunos aspectos puede confundirse con el concepto de “relaciones culturales” o “intercambios culturales” (Ang, Yudhishthir, & Mar, 2015, p. 366; Sigsgaard, 2011, p. 28). Por diplomacia cultural se pueden entender las estrategias y prácticas desarrolladas por un Estado, a través de diversos agentes gubernamentales o semigubernamentales, dirigidas a ejercer el poder blando por medio de la cultura (Iwabuchi, 2015, p. 419). La diplomacia cultural hace uso de distintos aspectos de la cultura nacional (las artes visuales, la educación, las ideas y los valores, la tecnología, las costumbres, los deportes, el idioma, etc.) en sus relaciones internacionales para influir de diversas maneras sobre un público extranjero (Sigsgaard, 2011, p. 28).

En lo que se refiere a la diplomacia pública y la diplomacia cultural, aunque estas prácticas se consolidaran a partir del siglo XX y hayan adquirido importancia en los últimos años, se trata, como han señalado algunos autores, de prácticas que se remontan a siglos anteriores. En este sentido, Jan Melissen se refiere a la diplomacia pública como “vino viejo en botellas nuevas” (Melissen, 2005, p. 3). En concreto, la diplomacia cultural es, en realidad, tan antigua como la propia diplomacia tradicional, ya que en las relaciones entre los Estados en diferentes momentos de la historia siempre tuvieron lugar los intercambios culturales y, según J. Melissen, conceptos tan ubicuos como *soft power* o marca-país, vinculados a la diplomacia pública, se pueden remontar a periodos anteriores (Melissen, 2005, p. 4; Sigsgaard, 2011, p. 27).

Una pregunta clave a contestar sería cuáles son los objetivos específicos que quiere alcanzar un Estado a través de su diplomacia pública y cultural, más allá de los genéricos de lograr consolidar una imagen positiva en un público extranjero. Indudablemente, ni la diplomacia pública ni la cultural pueden entenderse al margen de intereses más amplios de un Estado, ya que, tal y como plantea N. K. Otmazgin: “El caso japonés muestra que las políticas culturales, incluso cuando se dirijan hacia el interior, no están aisladas de la posición geopolítica de un país y sus pretensiones mundiales, independientemente del sistema político bajo el que opere” (2012, p. 39). Como ejemplo destacado de dos cuestiones de gran relevancia relacionadas con los intereses geopolíticos y geoestratégicos de Japón en la actualidad, para los que

indudablemente el gobierno de Abe Shinz despliega todas las capacidades de su diplomacia, tanto la tradicional como la pública, se presentan dos artículos. Por un lado, el artículo de Fernando Delage, “Entre China y Estados Unidos: los dilemas estratégicos de Japón”, en el que se aborda el triángulo Japón – EE. UU. – China, y cómo Japón puede afrontar el ascenso económico y militar de China, así como el cambio de rumbo de los Estados Unidos de Trump, para equilibrar las relaciones con ambas naciones, relaciones que indudablemente están supeditadas a la alianza militar con EE. UU. y a la dependencia económica con China. Por otro lado, el artículo de Carmen Tirado, “Territorios del Norte/Islas Kuriles. Análisis jurídico de un contencioso todavía pendiente”, aborda el asunto de la disputa territorial que el país nipón tiene con Rusia en relación con cuatro de las islas Kuriles, conflicto que se remonta a mediados del siglo XX cuando la Unión Soviética, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, se anexionó las Islas Kuriles. El artículo presenta las posibles vías de solución desde el punto de vista del derecho internacional.

Como ya ha sido indicado, Japón comenzó, especialmente a partir de la década de 2000, a dar una gran importancia al *soft power*, a través de su diplomacia pública y cultural, como parte de sus estrategias diplomáticas encaminadas a consolidar sus intereses nacionales en el marco internacional. Sin embargo, podemos afirmar que esta estrategia no era novedosa para Japón. Buck afirma que la consolidación de la idea de que la cultura podía ser una importante herramienta para la diplomacia surgió en Japón de forma simultánea con su incorporación al sistema internacional a mediados del siglo XIX (Buck, 2014, p. 467). Desde el inicio de la era Meiji el país entendió que una de las herramientas de las que disponía el nuevo Estado japonés para consolidar su presencia y reforzar su autoridad en la escena internacional era su propia cultura, que pasó a utilizar para promocionar en el escenario internacional una imagen de Japón como un país avanzado y civilizado, con la que buscaba equipararse con las potencias occidentales. En aquel momento, el objetivo principal era vencer el peligro de caer bajo la esfera del colonialismo occidental y además lograr revertir los llamados Tratados Desiguales. En este sentido podemos entender la participación de Japón en el fenómeno de las exposiciones universales, en las que Japón participó desde muy temprano, y en las que una de las partes fundamentales de sus exposiciones estaba dedicada a la cultura. El artículo de Daniel Sastre de la Vega, “Retomando el discurso sobre su propia historia del arte: la participación japonesa en las Exposiciones Universales de París (1867) a Chicago (1893)”, que forma parte de este número dedicado a Japón, analiza precisamente la participación de Japón en las exposiciones mundiales de finales del siglo XIX, poniendo énfasis en los intentos de Japón por recuperar su propio discurso respecto a su legado cultural y artístico, y no verse retratado en función de los discursos dominantes impuestos desde Occidente. De este modo Japón aspiraba a presentarse como una nación civilizada que debía ser equiparada con las potencias occidentales.

Por otro lado, y centrándonos en un periodo más cercano al momento presente, Pilar Cabañas, en su artículo “La Bienal de Arte de Venecia y la participación japonesa en su última década (2011-2019). Un ejemplo de interacción y diplomacia internacional”, plantea la importancia de las Bienales de Venecia como instrumentos de diplomacia pública, destacando la participación de Japón en las últimas ediciones, analizando los discursos que las instituciones japonesas han buscado transmitir a través del arte y los artistas presentados en dichas bienales. En concreto se aborda la participación de Japón en las ediciones de la Bienal desde 2011, año catastrófico para Japón a consecuencia del llamado Gran Terremoto del Japón Oriental, que vino acompañado de un devastador tsunami y de un desastre nuclear en Fukushima. Nakamura (2016) ha señalado cómo, tras el accidente nuclear de 2011, la gestión de la gravísima crisis y de sus consecuencias por parte del Gobierno japonés generó una percepción negativa, no solo dentro del país, sino también en el escenario internacional. No solo eso, el accidente en cierto modo pudo afectar a la imagen consolidada de Japón como un país avanzado tecnológicamente, cuestionando sus capacidades para hacer frente a un accidente de este tipo. Estos hechos representaron un importante reto para la diplomacia pública nipona y sus esfuerzos por superar esta imagen negativa. La respuesta ejemplar mostrada por la población japonesa ante los estragos ocasionados por el terremoto, el tsunami

y el accidente nuclear, sin embargo, podían ayudar a compensar esa visión negativa (Nakamura, 2016, pp. 16-17). Como ejemplo de acciones de diplomacia pública y cultural enfocadas a corregir esta imagen podemos mencionar la participación japonesa en la Bienal de Venecia, destacándose cómo, a partir del desastre nuclear, los organizadores del Pabellón Japonés en Venecia seleccionaron a artistas que reflexionaron, a través de sus proyectos artísticos presentados en el pabellón, sobre la experiencia psicológica que supusieron aquellos hechos tan devastadores, en cierto modo, “pidiendo disculpas por haber puesto en riesgo al planeta”, y buscando concienciar de los peligros a los que se enfrenta la humanidad.

Finalmente, en el número se presentan dos artículos como firmas invitadas que ponen el foco sobre distintos aspectos de la cultura del Japón contemporáneo. Por un lado, el artículo de Antonio Santos, “La *Nuberu Bagu* y el nuevo Japón”, y por otro, el artículo de José Antonio de Ory, “90 años de nueva cultura *Nanban*. Referencias españolas en los creadores japoneses”. Indudablemente, en las políticas de diplomacia pública y cultural desarrolladas por los Estados, los organismos y departamentos encargados en desarrollar dichas políticas seleccionan qué manifestaciones culturales o qué creadores representan mejor los discursos culturales e identitarios que quieren hacer llegar a un público extranjero. Sin embargo, las propias políticas domésticas y las estrategias geoestratégicas desarrolladas por un país pueden tener un impacto en la creación artística y cultural nacional. En su artículo, Antonio Santos reflexiona sobre el cine realizado en Japón en el contexto de los años de la posguerra, con el país inmerso en un proceso de transformación. En el marco de las tensiones y contradicciones surgidas entre esta nueva realidad y el legado de la tradición, va a surgir un importante sentimiento de confusión, que generará actitudes rebeldes e inconformistas en la juventud japonesa. En concreto, en la producción cinematográfica, surgirá una nueva generación de cineastas que buscarán romper, por medio de un cine más subversivo e inconformista, con los estereotipos plenamente consolidados del cine japonés más ortodoxo, y que realizaron obras con un inevitable contenido político, orientadas a denunciar las contradicciones internas de la sociedad japonesa.

El artículo de José Antonio de Ory aborda las relaciones culturales entre España y Japón, poniendo el foco sobre cómo se ha recibido la cultura española en el país asiático. Para ello alude al término “cultura Namban”, que se refiere a las manifestaciones culturales que fueron fruto del contacto entre la Península Ibérica y Japón en la Edad Moderna, y que llegaron a su fin en los inicios del periodo Tokugawa a principios del siglo XVII. El autor, retomando este término, destaca una serie de interesantes ejemplos, más numerosos de los que cabría esperar, en los que la cultura japonesa contemporánea se ha visto influida, en mayor o menor grado, por la cultura española. La cultura, por tanto, más allá de las estrategias específicas de diplomacia pública y cultural de los países, puede viajar y convertirse en un poderoso puente que cree lazos de amistad y entendimiento, entre pueblos.

Ana Trujillo Dennis

Departamento de Relaciones Internacionales
Universidad Pontificia Comillas
ana.trujillo@comillas.edu

Bibliografía

- Ang, I., Yudhishtir, R. I., & Mar P. (2015). Cultural diplomacy: beyond the national interest?. *International Journal of Cultural Policy*, 21(4), 365-381. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042474>
- Buck, A. (2014). Revisiting Japan's Cultural Diplomacy. A Critique of the Agent-Level Approach to Japan's Soft Power. *Asian Perspective*, 38, 461-485. DOI: <https://doi.org/10.1353/apr.2014.0019>
- Dower, J. (2014). The San Francisco System: Past, Present, Future in U.S.-Japan-China Relations. *The Asia-Pacific Journal. Japan Focus*, 12(8).
- Gregory, B. (2008). Public Diplomacy: Sunrise of an Academic Field. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 274-290. DOI: <https://doi.org/10.1177/0002716207311723>
- Iwabuchi, K. (2015). Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding and the question of 'international cultural exchange'. *International Journal of Cultural Policy*, 21(4), 419-432. DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042469>
- Melissen, J. (Ed.) (2005). *The New Cultural Diplomacy. Soft Power in International Relations*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Melissen, J. & Sohn Y. (Eds.) (2015). *Understanding Public Diplomacy in East Asia. Middle Powers in a Troubled Region*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ministry of Foreign Affairs of Japan. Recuperado de https://www.mofa.go.jp/policy/culture/public_diplomacy.html
- Nakamura, T. (2013). Japan's New Public Diplomacy: Coolness in Foreign Policy Objectives. *Media to Shakai* [Media and Society] 5, 1-23.
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. Nueva York: Public Affairs.
- Sigsgaard, J. N. (2011). *The New Era of Diplomacy. The effects of Public Diplomacy, Nation Branding and Cultural Diplomacy*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.
- Otmazgin, N. K. (2012). Geopolitics and Softpower: Japan's Cultural Policy and Cultural Diplomacy in Asia. *Asia Pacific-Review*, 19(1), 37-61. DOI: <https://doi.org/10.1080/13439006.2012.678629>
- Roche, M. (2000). *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*. Routledge: London. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203443941>
- Soeya, Y. (2015). The evolution of Japan's Public Diplomacy: Haunted by its Past History. En J. Melissen & Y. Sohn (eds.), *Understanding Public Diplomacy in East Asia*. Nueva York: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137532299_5



90 AÑOS DE NUEVA CULTURA “NANBAN”: REFERENCIAS ESPAÑOLAS EN LOS CREADORES JAPONESES

90 Years of New “Namban” Culture: Spanish References in the Works of Japanese Creators

José Antonio de Ory

Diplomático

E-mail: joseantonio.deory@maec.es



Autor

FIRMA INVITADA

Es conocido el aprecio de los japoneses por Dalí, Picasso, Miró, Dalí, Falla, Albéniz o, sobre todo, Gaudí y el flamenco. Más allá, sin embargo, hay influencias y presencias de la cultura española no tan conocidas en algunos de los más relevantes creadores japoneses. Este breve ensayo recupera algunas, en ámbitos como las artes escénicas, el cine, la fotografía o la arquitectura.



Resumen

Japanese appreciation for Dalí, Picasso, Miró, Dalí, Falla, Albéniz and, especially, Gaudí and flamenco is well-known. There is, however, influence and presence of Spanish culture in some most relevant Japanese creators which goes beyond that and is not so well known. This brief essay highlights a few examples, in fields such as performing arts, cinema, photography or architecture.



Abstract

Nanban; butoh; Gaudí; Kazuo Ohno; Hiroshi Teshigahara; Fernando Higuera; Hiroshi Naito; Ikko Narahara; Japón.



Key words

Nanban; butoh; Gaudí; Kazuo Ohno; Hiroshi Teshigahara; Fernando Higuera; Hiroshi Naito; Ikko Narahara; Japan.

Recibido: 14-12-2019. Aceptado: 10-01-2020



Fechas

Cultura *nanban* se llamó a las formas del arte que se desarrollaron durante el siglo XVI por influencia de la presencia española y portuguesa en Japón. *Nanban*, los bárbaros del sur, éramos los españoles y los portugueses, y esa influencia de nuestras formas artísticas fue grande durante al menos un siglo. El retrato de san Francisco Javier o algunos biombos preciosos en el Museo Municipal de Kobe son algunas de las numerosas piezas *nanban* que se conservan en museos de Japón y otros lugares del mundo. Una influencia que cesó cuando el país se cerró a cal y canto a los extranjeros en 1614 y de la que poca memoria queda hoy en la cultura japonesa.



La reapertura al exterior tras la llegada de los barcos del Comodoro Perry y la restauración Meiji dieron lugar a un fulgurante interés de la sociedad japonesa por la cultura occidental. Y viceversa: el *japonismo* dominó durante unos años en seguida la cultura francesa y, por extensión, la europea.

España y Japón han conmemorado en 2018 el 150 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas. En Japón son bastantes los elementos de nuestra cultura que se conocen y aprecian: Falla, Albéniz, Granados y Rodrigo; Picasso, Dalí y Miró; Almodóvar y Erice; la Alhambra, la Universidad de Salamanca, el Camino de Santiago. Y, sobre todo y de manera muy especial, el flamenco y Gaudí.

Cada uno de los dos países ha ido, además, sembrando semillas o dejando huellas en creadores relevantes del otro. Un libro de viajes de Blasco Ibáñez, las fotografías de José Suárez, los años en el archipiélago del escultor Eudald Serra, la relación de José Llorens Artigas y Joan Gardy Artigas con el movimiento *Mingei* y la cerámica japonesa, la influencia del arte nipón en Miró o en Tapiès, la correspondencia fílmica entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, el título de un disco de Ketama, la pintura “japonista” de Juan Navarro Baldeweg o de Fernando Bellver, la presencia japonesa en los libros de Menchu Gutiérrez, una extraña película gallega de la que nadie se acuerda basada en *Las bellas durmientes* de Kawabata, las columnas durante años de Francisco Calvo Serraller en *Babelia* hablando de literatura y arte japonés, la influencia del *butoh* en el flamenco contemporáneo de Israel Galván, una película “japonesa” de Isabel Coixet. He aquí una lista mínima a vuelapluma de quien esto escribe a la que cada uno podrá, seguramente, añadir sus propias referencias.

Huellas similares hay también en sentido contrario. A medida que se adentra uno en la cultura japonesa va descubriendo, a menudo con asombro, presencias e influencias españolas inesperadas y desconocidas casi siempre entre nosotros.

El hito más importante sea quizá la mítica gira de Antonia Mercé —La Argentina— por Japón, especialmente sus presentaciones en el Teatro Imperial de Tokio en 1929, hace ahora noventa años. La fascinación que los japoneses tienen con el flamenco surge de la enorme impresión que la bailaora española debió de causar entonces, reforzada con la que durante los años 60 produjo además la película de Rovira Veleta *Los tarantos*. Esa atracción por el flamenco ha decaído algo quizá hoy en día y ya no pasan por aquí tantos grandes nombres como durante los 70, 80 o 90, cuando no había compañía relevante que no hiciera su temporada japonesa, como los toreros hacen en invierno su temporada americana, pero son decenas de miles las personas que todavía aprenden a bailar o acuden a los espectáculos que cada día tienen lugar por el país.

No solo la enorme relevancia del flamenco en Japón deriva de esa mítica actuación de La Argentina en el Teatro Imperial. Ahí está también la semilla, desconocida para los españoles, que germinó en la creación del *butoh*, una de las artes escénicas importantes de Japón. Y la más extraña.

En el Teatro Imperial estaba entonces un joven llamado Kazuo Ohno que, como tantos alrededor, quedó impresionado por la belleza y la fuerza del espectáculo que veía. Eso lo animó a convertirse él mismo en bailarín. Muchos años después, tras una experiencia traumática durante la guerra en las selvas de Papúa, Kazuo Ohno crearía con Tatsumi Hijikata una nueva disciplina de danza con raíces en las experiencias de la guerra y la bomba atómica, la contracultura de los 60, la manera japonesa de ver el mundo y, en cierta medida, la impresión que tres décadas antes le causara ver bailar a La Argentina. Tan grande fue que, en 1977, hacia el final de su carrera, le dedicaría todavía su pieza más importante y por la que más se lo recuerda, *Admiring La Argentina*. En las imágenes que se han preservado impresiona la belleza cautivadora y extraña de un Kazuo Ohno septuagenario bailando con la música de una orquesta japonesa de tango. Una suerte de *onnogata*, los actores que desde hace siglos interpretan papeles femeninos en el kabuki, traspasada a esta forma escénica radical y transgresora tan difícil de entender y de explicar, hasta de explicarse uno mismo, que es el *butoh*.

El baile de La Argentina, Antonia Mercé, que vi desde el tercer piso del Teatro Imperial en 1928, fue un encuentro inolvidable. Durante los siguientes cincuenta años la visión

La enorme relevancia del flamenco en Japón deriva de esa mítica actuación de Antonia Mercé en el Teatro Imperial

regresaba de vez en cuando. Pero no importa si la llamaba o lloraba por ella: nunca aparecía otra vez frente a mí, aunque se escondía profundamente en mi alma.

Con ocasión de la inauguración de una muestra del pintor Natsuyuki Nakanishi en 1976, entré en la galería y me sentí enganchado por una pintura. ¡La Argentina!, pensé. Finalmente, la re-encontraba en esa pintura. Nakanishi nunca la había visto bailar ni probablemente había oído hablar de ella. No sé por qué la reconocí en esa pintura en particular, pero después de este reencuentro con La Argentina estaba decidido a actuar nuevamente en el escenario y en 1977 ofrecí una actuación titulada *Admiring La Argentina*.

El baile de La Argentina invitó a la gente a un mar de emoción. Ella encarnaba la danza, la literatura, la música y el arte; y representaba además el amor y el dolor en la vida real. Ella habría dicho: “No era mi arte lo que conmovía a la gente. Yo simplemente recibía cosas que me conmovían tal como eran y trataba de pasarlas. Soy apenas un siervo que transmite estas cosas. (Kazuo Ohno)

Las mejores imágenes de *Admiring La Argentina* son de Eikoh Hosoe, uno de los nombres más importantes de la fotografía japonesa. Fundamental es su trabajo con Ohno, con Hijikata, con Mishima. Pero su relación con España va más allá. Durante casi diez años, entre 1976 y 1984, fotografió la obra de Gaudí y de ese trabajo surgió uno de sus libros más importantes y atractivos, *Gaudí no uchu —El universo de Gaudí—*.

Visité Barcelona en 1964, antes de los Juegos Olímpicos de Tokio, y vi los edificios de Gaudí. Su arquitectura me obsesionó y me puse a estudiarla. Con ese conocimiento sobre Gaudí regresé a Barcelona 13 años después y fotografié sus edificios. Pero ese conocimiento me impedía descubrir cosas nuevas sobre Gaudí. Así que renuncié a mi investigación y seguí mi intuición. Descubrí que la arquitectura de Gaudí era orgánica y conformada por el cuerpo humano. Mi peregrinación Gaudí anual continuó durante diez años. Visité a Juan Miró y le encantaron mis fotografías; él escribió el prólogo de mi libro, *El universo de Gaudí* (1984). Quería continuar fotografiando la ciudad, pero cuando fui tras los Juegos Olímpicos de Barcelona, me decepcionó que la mayor parte de la arquitectura de Gaudí hubiera sido explotada por el consumismo y el turismo. La famosa Casa Milà había sido comprada por un banco y convertida en lugar turístico repleto de turistas circulando. Se había vuelto un Disneyland español. Incluso la Sagrada Familia, una casa de Dios, se había convertido en casa de comerciantes y turistas. (Eikoh Hosoe)

No es el único de los grandes fotógrafos japoneses que ha viajado por España y la ha retratado. Ikko Narahara vivió tres años en Europa durante los años 60 y tuvo ocasión de visitar nuestro país varias veces. Su libro *España Grand Tarde* (1969) es un homenaje a los toros, las fiestas



—Sanfermines, las Feria de Sevilla y Málaga— y los pueblos que vio, fascinado, mientras lo recorría.

Kazuo Kitai viajó más tarde, en 1978, y publicó sus fotografías en el libro *Spanish Night* (2011). Yutaka Saito, fotógrafo especializado en arquitectura, tiene un libro dedicado a Félix Candela (1995).

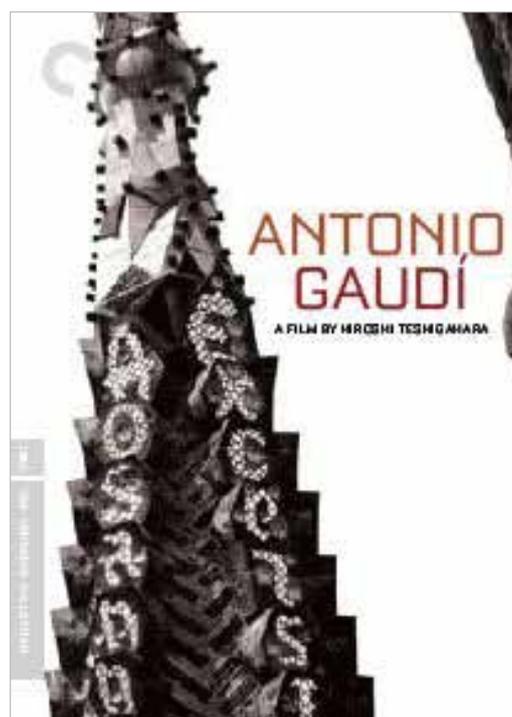
Son muchas las referencias hispanas en la obra de Yasumasa Morimura, desde su trabajo en el Museo del Prado a sus impersonaciones como menina, maja desnuda o fusilado del 3 de mayo. Él mismo ha creado también algunas piezas de homenaje a Ohno. El bucle continúa: La Argentina en Tokio en 1929, Kazuo Ohno admirando a La Argentina en 1977, Morimura, ya en este siglo, interpretando a Kazuo Ohno convertido en La Argentina.

Como a Eikoh Hosoe, la obra de Gaudí impresionó también al realizador Hiroshi Teshigahara. *Antonio Gaudí* es una película de 1984 sin diálogos y acompañada en todo momento de la banda sonora de Tōru Takemitsu, el principal compositor japonés del siglo XX. Imágenes y música componen un poema musical de extraordinaria belleza, desconocido sin embargo en España. La crítica de cine Nuria Vidal, barcelonesa, ha escrito:

Antonio Gaudí es más un poema visual que un documental, un film de arte conceptual más que una película. En la presentación de la excelente edición de Criterion Collection se la describe como “una experiencia estética” y efectivamente eso es lo que es. Por eso Teshigahara prescinde de la palabra, de las explicaciones, de los análisis y se fija en los detalles, las curvas, los movimientos, leyéndolas como notas de la partitura de una sinfonía arquitectónica que su amigo Tōru Takemitsu y sus colaboradores Kurodo Mori y Shinji Hori, convirtieron en una extraordinaria banda sonora en la que se incorporan canciones populares del folklore catalán junto con músicas puramente orientales.

[...]

Hay otra cosa que me gusta mucho de este poema sinfoarquitectónico en imágenes de cine: Teshigahara muestra la obra de Gaudí integrada en la vida cotidiana. Esto es algo que tendemos a olvidar, pero Gaudí era un arquitecto que construía casas para vivir, parques para pasear, iglesias para rezar. Su trabajo estaba pensado para ser usado, para utilizarse más que para contemplarse. Actualmente esta vertiente de su



obra no se tiene mucho en cuenta, cuando es fundamental para entender muchas de las soluciones arquitectónicas de sus edificios: nada es caprichoso, aunque lo parezca. Las escaleras están pensadas para subir y bajar por ellas, las paredes, para colgar cuadros, las chimeneas para encenderse. Gaudí, a diferencia de muchos arquitectos contemporáneos, tenía muy claro que trabajaba para alguien que le pagaba por un encargo. Alguien, la burguesía catalana del XIX y en especial la familia Güell, que le dejaba total libertad de crear y de inventar, pero que quería espacios vivibles. Gaudí no se consideraba a sí mismo un artista, lo era, sin duda, pero sobre todo era un arquitecto. Toda su obra está pensada para ser útil, no para ser vista. Teshigara lo entendió muy bien y por eso la muestra habitada, vivida, viva en definitiva, aunque a veces incomprensible y absurda para quién la descubre por primera vez.

Raku es la cerámica más importante para la ceremonia del té, creada a finales del siglo XVI por Chōjiro por inspiración directa de Sen no Rikyū. Raku Kichizaemon XV ha sido durante casi treinta años cabeza de la casa, la decimoquinta generación al frente, hasta que este año ha cedido finalmente el testigo a su hijo Raku Kichizaemon XV y adoptado a partir de ahora el nombre de Jikinyū. A su casa en Kioto me fui a verlo un día para que me hablara de la importancia de Goya en su trabajo, consciente de que visitaba a uno de los artistas más relevantes del país. Me contó que ha viajado a España en varias ocasiones, la primera cuarenta días aproximadamente un verano a mediados de los 70. Entró por Barcelona y fue recorriendo el país por Zaragoza, Madrid, Sevilla, para subir de nuevo por Portugal hasta Santiago de Compostela. Le interesó mucho más el recogimiento del románico, que ayuda a la reflexión interior, que la grandiosidad del gótico e iba visitando las iglesias con que se encontraba. Pero sobre todo le tocó profundamente Goya, como ningún otro artista hasta entonces. Su encuentro con las pinturas negras en El Prado lo dejó sobrecogido: “oscuridad desde luego, pero una oscuridad donde hay luz”, me decía. Hay mucho de Goya en los *chawan* negros —*kuroraku*— de Raku Kichizaemon (hoy Jikinyū).



Termino mi lista de referencias. En noviembre de 1915 la editorial Uetake shoin publicaba la primera traducción completa del *Quijote*. Ninguno de sus dos traductores sabía español y basaron su versión en traducciones al inglés, francés y alemán. Eran frecuentes en Japón la traducciones de segunda mano, como lo han sido hasta hace nada en España las de literatura japonesa a partir de versiones en inglés o francés. Don Quijote es desde entonces una figura popular en Japón y la cadena de tiendas un-poco-de-todo más conocida del país se llama así precisamente, Don Quijote, *Donki* en la habitual contracción de dos sílabas que tanto utilizan a los japoneses. Yo tengo una edición que me gusta mucho con ilustraciones de Chiaki Horikoshi, el pintor y cantaor flamenco tan amigo de España.

Pero la edición más excepcional, sin duda, es *Ehon Don Kihōte*, publicada en Kioto en 1937 con 31 ilustraciones que utilizan la iconografía japonesa para representar la historia de nuestro hidalgo: Don Quijote equipado con armadura de samurái y naginata, una especie de alabarda japonesa. Es una obra sumamente rara, apenas 185 ejemplares, impresa en papel de gran calidad.

Las imágenes son de Keisuke Serizawa (1895-1984), un importantísimo ilustrador y diseñador textil a quien se designó “Tesoro Nacional Viviente”, el más alto reconocimiento institucional a los *shokunin*, artesanos, cuya obra se valora en Japón tanto o más que la de los “artistas”.

Serizawa aplica en las ilustraciones una técnica propia llamada “katazome”: se cubre el lienzo con una plantilla recortada que deja al descubierto las zonas que no se quiere pintar y con un cepillo o espátula se extiende sobre ellas una pasta de arroz que impedirá que penetre el tinte, que se aplica después a mano sobre las zonas restantes. Una técnica compleja que hace a cada ejemplar único y diferente a los demás.

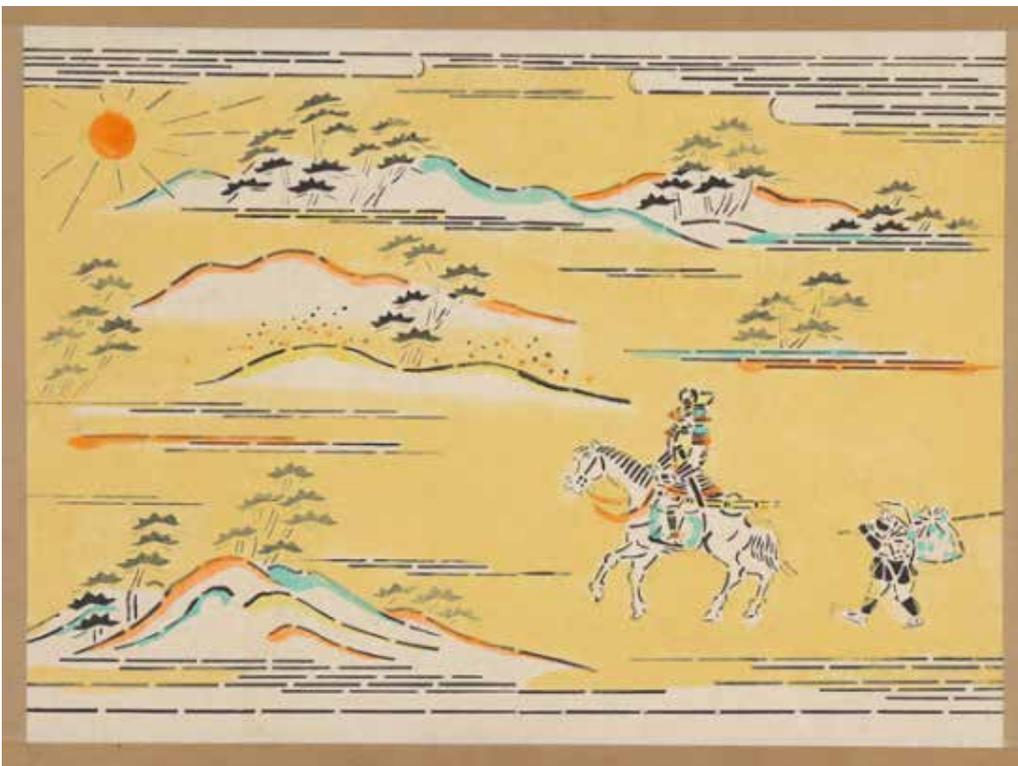


Ilustración de Serizawa Keisuke para Ehon Don Quijote (1937)



LA NUBERU BAGU Y EL NUEVO JAPÓN: HISTORIAS CRUELES DE JUVENTUD

The Nuberu Bagu and the New Japan. Cruel Stories of Youth

Antonio Santos

Universidad Cantabria

E-mail: antonio.santos@unican.es



Autor

FIRMA INVITADA

En 1956 se estrenaron en Japón tres largometrajes basados en novelas de Shintaro Ishihara. Su éxito originará una serie de películas, antesala de la Nuberu Bagu: un joven cine encaminado a la transformación radical del séptimo arte y de la sociedad japonesa, cuyos representantes se muestran muy críticos con su tiempo. Los trabajos innovadores que realizaron estos jóvenes cineastas autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de una *Nueva Ola*. El ejemplo más distinguido de esta desviación hacia posiciones radicales lo proporcionó Nagisa Oshima con sus *Historias crueles de juventud* (1960).



Resumen

Comparten estos jóvenes cineastas parecido interés por la exploración formal, encaminado a la renovación del lenguaje; un movimiento radical y revolucionario, orientado a practicar una nueva lectura.

In 1956 three motion pictures, based upon novels written by Shintaro Ishihara, were released in Japan. Its success will stimulate the production of new films, forerunners of the so called Nuberu Bagu: a young national cinema oriented to the radical transformation of the Japanese films and society. The new filmmakers were very critic with his time and country, and they were the basis of an avant-garde film movement in Japan. The most distinguished member of this group was Nagisa Oshima, the author of emblematic films as Cruel Story of Youth (1960).



Abstract

All these young filmmakers will share a common interest for the formal exploration towards the renovation of film language, as they tried to practice a radical and revolutionary cinema, a new way of understanding their country, with the final purpose to renew the cultural and cinematographic patterns in Japan.

Japón; cine japonés de posguerra; Nuberu Bagu; Nagisa Oshima; cine, política y sociedad.

Japan; Japanese postwar cinema; Nuberu Bagu; Nagisa Oshima; films, politics and society.



Key words

Recibido: 30-11-2019. Aceptado: 03-02-2020



Fechas

1. Japón y el nuevo cine de la crueldad

El presente artículo explora las relaciones estrechas que se producen entre el cine y la realidad de su tiempo, tomando como modelo la siempre original y fecunda cinematografía japonesa. La sociedad del país asiático experimentó, a lo largo de los años 50, una profunda transformación tras padecer una severa derrota y una ocupación militar hasta la fecha desconocida. El archipiélago supo adaptarse a la nueva situación para verse reconstruido, desde sus mismos cimientos, con toda su fortaleza. Surge así un nuevo Japón, capaz de renovarse por completo sin prescindir de las bases más profundas de su tradición y su cultura. El éxito político y económico no careció de tensiones ni de contradicciones en el proceso, lo que desembocó en reacciones airadas y violentas protagonizadas por amplios sectores de la sociedad. El aumento de la riqueza no repercutió en el bienestar de las familias y de los ciudadanos; los acuerdos de cooperación con el antiguo enemigo americano generaron un sentimiento profundo de rencor y de humillación en amplios sectores de la ciudadanía. La frustración compartida degeneró en actitudes rebeldes y nihilistas que marcaron una huella profunda en el país, y particularmente entre los estudiantes y los sectores más jóvenes de la población.

El cine, gran notario de nuestro tiempo, levanta acta de estos años de confusión y crisis. Partiendo de tal evidencia, el artículo traza un panorama sobre la situación política y social japonesa durante los años 50 para, a continuación, confirmar cómo el llamado Séptimo Arte levantó testimonio de un periodo tenso y contradictorio en el devenir de un país que, como nueva Fénix, resurgía con fuerza de sus cenizas. La juventud japonesa más rebelde y contestataria, reconocida en la llamada *Generación Taiyozoku* (la Tribu del Sol), dio voz a una nueva sensibilidad hedonista y amoral, que aspira a romper con los principios más arraigados de la tradición japonesa. De manera muy particular, la familia se denuncia como una estructura social anacrónica y disfuncional, como lo es el mismo Estado, entendido como una gran familia deficientemente ensamblada.

Gobernadas por la voluntad de cambio y bajo el parasol de una sensibilidad compartida, un buen número de películas, dirigidas por cineastas emergentes, buscan en el cine una nueva forma de disidencia, un espacio inédito de libertad. Otro tanto sucedía con los nuevos cines que afloraban en distintas geografías cinematográficas del planeta. Rompiendo explícitamente con una tradición cinematográfica en la que no se reconocen, los jóvenes directores recogen la llama inconformista y rebelde de la *Nouvelle Vague* francesa, de la que toman el nombre genérico, *Nuberu Bagu*, un apelativo que reúne a un grupo dispar de cineastas firmemente comprometidos con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa a través del cine, el nuevo arte de los nuevos tiempos.

Impulsados por un movimiento generacional de naturaleza espontánea, los jóvenes artistas dan forma a un nutrido catálogo de películas, definidas por el contenido político y orientadas a denunciar las contradicciones internas de la sociedad japonesa y sus valores éticos y estéticos, rechazados por estar fuera de su tiempo. Es preciso, en primer lugar, renovar el lenguaje artístico, actualizarlo, como estrategia básica cuyo objetivo último sería la regeneración de la sociedad en su conjunto. De este modo, y guiado por la radicalidad formal y política, el cine se descubre como un poderoso instrumento de transformación.

El artículo que aquí comienza se refiere, de manera especial, a los hitos fundamentales de este movimiento cinematográfico, reconociendo en el mismo algunas de las bases literarias y culturales más sólidas de la posguerra. A la espera de realizar un análisis pormenorizado de algunas

Rompiendo explícitamente con una tradición cinematográfica en la que no se reconocen, los jóvenes directores recogen la llama inconformista y rebelde de la Nouvelle Vague francesa, de la que toman el nombre genérico, Nuberu Bagu

de estas películas, tarea que se deja pendiente para una futura ocasión, el artículo ejemplifica la sensibilidad ética y estética de esta *Nueva Ola* en su representante más característico: Nagisa Oshima. Desde *La ciudad del amor y de la esperanza* (1959) hasta *Gohatto* (1999), Oshima dio forma a una filmografía rebelde y contestataria, polémica y atrevida; discutida y discutible, pero siempre en busca de la libertad, un objetivo que se anhela aun sabiéndolo imposible. La obra de Oshima, como la de otros cineastas próximos, da una nueva forma a la idea que Bazin definió como *el cine de la crueldad*. No se explora el mundo como un escenario cruel; es cruel nuestra forma de relacionarnos con el entorno y con nosotros mismos; y por eso mismo es cruel la forma de representarlo. La crueldad busca el placer en el sufrimiento, o en la forma de imaginarlo; pero dar forma artística a ese desajuste emocional puede ser también una estrategia de denuncia, una catarsis, un ejercicio de liberación. O, desde el entorno creativo, una manera perturbadora de buscar y explorar la belleza: la seda desgarrada por la espada; la crónica de jóvenes extraviados en un laberinto del que no se conoce el origen y en el que no se vislumbra ninguna salida porque, probablemente, no la hay.

A lo largo del artículo exploramos territorios de incertidumbre y conflicto, de crisis y desesperanza, de dolor y amargura, de amor y muerte. Y donde, sin embargo, las imágenes se impregnan de una descarnada belleza que no deja lugar a la indiferencia. Crónicas edificadas sobre el vacío, poesía del desgarrar. Son solo historias; historias que incomodan y perturban. Son historias crueles de juventud.

2. A la sombra del volcán

Japón, 6 de agosto de 1955, aniversario del holocausto atómico: Hiroshima acoge la Primera Conferencia Internacional para proscribir el armamento nuclear. Unas semanas más tarde, en septiembre, Japón ingresó en el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio); al año siguiente se restablecieron las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. Libre del veto de la superpotencia vecina, el país asiático fue por fin admitido en el seno de las Naciones Unidas. Más aún, se alzó como miembro no permanente de su Consejo de Seguridad.

Aquel mismo año se había establecido la Agencia Japonesa para la Energía Nuclear, con fines exclusivamente civiles y contraria a su uso militar. Sin embargo, la medida, tomada en un archipiélago que acababa de sufrir la devastación atómica, se tornó impopular. Pese a las numerosas voces contrarias, en 1957 se pone en marcha el primer reactor nuclear japonés, en Tokimura.

Al finalizar la década de los 50 los ingresos *per capita* habían superado los mil dólares anuales. La mayor parte de sus antiguas industrias habían sido reconstruidas, y la producción industrial superaba en más del doble a la del periodo anterior a la guerra. El producto nacional bruto era, en términos reales, un 50% más alto, y la renta *per capita* en torno a un 10% mayor. Asimismo, las exportaciones se impulsaron rápidamente (Allen, 1980, pp. 206-207).

El país devastado de hacía tan solo una década no solo se había distanciado abismalmente de las lamentables condiciones de vida que sufrían las restantes naciones asiáticas: incluso había superado en nivel de desarrollo a la mayoría de los países occidentales.

Una vez concluida la ocupación americana, el paso del tiempo iba liberando de sospechas a los grandes *zaibatsu* que ampararon económica e industrialmente el expansionismo de pasadas épocas. Aunque algunos de ellos consiguieron ser restaurados, su peso específico ya no era ni mucho menos tan importante como lo había sido antaño. Los recursos internos de cada em-

Al finalizar la década de los 50 los ingresos per capita habían superado los mil dólares anuales

presa se ocupan de todas y cada una de las etapas productivas: desde su diseño y manufactura hasta su distribución y comercialización.

Pese a recuperar su hegemonía en el desarrollo económico del país, los antiguos clanes familiares se vieron absorbidos por grandes corporaciones bancarias con numerosas ramificaciones: los *keiretsu*, arterias financieras que vertebran e insuflan energía a la expansiva economía japonesa. De ellos rebrotan nombres otrora sospechosos de colaborar con el Gobierno militarista como Mitsubishi, Sumitomo o Mitsui. No es menos cierto que algunos de los conglomerados más importantes que surgieron después de la guerra fueron creados por nuevos empresarios que, en algunos casos, tenían orígenes humildes. Este había sido el caso de las pujantes industrias Honda y Matsuhita.

Naturalmente la estabilidad política que ha gozado por lo general el país desde el final de la guerra ha sido otro apoyo decisivo en favor del espectacular desarrollo económico. Un mismo partido, el PDL, se mantuvo siempre en el poder, salvo en el intervalo 1947-1948. Ahora bien, el desarrollo político y económico del pueblo japonés, su rehabilitación internacional y la recuperación de la propia autoestima hacían tanto más irritante la presencia de soldados y bases norteamericanas en su territorio. Téngase presente que todos los indicios favorables anteriormente enumerados no pusieron en menoscabo la relación indisoluble que el Japón mantiene con los Estados Unidos. Todo lo contrario, desde el fin de la guerra los contactos entre los dos países eran muy estrechos y Japón continuaba dependiendo de la gran potencia americana en cuestiones tan básicas como eran la defensa y la balanza comercial.

El hecho de que casi el 30% las exportaciones dependieran de los Estados Unidos parecía, a la postre, una imposición comercial. Si a esto se suman los tratados de seguridad y la sumisión debida a sus vencedores, parecía bien frágil la independencia de un pueblo que había sabido recuperar su camino por la senda de la paz y la democracia.

Asimismo, la americanización progresiva de los hábitos de vida autóctonos y la contaminación de la propia cultura eran fenómenos que preocupaban, no poco, a una parte sensible de la población. El lenguaje japonés adaptó la mayoría de sus neologismos de la lengua inglesa, alterando el léxico cotidiano. No cabe duda que la popularización del cine americano tras la guerra contribuyó poderosamente a la propagación de los hábitos ultramarinos entre la población, particularmente la más joven.

Bajo estas circunstancias, el 19 de enero de 1960 se ratificó el Tratado de Seguridad y Cooperación Mutua entre Japón y los Estados Unidos: el siempre polémico Anpo jōyaku o, sencillamente, Anpo: el marco determinante en las relaciones internacionales del país. Cuando menos, la renovación del acuerdo dejaba claro que las fuerzas americanas consultarían al Gobierno japonés antes de utilizar con fines bélicos sus bases en el país. Esto significaba, en pocas palabras, que Japón tendría derecho de veto a su uso. Por otra parte, el tratado tenía una vigencia de diez años. Podía ser prorrogado, pero asimismo cualquiera de las dos naciones tendría derecho de cancelarlo, notificando dicha decisión con un año de anticipo.

El nuevo tratado era indiscutiblemente más ventajoso que el precedente; pero pese a todo desató la cólera por parte de la oposición izquierdista. Tras haberse abonado una situación extraordinariamente tensa, la firma del acuerdo provocó una reacción airada entre distintos colectivos opuestos. El Zengakuren, o Sindicato de los Estudiantes, alejado ya del Partido Comunista, se alió para la ocasión con todas las fuerzas de la izquierda. Cientos de miles de manifestantes saltaron a la calle y ocasionaron graves disturbios. En el transcurso de una manifestación ante

El nuevo tratado era indiscutiblemente más ventajoso que el precedente; pero pese a todo desató la cólera por parte de la oposición izquierdista

la Dieta, una estudiante, Michiko Kamba, halló la muerte: la revuelta ya tiene su mártir, lo que torna aún más violenta la acción de los opositores. Ante la magnitud de la protesta, debió ser cancelada la visita del presidente Eisenhower al Japón, prevista en junio de 1960.

Pese a todo, a finales de ese mismo mes se ratificó el tratado. Fruto de la situación, arraiga un generalizado sentimiento de frustración entre los jóvenes japoneses, quienes barruntan una generación tan reprimida como la de sus mayores en tiempos de la guerra. La rabia desemboca en actitudes rebeldes y nihilistas, que dejarán su huella en el joven cine japonés de los años 60.

Al año siguiente de las revueltas se pactó el Acuerdo Aduanero entre Japón y los Estados Unidos. Meses después se firman intercambios comerciales con la República Popular de China. Y en 1963 se hace otro tanto con la Unión Soviética. De este modo Japón afianza los lazos mercantiles con sus tres formidables vecinos. Además, el rehabilitado país no cesa en estrechar vínculos con otras potencias. También en 1962 se había firmado un tratado con Gran Bretaña sobre el comercio y el transporte marítimo y aéreo.

Desde principios de la década cobra progresiva importancia la industria pesada en el desarrollo del país. En 1961 producía el 60% del total manufacturado, y ya suponía casi la mitad de las exportaciones. Aquel mismo año Japón ocupó el primer lugar del mundo en la construcción de navíos; el cuarto en la producción de aceros, el quinto en la de automóviles y el sexto en generación de energía eléctrica.

Sin embargo, el desarrollo más notable de la década de los 60 se produjo en la industria del automóvil. En 1960 ya se había producido una gran cantidad de motocicletas, pero el número de vehículos de cuatro ruedas allí ensamblados apenas llegaba al medio millón. Cinco años después su producción casi se había cuadruplicado. Y a finales de los 60 se había aupado a la segunda posición mundial en fabricación de automóviles. En estos momentos, su producción doblaba a la británica. La pujanza del sector automovilístico trajo consigo, por derivación, un importante despunte en todas las industrias complementarias: neumáticos y motores; piezas, máquinas y herramientas, lo que a su vez estimulaba una industria en incesante proceso expansivo.

La reconstrucción del país vino a acuñar el término *kôdo seicho* (elevado crecimiento), y con él la aparición del mito de la nueva sociedad de clase media (*shin chukan taishu shakai*), un nuevo *seikatsu* o forma de vida, de la que el cine de Yasujiro Ozu ofrece un ejemplo vivaz, aunque poco estridente (Phillips, 2003, p. 158). Precisamente el término "*arakui*" (brillante) se convirtió desde mediados de los años 50 en el adjetivo más recurrente a la hora de calificar los cambios que experimentaba la sociedad japonesa. Sin embargo, no todo eran maravillas en aquel país tan sorprendente. Sin ir más lejos, el aumento de la tasa de natalidad y la concentración de vecinos en reducidos perímetros urbanos provocaron desasosegantes efectos de hacinamiento.

En los años sesenta, Tokio rebasó los ocho millones de habitantes —esto sin contar con la colindante Yokohama y todas las poblaciones limítrofes—, convirtiéndose entonces en la mayor ciudad del planeta. El precio del suelo urbano comenzó a dispararse, y no solo en la capital. Todas las principales ciudades comenzaron a sufrir muy serios problemas de contaminación del aire y del agua. El espacio para alojamiento era verdaderamente irrisorio, mientras que los desplazamientos en las ciudades se hacían tan largos y enrevesados que condenaban a los trabajadores a largas horas de viaje antes de llegar a sus destinos.

Poco se avanzó en asuntos de seguridad social. La mayoría de las universidades, mal financiadas y con excesivo número de estudiantes, impartían unos planes de estudio muy deficitarios. Además, las infraestructuras eran todavía muy insuficientes. No es menos cierto que se re-

La reconstrucción del país trajo consigo la aparición del mito de la nueva sociedad de clase media, una nueva forma de vida, de la que el cine de Yasujiro Ozu ofrece un ejemplo vivaz

generaban con enorme velocidad. Por citar un ejemplo: en 1960 el tendido férreo japonés no alcanzaba los 27.000 kilómetros. Quince años más tarde ya superaba los 340.000 kilómetros (Beasley, 1995, p. 358).

Como consecuencia del precipitado cambio de vida, brota a la par un sentimiento común de confusión. Se incrementa la brecha entre las generaciones adultas y los más jóvenes, de las que el cine de la época traza una oportuna crónica. Crece, asimismo, la delincuencia juvenil y aumenta la tasa de criminalidad, pese a que esta sea posiblemente la más baja de entre todos los países desarrollados.

El sector económico a menudo no halla reparos en reprimir la actividad sindical. En realidad, se procura atraer al sindicato hacia la propia empresa, para hacer de ella algo propio. Se entiende al cabo que el objetivo de empresarios, sindicatos y trabajadores debe ser el mismo: hacer posible la prosperidad de la compañía, lo que repercutirá favorablemente en todos sus trabajadores.

De este modo las empresas se organizan como entidades patriarcales: velan solícitas por sus trabajadores; les aseguran salario y apoyo a lo largo de toda la vida; pero a cambio exigen fidelidad a ultranza. Esto es: la empresa hace propia la organización feudal, jerarquizada, propia de pasadas épocas. Las promociones laborales serán posibles solo tras largos años de aprendizaje y de acumulación de méritos. Otro tanto sucedía en la industria del cine: antes de ser director, el aspirante se veía obligado a pasar una larga etapa de meritoriaje a las órdenes de algún veterano.

Todas las empresas se comprometían con sus trabajadores mediante contratos rígidos, con escasas posibilidades de movimiento. Otro tanto sucedía, por demás, en la industria del cine, donde solo los directores o los intérpretes y técnicos más cualificados podrían cambiar fácilmente de compañía. El común de los trabajadores permanecía firmemente amarrado a un mismo estudio, sin que fuera fácil cambiar de trabajo.

Es oportuno señalar que el crecimiento económico —y esto es algo que se aprecia con claridad en numerosas películas de la época— no se corresponde con un bienestar más generalizado de la población; todo lo contrario, la mayor parte de la misma continuará sufriendo estrecheces y carencias, sumadas a las difíciles condiciones de vida en las cada vez más superpobladas grandes ciudades. La vida se encareció progresivamente y, pese a la bonanza económica, los ciudadanos japoneses no gozaban de un nivel de vida y de comodidad equiparable al de los países europeos y Norteamérica.

Huelga añadir que la economía japonesa continuaba siendo demasiado dependiente del comercio exterior, particularmente del norteamericano. El rehabilitado país depende esencialmente de las importaciones de combustible, materias primas y alimentos. La séptima nación del mundo por volumen demográfico dispone de una proporción ínfima de recursos y de materias primas. Para mantener los índices de desarrollo, se hace imperioso mantener un comercio exterior a gran escala, lo suficientemente flexible como para adaptarse a las volátiles circunstancias de la economía internacional.

También la literatura y el arte, en particular el cinematográfico, asistieron a un importante renacer tras la contienda. Algunos de los grandes autores que habían comenzado su carrera años atrás recogen ahora sus mejores frutos: fue el caso de Junichiro Tanizaki, quien desde finales de los 20 (*Hay quien prefiere ortigas* o *La historia de Shunkin*) venía desarrollando una obra de gran envergadura, y que culmina su carrera tras los años de guerra. Poco tiempo atrás (en 1941) había concluido su versión en japonés moderno del *Genji monogatari*, monumento señero de

La economía japonesa continuaba siendo demasiado dependiente del comercio exterior, particularmente del norteamericano

las letras japonesas escrito a principios del siglo XI por la dama Murasaki Shikibu en un japonés incomprensible hoy para muchos, así como una de sus novelas más reputadas: *Las hermanas Makioka* (llevada al cine por Kon Ichikawa en 1984) y *La llave* o *Confesión impúdica* cuyo argumento fue pintorescamente trasladado a Venecia por Tinto Brass (*La llave secreta*, 1983).

También el maestro Yasunari Kawabata culmina su obra tras la guerra: en 1948 publica la versión definitiva de *País de nieve*, a la que seguirá *El clamor de la montaña*, adaptada por Mikio Naruse en 1954, o *La casa de las bellas durmientes*. En 1949, además, se publicó la primera novela de Yukio Mishima: *Confesiones de una máscara*, iniciando con ella una trayectoria tan polémica como fecunda en logros literarios.

Las letras japonesas de la posguerra se fortalecieron gracias a las aportaciones de destacados novelistas cuyas obras fueron a menudo llevadas al cine. Este fue el caso de: Ibuse Masuji (cuya novela más famosa, *Lluvia negra*, publicada en 1965, sería adaptada por Shohei Imamura en 1989), Junpei Gomikawa (autor de *La condición humana*, posteriormente adaptada por Masaki Kobayashi en 1959) o Shohei Ôka, autor de *Fuego en la llanura*, llevada al cine por Kon Ichikawa en 1959.

También en la posguerra algunas mujeres desarrollaron una intensa actividad literaria, lo que hubiera sido impensable tiempo atrás. Entre ellas la más destacada fue Fumiko Hayashi (1904-1951), quien inspiró varios largometrajes a Mikio Naruse, incluidos dos de los mejores: *Meshi* (*El banquete* 1951), y sobre todo *Ukigumo* (*Nubes flotantes*), publicada en 1951 y llevada a la pantalla cuatro años más tarde. Además, Naruse utilizó la figura histórica de Fumiko Hayashi como protagonista de otra película: *Horoki* (*Crónica de una trotamundos*, 1962), adaptación de un relato autobiográfico en el que Hideko Takamine encarnó a la atormentada novelista.

La crisis juvenil y el conflicto generacional fue, asimismo, un tema recurrente en la literatura japonesa de la posguerra. Sobre todo, a raíz del éxito popular que tuvo *La tribu del sol*, de Shintaro Ishihara (publicada en 1955, y llevada al cine por Takumi Furukawa al año siguiente). Tanto la película como la novela fueron reflejo de la nueva juventud japonesa, y fueron emblema de toda una generación que fue llamada *Taiyozoku*, en referencia explícita a la novela de Ishihara.

En 1965, Japón volvió a conseguir un Premio Nobel de Física, esta vez para el doctor Shinichiro Tomonaga. En 1973 el doctor Esaki recibió el tercer Nobel de Física japonés. Al año siguiente, el antiguo primer ministro Eisaku Sato recibirá el premio Nobel de la Paz, culminando de este modo el reconocimiento internacional a la transición de un asombroso país que, en menos de tres décadas, se había situado entre las principales democracias del planeta.

Poco antes, en 1968, las letras japonesas habían sido galardonadas con su primer Premio Nobel. De entre los varios candidatos que hubieran podido recibir con todo merecimiento el galardón, el honor recayó en el maestro Yasunari Kawabata. La literatura japonesa no volverá a alcanzar dicho premio hasta 1994, año en que Kenzaburo Oé conseguirá el segundo Nobel de literatura japonesa.

Entre los autores populares, merece ser destacado Jiro Osaragi, autor de novelas románticas y aventureras que gozó de popularidad en posguerra, y que llegó a ser adaptado por el mismísimo Ozu (*Las hermanas Munakata*, 1950). Sin embargo, hubo nombres más ilustres en la generación literaria de la posguerra; entre ellos Dazai Osamu (1909-1948), autor de *El sol que declina* y *Ya no humano*. Y muy especialmente Yukio Mishima, quien se suicidó el 26 de noviembre de 1970, tras secuestrar al general en jefe de las Fuerzas de Autodefensa, y tras escenificar un ritual tan

En 1965, Japón volvió a conseguir un Premio Nobel de Física, esta vez para el doctor Shinichiro Tomonaga

operístico como macabro. El acontecimiento, que conmovió a toda la opinión pública japonesa, ha sido comentado en abundante bibliografía e inspiró una singular película a Paul Schrader (1985). Coetáneos del controvertido autor fueron Abe Kôbô, autor de varias novelas llevadas al cine por Hiroshi Teshigahara: *La mujer de la arena*, *El rostro ajeno*, y *El hombre sin mapa* y Shûsaku Endô, autor de novelas como *Escándalo*, *El samurai* o *Silencio*.

Con el ímpetu de la prensa y del negocio editorial comenzó, asimismo, a desarrollarse con fuerza la historieta japonesa (*manga*), que conseguirá un impredecible éxito internacional en futuras décadas. Del mismo modo, se expande un género muy particular en Japón, que gozó de una insólita popularidad: los llamados *Nihonjin-ron*, o ensayos sociológicos sobre el pueblo japonés, sobre su identidad colectiva y sobre las singularidades de su cultura nacional. La literatura, la cultura popular y particularmente el cine proporcionan la mejor crónica de un país sorprendente y fascinante que sufrió tantos y tan bruscos cambios en el curso de una sola centuria.

3. Taiyozoku: La estación del sol poniente

En 1956 se estrenaron en Japón tres películas basadas en otras tantas novelas de Shintaro Ishihara: *Taiyô no kisetsu* (*La estación del sol*, Takumi Furukawa); *Kurutta kajitsu* (*Fruta loca o Pasiones de juventud*, Ko Nakahira), y *Shokei no heya* (*La habitación del castigo*, Kon Ichikawa). Las dos primeras fueron sendas producciones Nikkatsu, mientras que la tercera corrió a cargo de Daiei; de este modo, los grandes estudios acogieron los primeros destellos del cine más rebelde e inconformista de la siguiente década. Tanto las novelas como sus versiones cinematográficas daban voz a una juventud hedonista y amoral y se convirtieron en el estandarte de una nueva sensibilidad, de ruptura y rechazo ante la tradición nacional. El éxito que consiguieron originará una serie de películas, reconocidas desde entonces como *Taiyôzoku Eiga* (el cine de la Tribu del Sol), cuyos representantes lanzan dardos contra la sociedad japonesa. Cineastas como Yasuzo Masumura arremeten a partir de entonces contra todas las convenciones que habían sido propias del cine japonés. Rechazan por añadidura el cine familiar que, como es el caso de Ozu y las producciones características de Shôchiku, representaban personajes y formas de vida burguesas y conformistas, integradas en el concierto urbano. Dicho en otras palabras, se sublevan contra los estereotipos sobre los que, según sostienen, se ha edificado el cine japonés.

Desde sus mismos orígenes, la Nikkatsu será la productora más comprometida con el nuevo movimiento. No cabe duda que semejante actitud obedecía a planteamientos estratégicos. Tras su reapertura en 1954, la veterana firma se había encontrado con el boicot de las restantes compañías y con la imposibilidad de hacerse con directores de prestigio o con estrellas famosas. No quedaba más remedio que apostar con decisión por las nuevas promesas, a las que no solo ofrece atractivas condiciones económicas sino, principalmente, libertad para hacer películas personales. De este modo futuros nombres valiosos se formarán, precisamente, en el seno acogedor de Nikkatsu. Es el caso de Shohei Imamura, quien debutó en 1958 con *Nusumareta yokujô* (*Deseos robados*), y de Seijun Suzuki, entre muchos otros. Las coyunturas de taquilla se mostraron favorables, puesto que aquellas obras de juventud gozaron de buena acogida. Al fin y al cabo eran eco de las inquietudes del momento, y el público que más acudía a las salas era el adolescente. La juventud ha cobrado, por otra parte, una importancia emergente como voz disidente en el país. ¿Por qué no utilizar el cine como instrumento comercial que, además, puede contribuir a aplacar la ira juvenil al permitir su canalización mediante las imágenes? La

Desde sus mismos orígenes, la Nikkatsu será la productora más comprometida con el nuevo movimiento

suma de todas estas circunstancias propició el que estas películas, hechas por y para jóvenes, no tardasen en constituir una fracción importante del mercado.

Las apetencias rupturistas corren paralelas con una fuerte demanda de películas de acción y eróticas. Aunque estas se desarrollan en circuitos independientes, no tardaron en ser incorporadas a la producción de las principales compañías, ante sus atractivos comerciales. De este modo, entre 1965 y 1973 se producen unos 400 títulos anuales. De ellos la mitad, aproximadamente, son películas eróticas. Aunque se prohíbe la exhibición de órganos genitales, el sexo se muestra progresivamente explícito en la pantalla, hasta alcanzar el clímax absoluto en *El imperio de los sentidos* (1976), una película que rompe moldes hasta la fecha intocables en el cine japonés.

La notable obra de Nagisa Oshima, así como la posterior *El imperio de la pasión* (1978) se construye sobre impulsos y deseos reprimidos, que son liberados de una manera violenta a través de su proyección en las salas oscuras. Después de todo la violencia y el sexo son factores indisolubles en el cine; y en Japón, más allá de Oshima, a menudo se alían con refinada crueldad y hacen gala de una notable estilización formal. Es el caso de las películas de Kôji Wakamatsu o de Seijun Suzuki. Pero además menudean, con fines estrictamente comerciales, las películas pornográficas “blandas” —*pinku eiga* o *roman poruno*—, que se erigirán en una de las claves para la supervivencia de los estudios.

No solo Nikkatsu aprovecha el reclamo de la juventud. También Shôchiku alterna las producciones ortodoxas de Ozu y de sus artistas veteranos con películas arriesgadas realizadas por cineastas transgresores y noveles. Corría el año 1954 cuando un joven y prometedor estudiante de Derecho y Ciencias Políticas, que ha participado activamente en los movimientos de protesta universitarios, ingresó en la Shôchiku como ayudante de dirección. A partir de ahora Nagisa Oshima coincidirá en la compañía del Pino y el Bambú con otras jóvenes promesas en periodo de formación, como Yoshisige Yoshida y Masahiro Shinoda. La necesidad de contar con nuevos valores con los que renovar la producción favorece que el estudio les permita dirigir su primera película sin necesidad de soportar un dilatado periodo de formación, como era habitual en los estudios japoneses. Gracias a estas circunstancias, en 1959 Nagisa Oshima pudo realizar *Ai to kibô no machi* (*La ciudad del amor y de la esperanza*), una variante invertida de los tradicionales melodramas Shôchiku.

La película no fue recibida con entusiasmo, lo que encaminó a la productora a inhabilitar a Oshima durante seis meses. No obstante, en 1960, fue capaz de realizar un tríptico en el que representa una situación desalentadora: un universo nihilista y carente de esperanzas en el que se sumergen sus protagonistas: *Seishun Zankoku monogatari* (*Relatos crueles de juventud*); *Nihon no yoru to kiri* (*Noche y niebla en Japón*), y *Taiyô no hakaba* (*El entierro del sol*). Los títulos son holgadamente expresivos. Aún el último supone una suerte de acta de defunción de aquella tribu de los *Taiyozoku*, incapaz de sobrevivir a su propia fatiga existencial. Muchos jóvenes cineastas comenzaron sus carreras en la Shochiku, que buscaba savia joven para renovar la producción. Las películas innovadoras que realizaron Oshima y otros jóvenes cineastas en el tradicional estudio (como Yoshida y Shinoda) autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de la llamada “Nueva Ola de Shochiku”. El ejemplo más señalado de este giro hacia posiciones radicales lo proporcionó de nuevo Nagisa Oshima con sus *Historias crueles de juventud* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960). A la sombra de los *Taiyozoku*, la actitud rebelde y amoral de los hijos más jóvenes ocasiona la crisis y la descomposición de una familia ya trunca-

Las películas innovadoras que realizaron Oshima y otros jóvenes cineastas en el tradicional estudio autorizaron a algunos críticos a reconocer en ellos la vanguardia de la llamada “Nueva Ola de Shochiku”

da por la muerte o el distanciamiento de los padres. El entorno, en realidad, no es muy distante de las producciones familiares del estudio; de hecho las dos actrices protagonistas trabajaron con Ozu en el curso de aquellos años: Miyuki Kuwano, la joven desarraigada de las *Historias crueles* de Oshima, había intervenido en *Flores de equinoccio* y en *Otoño tardío*; Yoshiko Kuga, que interpreta a la hermana mayor en aquella misma película *cruel*, también figuraba en el reparto de *Flores de equinoccio*, y volvería a colaborar con Ozu en *Buenos días*.

“En el sonido de una falda al rasgarse y en el zumbido de una lancha, el espectador atento escucha la llamada de una nueva generación del cine japonés”, anuncia Nagisa Oshima (loc. cit. Allzine, 2011), reivindicando con palabras e imágenes la potencia de una cámara airada: una nueva forma de hacer cine y de entender el mundo cuya intensa fuerza ya nadie puede ignorar. Las viejas formas de hacer cine, el vetusto y apolillado *shomin geki* y las enmohecidas gestas medievales ya no dan respuestas, no definen la compleja realidad del país. De este modo, y trabajando en el seno de Shochiku, la productora en la que Ozu realizó casi toda su carrera, el joven cineasta fustiga las imágenes canónicas de sus predecesores y sienta las bases sobre las que se edificará un nuevo cine japonés. “En julio de 1957 —escribe— *Besos* (*Kuchizuke*), de Masumura Yasuzo empleó una cámara giratoria libre para filmar a unos jóvenes amantes dando vueltas en motocicleta. Sentí entonces que la corriente de una nueva era ya no podía ser ignorada por nadie, y que una fuerza poderosa e irresistible había llegado al cine japonés” (loc. cit.: Sato, 1987, p. 213). Una nueva fuerza que se plasma en imágenes con energía revolucionaria, con vocación radical de cambio. Porque para transformar la sociedad se hace preciso arremeter contra las formas estéticas y cinematográficas en las que se reconoce dicha sociedad.

De este modo, y guiado por la radicalidad formal y política, el cine se transforma en un poderoso instrumento de transformación. El iconoclasta Nagisa Oshima reconoce detestar todo el cine japonés: a sus directores y a sus estrellas, sus géneros y su industria. Pero sobre todo, y de manera muy particular, aborrece y rechaza el sentido de identidad nacional que se desprendería de sus películas (Turim, 1998, p. 20). Por esta razón, y si se debe romper, es preciso hacerlo con contundencia. A lo largo de sus *Historias crueles de juventud*, obra emblemática, estrenada en 1960, las actrices de Ozu sufren todo tipo de afrentas y humillaciones, que desembocan en un final sangriento: la joven y su descarriado novio yacen moribundos, separados en la distancia, pero juntos por efecto de las imágenes superpuestas. A lo largo de toda su peripecia deambulan sin rumbo fijo, tan extraviados como los adolescentes que navegan al azar, a bordo de una barca explícitamente llamada *Sun Season*, en *Fruta loca*. Las fuerzas disgregadoras que descomponen las familias en las películas de Ozu se transforman en sentimientos nihilistas y desencantados, alentados por una situación política inestable: el sindicato estudiantil *Zengakuren* promueve manifestaciones contra el pacto de cooperación con los Estados Unidos, lo que degeneró en violentos disturbios callejeros de los que el propio Oshima fue cronista enfebrecido en películas como *Murió después de la guerra* o en *Diario de un ladrón de Shinjuku*. En la pulsión destructiva de estos jóvenes, que se lanzan al mar a bordo de una moto como una forma de precipitarse a las tinieblas, se reconocen otros actos iconoclastas que, en el cine y en la literatura, preceden a la autoinmolación: es el caso del acomplexado bonzo que prende fuego al templo Kinkakuji, incapaz de resistir su belleza, en la novela *El pabellón dorado*, adaptada al cine por Kon Ichikawa (*Enjo. El incendio*, 1958). El autor literario de esta parábola del holocausto personal, Yukio Mishima, gustaba de representar en las películas en las que intervenía su propia muerte: en *Salvaje como un ciclón* (Yasuzo Masumura, 1960), en *El lagarto negro* (Kinji Fukasaku, 1968), o en *Yūkoku* (*Patriotismo*), cortometraje dirigido por el propio Mishima en 1965. Como bien se

En el terreno del documental se fue más allá: auténticos manifiestos en favor de las víctimas del desarrollo acelerado y de la pérdida de identidad del pueblo nipón

recuerda, el autor de *El Mar de la Fertilidad* puso fin a su carrera y a su propia vida, en 1970, mediante una liturgia narcisista de rebeldía y sangre. Es preciso aniquilar la belleza, podría pensar el escritor que hizo de ella un ideario vital y artístico, antes que esta aniquile el espíritu bien templado. La furia con que actúan todos estos personajes, sea en obras de ficción o en el curso de sus propias vidas, se resume admirablemente en la imagen con la que Nagisa Oshima cierra su filmografía: en el plano final de *Gohatto* (2000), el samurái corta con furia el cerezo florido, del que siguen manando pétalos como gotas de sangre plateada o como lágrimas de luz en la noche. La belleza, cuando es excesiva, mata.

Algunos autores, como David Desser, han considerado la Nuberu Bagu como un movimiento generacional, de naturaleza espontánea, guiado por la necesidad de realizar películas con inevitable contenido político, orientadas a denunciar las contradicciones internas de la sociedad japonesa, y por aislar unos valores éticos y estéticos que se deploran por caducos y anquilosados (Desser, 1988, p. 4). Como es de suponer, dicho movimiento subversivo no fue amparado por las grandes productoras, que siempre trataron de sofocar radicalismos de todo tipo. No sobra añadir que las películas de estos jóvenes airados no siempre gozaron del beneplácito del público. El cine, que sufre ya directamente la competencia de la televisión, comienza a declinar como espectáculo de masas. Y películas como aquellas difícilmente habrían de enmendar la situación. Tanto en sus películas como en sus escritos, Nagisa Oshima no deja de denunciar una conciencia victimista en el cine japonés de posguerra: víctima primero de la opresión feudal; después de la guerra y de la derrota, y de la ocupación americana y de la democracia impuesta al final (Oshima, 1992). Las grandes compañías productoras, con Shochiku en cabeza, lejos de denunciar esta situación, tienden a alimentarla. Por esta razón las voces subversivas, muchas de las cuales comienzan su carrera en los grandes estudios, se ven obligadas muy poco después a recluirse en pequeñas empresas marginales (Tomasi, 1996, p. 389). Este fue, en última instancia, el destino de Oshima, quien tras su colérica trilogía no encuentra más camino que abandonar la Shôchiku. No tardarán en seguir sus pasos Yoshida y Shinoda. Todos ellos allanarán los senderos que ya estaban trazando las pequeñas productoras independientes.

Sería sin embargo inexacto asegurar que todos los cineastas que emergen a finales de los 50 y principios de los 60 estaban vinculados con las grandes compañías. No pocos de ellos se desenvuelven como francotiradores en el entorno independiente. Cabe destacar a Susumu Hani y, en particular, a Hiroshi Teshigahara, autor de una obra breve, pero inclasificable, alentada por su colaboración con el escritor Abe Kôbô. Entre todas las películas realizadas conjuntamente destacan *Suna no onna* (*La mujer de la arena*, 1964), y *Tanin no kao* (*El rostro ajeno*, 1966), sendas parábolas sobre la identidad, sin duda pertinentes en un país cuya evolución y peripecia histórica han provocado la sustitución de unos patrones culturales autóctonos por otros muy distintos (Ehrlich y Santos, 2001).

También en el terreno del documental se realizaron obras meritorias: no se trata de simples documentos antropológicos o históricos, sino de auténticos manifiestos en favor de las víctimas del desarrollo acelerado y de la pérdida de identidad del pueblo nipón, a cargo de cineastas sensibles y comprometidos con la realidad de su tiempo, tales como Shinsuke Ogawa y Noriaki Tsuchimoto. La crítica advirtió las apetencias renovadoras, comunes en todos estos jóvenes cineastas, que no tardaron en ser identificados bajo el genérico Nuberu Bagu, adaptación japonesa del francés Nouvelle Vague. Todos ellos tienen en común el firme compromiso con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa, usando para ello, como herramienta privilegiada, el medio cinematográfico: el arte de los nuevos tiempos.

David Desser ha considerado la Nuberu Bagu como un movimiento generacional, de naturaleza espontánea, guiado por la necesidad de realizar películas con inevitable contenido político

Comparten todos estos cineastas inconformistas un parecido interés por la exploración formal, encaminado a la renovación del lenguaje. No se trata de ningún hecho gratuito, puesto que el objetivo está orientado a practicar, sobre el atril cinematográfico, una nueva lectura de la historia del país. Es común, asimismo, el rechazo de la tradición o, en los casos más fértiles, la reinterpretación de la misma. En este sentido la Nuberu Bagu corre paralela a las jóvenes cinematografías que discurrieron, con vocación de ruptura, en otros lugares del planeta. Sin embargo, al contrario que sus homólogos europeos, los jóvenes airados japoneses carecen de mentores cinematográficos autóctonos. En particular rechazan a los maestros veteranos, como Mizoguchi, Naruse u Ozu por juzgarlos desfasados. No tienen, pues, el aliento que en Europa dispensaban los ejemplos de Renoir, Rossellini o Vigo. Tampoco sienten particular admiración por el cine americano. Se trata de una generación tan rebelde como desarraigada que, sin embargo, encuentra un espejo con el que mirarse en la obra de Jean-Luc Godard, y en los más rebeldes cineastas europeos.

Al margen de aquella Nuberu Bagu, Kaneto Shindo dirigió, en 1960, *Hadaka no shima* (*La isla desnuda*), sin diálogos y con mínimos recursos. Hubo de ganar el Gran Premio en el Festival de Cine de Moscú, y llegó a transformarse en modelo para las pequeñas producciones independientes. Al año siguiente Shohei Imamura, que había sido ayudante de dirección de Ozu en Shochiku, dirigió para Nikkatsu su primera película importante: *Cerdos y acorazados* (*Buta to Gunkan*, 1961), donde describe la vida de una aldea japonesa próxima a una base naval norteamericana. También aquel año Akira Kurosawa dirige *Yojimbo*, primera parte de un díptico consagrado a un *rônin* socarrón y pendenciero, que se verá continuada por su secuela *Tsubaki Sanjuro* (1962). A ambos cabe añadir *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), un turbulento *jidai-geki* protagonizado por Tatsuya Nakadai. Aquel mismo año, y coincidiendo con la penosa enfermedad y muerte de Yasujiro Ozu, nace la Art Theatre Guild (ATG). Se trata de una pequeña compañía orientada hacia la distribución, en particular de películas extranjeras; pero poco tiempo después pasará a coproducir películas de presupuesto bajo o moderado, habitualmente en colaboración con productoras pequeñas e independientes. Pero al tiempo sabe mantener relaciones estratégicas con las más importantes, como la Toho.

Esta nueva productora dará un impulso enérgico a la obra de jóvenes cineastas, que de otro modo hubieran visto peligrar su carrera. Shinoda, Hani, Imamura y Oshima serán algunos de los cineastas beneficiados por la intensa y decidida actividad de la ATG, siempre atenta a la promoción de los nuevos valores. En concreto Oshima rueda, al socaire de la ATG, algunas de sus películas más representativas: *Kôshikei* (*El ahorcamiento*, 1968); *Shinjuku dorobô nikki* (*Diario de un ladrón de Shinjuku*, 1969); *Shônén* (*El muchacho*, 1969) y *Gis-hiki* (*La ceremonia*, 1971). Estas dos últimas películas diseccionan, de manera premeditadamente cruel, a la familia entendida como una estructura social anacrónica y disfuncional (Santos, 1999, pp. 359-371).

En otras compañías también se realizan diversas producciones valiosas: en 1964 Imamura dirige *Intenciones de asesinato*; Masaki Kobayashi hace lo propio con *Kwaidan* y Hiroshi Teshigahara alcanza su cúspide gracias a *La mujer de la arena*: tres películas fundamentales del cine japonés de los 60. Además, en 1965, y para documentar el gran acontecimiento deportivo que se celebrara el año pasado, Kon Ichikawa realizó una brillante *Olimpiada en Tokio*. También este año Akira Kurosawa estrenó *Aka Hige* (*Barba Roja*), película que, entre otros premios, obtuvo la Espiga de Oro del XII Festival de Cine de Valladolid, en 1967. Pero más allá de los galardones no abundan los motivos para la euforia. Durante los años 70, la crisis se agudiza en las compañías

La Nuberu Bagu corre paralela a las jóvenes cinematografías que discurrieron, con vocación de ruptura, en otros lugares del planeta

productoras, y quienes más sufren la crisis son, precisamente, los grandes estudios. Pero las dificultades que estos atraviesan afectan sobre todo a las pequeñas que sobreviven a su sombra. Este fue el caso de la ATG que, incapaz de remontar la crisis, cierra sus puertas en 1975. Su cierre marca el acta de defunción de aquel joven cine japonés que había sido protagonista y notario de un episodio importante en la historia de la nación.

Pero volvamos a Nikkatsu, que no corría mejor suerte. Su verdadera resurrección se había logrado gracias a las películas sobre jóvenes que empezara a realizar a mediados de los 50. Estas producciones, baratas pero exitosas, supieron conectar con el público juvenil, bajo la tutela del impulso transgresor al que ya nos hemos referido: el movimiento *Taiyozoku* (*La Tribu del Sol*), antesala de la *Nuberu Bagu* que aflorará en la próxima década. Sin embargo, estos esfuerzos disidentes e innovadores no bastaron para mantener a flote una firma comercial de envergadura. Para sobrevivir a la crisis de los 70, la veterana y honorable productora, pionera del cine japonés y cuna de no pocas de sus glorias, se vio forzada a producir fundamentalmente las llamadas *pinku eiga* o *roman poruno*: películas pornográficas suaves en la representación del sexo, pero descarnadas en el uso de la violencia y el sadismo.

En un artículo publicado en 1965 Nagisa Oshima escribió: “Si alguien me pregunta hacia dónde voy, probablemente respondería: voy en busca de la libertad”. Y añade: “Somos libres porque la libertad no es posible. En consecuencia, sobrellevo una pesada carga” (Loc. cit. Turim, 1998, p. 273). ¿Cómo hacer frente a un proyecto de liberación que se sabe al mismo tiempo personal y colectivo? Para Oshima, solo será posible estableciendo una calculada complicidad y hasta una simbiosis estrecha entre política y sexo. La revolución política, si la hay, debe coincidir con la revolución sexual, pues solo ambas exaltarán y liberarán a cada individuo en su plenitud. *Las historias crueles de juventud* de Oshima, así como todo el nuevo cine japonés acogido bajo el parasol de la *Nuberu Bagu*, se debaten entre la necesidad de una nueva forma de hacer cine y la consciencia de su imposibilidad, lo que genera frustración, pero también desata energía. Energía sexual y política; esto es: cinematográfica. El joven cine japonés, como en tantas otras latitudes de posguerra, nace de la urgencia de proyectar, sobre las pantallas y sobre el mundo que nos rodea, una forma comprometida de entender el mundo a través de las imágenes, entre la revolución y el deseo; ante la necesidad irreprimible de cultivar, por fin, una nueva mirada: la mirada propia de su tiempo.

La verdadera resurrección de Nikkatsu se había logrado gracias a las películas sobre jóvenes que empezara a realizar a mediados de los 50

4. Final. *Nuberu Bagu*: la libertad en llamas

El término *Nouvelle Vague*, acuñado por la periodista francesa Françoise Giraud en la portada del semanario *L'Express* en octubre de 1957, no pasa de ser un eficaz reclamo publicitario. Otro tanto podríamos considerar de su homólogo japonés, la *Nuberu Bagu*, concebido como réplica del modelo francés, con el que comparte un mismo impulso renovador. En ambos casos el apelativo se refiere a un grupo de cineastas que trata de liberar el arte de normas académicas, proponiendo como alternativa un cine desinhibido, sin prejuicios; contrario al dogma, al canon y a toda imposición.

El cine es un arte de juventud: es preciso tener un ánimo joven para hacer cine. Por esta razón el calificativo *nuevo* cobra pleno sentido, tanto en Europa como en Asia. Los componentes de la *Nueva Ola* se interrogan, desde las calles de París, sobre el gran arte de nuestro tiempo: *¿qué es el cine?*, un dilema que da, al mismo tiempo, el título a un libro-manifiesto clásico, concebido por el gran mentor André Bazin. *¿Qué es hacer cine aquí y ahora?* *¿Por qué hacer este cine y por*

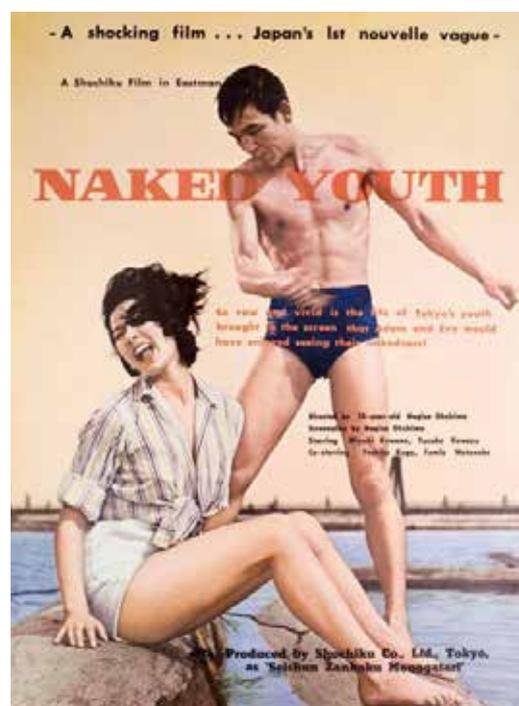
qué hacerlo de esta forma? ¿A quién se dirigen los cineastas y qué persiguen con sus películas? Son preguntas básicas, y nada inocentes, que se hallan en el meollo de una modernidad cinematográfica que vislumbraba, más allá del horizonte, su propia extinción. La modernidad fue. “Espero el fin del cine con optimismo”, sentenció Godard, siempre lúcido y profético. Es bueno mirar hacia atrás sin ira, contemplar la propia historia como vía de renovación, pero sin olvidarnos del tiempo presente y de sus inevitables urgencias, pues es este presente el que da pleno sentido al pasado y el que sienta las bases para el futuro.

¿Qué permanece, pues, de la *Nueva Ola*? ¿Y qué de la *Nuberu Bagu*? No se puede desdeñar la ambición de los cineastas europeos y japoneses que, desde entornos muy distintos, vislumbraban la conciencia de lo que el cine pudo llegar a ser. Un arte moderno y comprometido que, tal vez, hubiera podido alcanzar una madurez ética y estética perdurable, ajena a meros intereses comerciales. Hoy permanece, con singular brillo, el espíritu de libertad de sus cineastas. Un espacio todavía vivo, aunque en muchos casos maltratado, arrinconado o ignorado. Todavía hoy perviven pequeños reductos, pequeñas minorías; aisladas formas de resistencia que mantienen viva la luz de aquella vieja nueva ola.

En Europa y en Japón prendió como el fuego sobre la estopa aquel ideal de libertad narrativa y expresiva; un sentimiento liberador llamado a ser contagioso. Los jóvenes cineastas ven preciso reinventar el cine; cada plano debe ser rodado como si fuera el primero. Se hace preciso recuperar el espíritu de Lumière en los años de Godard. Para hablar con un lenguaje diferente, para crear un arte adecuado a su tiempo; para buscar nuevos recursos, nuevas formas, nuevas visiones, nuevas perspectivas. Para cultivar nuevas miradas y para valorar sin más la diferencia por el hecho mismo de ser diferente. Las artes tradicionales se han hecho viejas, y posiblemente el cine también. Pero hubo un tiempo, no excesivamente lejano, en que el cine fue un arte joven hecho por gente joven y dirigido a un público joven.

Nouvelle. Nuberu. Nuevo. El Séptimo Arte, el arte que da nueva forma a los nuevos sueños y a las nuevas miradas, el arte de nuestro tiempo. El misterio del cine sigue vivo aún, en Europa y en Japón; encontrar su misterio no es la meta, pero quizá sea el camino. Este fue, precisamente, el itinerario recorrido por los cineastas japoneses, buscando un compromiso con su país, con su mundo, con su tiempo, porque creían en el nuevo arte y porque creían en sus posibilidades. “El cine es el arte del presente. Pero lo interesante es que anuncia el futuro. Y sigue al pasado”, vaticinaba Jean-Luc Godard. Porque, en definitiva, el cine se sitúa en una encrucijada esencial: la que une y separa el arte y la vida.

Filmar es capturar y representar el tiempo presente, con vistas a construir memoria. Una memoria que es al mismo tiempo individual y colectiva, objetivo importante cuando hoy conocemos y recordamos a través de imágenes y a través de películas. La *Nuberu Bagu* y sus cineastas contribuyeron, de manera poderosa, a construir la memoria colectiva de un país sometido a incertidumbres y desafíos que, seguramente, perviven hoy bajo nuevas formas. A lo largo del artículo hemos tratado de reconocer cómo el cine, y en particular el japonés, se sitúa en esa difusa encrucijada de senderos que se bifurcan entre la realidad y la ficción. Cada cineasta sigue su camino, en Europa y en Asia; pero el objetivo es muy similar en todos ellos:



se pretende transformar el cine en un genuino vehículo de exploración y de conocimiento; un nuevo arte comprometido con su público y con su tiempo; un espacio de libertad.

Referencias

- Abe, Kôbô (1989). *La mujer de la arena* (Kazuya Sakai, trad.). Madrid: Siruela.
- Abe, Kôbô (1994). *El rostro ajeno* (Fernando Rodríguez-Izquierdo, trad.). Madrid: Siruela.
- Abe, Kôbô (2015). *El mapa calcinado* (Ryukichi Terao, trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Allen, G. C. (1980). *Breve historia económica del Japón moderno*. Madrid: Tecnos.
- Allzine (12 de mayo de 2011). Historias crueles de Juventud: Los tres de la Shochiku. Hacia un nuevo cine japonés. *Asiateca*. Recuperado de <http://www.asiateca.net/2011/05/12/historias-cruelles-de-juventud-los-tres-de-la-shochiku-hacia-un-nuevo-cine-japones/>
- Beasley, W. G. (1995). *Historia Contemporánea de Japón*. Madrid: Alianza.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ehrlich, L., & Santos, A. (2001). The Taunt of the Gods: Reflections on Woman in the Dunes. En Dennis Washburn y Carole Cavanaugh (eds.), *Word and Image in Japanese Cinema* (pp. 89-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- Endô, S. (1989). *Escándalo* (Hernán Sabaté, trad.). Barcelona: EDHASA.
- Endô, S. (2001). *El samurái* (Carlos Peralta, trad.). Planeta DeAgostini.
- Endô, S. (2009). *Silencio* (Jaime Fernández y José Miguel Vara, trads.). Barcelona: EDHASA.
- Hayashi, F. (2013). *Diario de una vagabunda* (Kayoko Takagi, trad.). Gijón: Satori.
- Hayashi, F. (2017). *Nubes flotantes* (Kayoko Takagi, trad.). Gijón: Satori.
- Herrero, F. (1978). *Cine japonés actual*. Valladolid: XXIII Semana Internacional de Cine.
- Kawabata, Y. (1969). *El clamor de la montaña* (Jaime Fernández y Satur Ochoa, trads.). Barcelona: Ediciones G. P.
- Kawabata, Y. (1969). *País de nieve* (César Durán, trad.). Barcelona: Zeus.
- Kawabata, Y. (1989). *La casa de las bellas durmientes* (Pilar Giralt, trad.). Barcelona: Luis de Caralt.
- Mishima, Y. (1983). *Confesiones de una máscara* (A. Bosch, trad.). Barcelona: Planeta.
- Nagisa Oshima (2013). San Sebastián: Festival de Cine; Filmoteca Española.
- Osamu, D. (1962). *Ya no humano* (José María Aroca, trad.). Barcelona: Seix Barral.
- Oshima, N. (1992). *Cinema, Censorship and the State: The Writings of Nagisa Oshima: 1956 - 1978*. Cambridge (Massachusetts) - London: The MIT Press.
- Phillips, A. (2003). Pictures of the past in the present: modernity, femininity and stardom in the postwar films of Ozu Yasujiro. *Screen*, 44(2), 154-166.
- Racconti crudeli di gioventù: Nuovo Cinema Giapponese degli anni 60* (1990). Torino: Edizioni di Torino.

- Santos, A. (1999). Vida y muerte en un campo de cerezos: La ceremonia. En Pilar Cabañas, María Dolores Rodríguez del Alisal, y Antonio Santos (eds.), *Japón: un enfoque comparativo: Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España* (pp. 359-371). Madrid: Asociación de Estudios Japoneses en España.
- Sato, T. (1987). *Currents in Japanese Cinema: Essays*. New York: Kodansha International.
- Tanizaki, J. (2001). *Hay quien prefiere las ortigas* (M.^a Luisa Borrás, trad.). Barcelona: Círculo de lectores.
- Tomasi, D. (1996). El cine japonés de los años 50. En José Enrique Monterde y Esteve Riambau (eds.), *Europa y Asia: (1945 - 1959)* (pp. 353-389). Historia General del Cine. Volumen IX. Madrid: Cátedra.
- Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley: University of California Press.



ENTRE CHINA Y ESTADOS UNIDOS: LOS DILEMAS ESTRATÉGICOS DE JAPÓN

Between China and the United States: Japan's Strategic Dilemmas

Fernando Delage

Director del Departamento de Estudios Internacionales
Universidad Loyola Andalucía
E-mail: fdelage@uloyola.es



Autor

La transformación del orden asiático es la principal causa del giro producido en la política exterior de Japón desde finales de la primera década del siglo XXI. Bajo el liderazgo de Shinzo Abe, el Gobierno japonés ha dado forma a una diplomacia proactiva, orientada a la adquisición de una autonomía estratégica que le permita ampliar sus opciones frente a la reconfiguración en curso del equilibrio regional de poder. El rápido ascenso de China y la erosión del liderazgo de su principal aliado, Estados Unidos, sitúan al país ante un horizonte desconocido que le obliga a recalibrar sus relaciones con ambas grandes potencias.



Resumen

The transformation of the Asian order is the main cause of the turn in Japan's foreign policy since the end of the first decade of the 21st century. Under the leadership of Shinzo Abe, the Japanese government has shaped a proactive diplomacy, aimed at acquiring a strategic autonomy that allows it to maximize its options vis-à-vis the ongoing shift in the regional balance of power. The rapid rise of China and the erosion of the leadership of its main ally, the United States, place the country before new horizons that demand a readjustment of relations with both great powers.



Abstract

Japón; ascenso de China; alianza EE. UU.-Japón; Shinzo Abe; Donald Trump; Xi Jinping.
Japan; China's rise; U.S.-Japan alliance; Shinzo Abe; Donald Trump; Xi Jinping.



Key words

Recibido: 27-11-2019. Aceptado: 06-02-2020



Fechas

1. Introducción

La amenaza norcoreana, el ascenso de China, y el impacto de la transformación del equilibrio de poder en Asia sobre la alianza con Estados Unidos han puesto a prueba las bases de la política exterior de Japón establecidas tras la Segunda Guerra Mundial. Como en otras ocasiones señaladas a lo largo de su historia —la irrupción de Occidente a mediados del siglo XIX, o la derrota en 1945— los cambios estructurales en el sistema internacional demandan un nuevo reajuste estratégico.

El fin de la era bipolar y la guerra del Golfo fueron los primeros factores que impulsaron un gradual proceso de “normalización” de la política de seguridad de Japón (Curtis, 1993; Green, 2001). Otras dos variables posteriores —el lanzamiento de misiles por Corea del Norte desde 1998, y el desafío que comenzaba a representar el ascenso económico de China para el liderazgo regional de Japón— condujeron a cambios aún mayores (Samuels, 2007; Sneider, 2011). Pero fue tras el regreso del Partido Liberal Democrático al poder a finales de 2012, bajo el liderazgo de Shinzo Abe, cuando se puso en marcha la formulación de una respuesta más ambiciosa a los cambios que se estaban produciendo en el entorno exterior de Japón.

En diciembre de 2013 se creó el Consejo de Seguridad Nacional y se hizo pública la primera Estrategia de Seguridad Nacional, un documento que comprometía a Japón con una “contribución proactiva a la paz” (*sekkyokuteki heiwashugi*) (Government of Japan, 2013). Esta doble iniciativa fue seguida por un moderado incremento del presupuesto de defensa; por la adopción formal, en 2014, de una interpretación del artículo 9 de la Constitución que reconoce a Japón el derecho de autodefensa colectiva; y por la aprobación, en 2015, de un conjunto de normas legislativas que desarrollan estos cambios (Ministry of Defense, 2016; Tirado, 2019).

Japón actualizó por otra parte su alianza con Estados Unidos, al revisar en 2015 —por primera vez en veinte años— las orientaciones bilaterales de defensa de ambos socios (Ministry of Foreign Affairs, 2015a), y desplegó una diplomacia regional que ha conducido a la formación de nuevas asociaciones estratégicas bilaterales (con India, con Australia, y con la ASEAN como grupo); trilaterales (con Estados Unidos e India, con Estados Unidos y Australia, con India y Australia); e, incluso, una red de cuatro actores: el Diálogo Cuadrilateral de Seguridad —más conocido como “Quad”— con Washington, Delhi y Canberra (Khandekar y Gaens, 2018; Vosse y Midford, 2018).

Esta estrategia, que aspira tanto a la adquisición de una mayor autonomía (*internal balancing* en términos realistas) como al desarrollo de relaciones estratégicas con otros Estados vecinos (*external balancing*), representa una notable evolución con respecto al Japón de finales de los años cuarenta del pasado siglo: un país volcado en la reconstrucción económica tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, y que pudo mantenerse al margen de las cuestiones militares al dejar su seguridad en manos norteamericanas (Cooney, 2006; Rodao, 2019). La alianza con Washington (firmada en 1952 y renovada en 1960) fue, en efecto, el complemento de la Constitución de 1947, por la que Japón renunciaba a tener un ejército y a recurrir a la guerra como instrumento de política nacional (Pyle, 2018).

Estas circunstancias singulares facilitaron el rápido crecimiento económico de Japón, pero dejaron un legado de dependencia de Estados Unidos en su política exterior, cuyas consecuencias se harían evidentes en la postguerra fría. Pese a tratarse de una de las democracias más estables y prósperas del planeta, Japón carecía de las instituciones, las prácticas y los instrumentos para

El fin de la era bipolar y la guerra del Golfo fueron los primeros factores que impulsaron un gradual proceso de “normalización” de la política de seguridad de Japón

afrontar emergencias a su seguridad nacional, o responder a nuevas amenazas como el terrorismo o la proliferación de armas de destrucción masiva. Japón se vio así obligado a adaptarse a esta nueva era, en un proceso que se ha hecho aún más inevitable como consecuencia de la incertidumbre creada por un presidente norteamericano con una agenda nacionalista, y de las ambiciones de una China que quiere rehacer la estructura política y económica de Asia (Hughes, 2015; Oros, 2017; Smith, 2019).

Examinar de qué manera China y Estados Unidos están transformando el entorno estratégico de Japón y las respuestas que este último ha formulado al respecto constituye el objeto de este artículo. ¿Qué tipo de desafío representa China? ¿Es posible articular una relación de cooperación entre Tokio y Pekín? ¿Puede Japón mantener su confianza en el compromiso de Estados Unidos con la seguridad del archipiélago? ¿Cómo puede evitarse que Washington se desentienda de la alianza a la vez que se intenta dar forma a una relación más equilibrada? ¿Qué consecuencias tiene para los intereses japoneses el enfrentamiento entre Washington y Pekín? ¿Comparten Japón y Estados Unidos una misma percepción del ascenso de China? ¿Puede Japón mantener una política china separada de la de Estados Unidos?

Las páginas que siguen intentarán responder a estas preguntas analizando, en primer lugar, la percepción japonesa de los cambios en su entorno exterior, para examinar con posterioridad las implicaciones del ascenso de China para sus intereses y valores, y los factores de cambio que cabe identificar en la relación con Estados Unidos bajo la administración Trump. Las conclusiones, por último, resumirán los elementos de la estrategia seguida por Japón y valorarán las alternativas con que cuenta a medio y largo plazo.

2. Japón y la transformación del orden regional

Según revelan sucesivas ediciones del *Libro Blanco de Defensa* de Japón, el Gobierno no oculta su preocupación por las consecuencias de la transformación que percibe en Asia oriental; una inquietud que condujo, en diciembre de 2018, a la adopción de unas nuevas orientaciones de defensa (Ministry of Defense, 2019b; Ministry of Defense, 2018). Entre los distintos problemas identificados, dos destacan con creces sobre los demás: Corea del Norte y China.

Sus capacidades nucleares y de misiles hacen del régimen norcoreano el riesgo más inmediato a la seguridad de Japón. La posibilidad de un conflicto en la península es otra amenaza indirecta, pues Japón no dejaría de verse afectado. Dada la gravedad de la cuestión para sus intereses, Tokio ha observado con alarma los gestos de acercamiento de la administración Trump a Pyongyang (Bennett, Dobbins, Hornung, & Scobell, 2018).

En el caso de China, además de llamar la atención sobre la falta de transparencia del proceso de modernización de las fuerzas armadas, las autoridades japonesas denuncian las incursiones navales y aéreas de Pekín en el mar de China Oriental en apoyo de sus reclamaciones de soberanía sobre las islas Senkaku (Diaoyu para la República Popular). Estas acciones, cuyo número se incrementó a partir de 2010 —año en que el PIB chino superó al de Japón—, han podido provocar una colisión militar en más de una ocasión, además de haber sido la causa de una sucesión de crisis diplomáticas entre ambos gobiernos (International Crisis Group, 2013).

Japón tampoco puede mantenerse al margen de las acciones chinas en el mar de China Meridional, donde Pekín también reclama su soberanía sobre las islas Spratly y Paracelso. La construcción de islas artificiales y el despliegue de armamento en las que han pasado a su control ponen al des-

En el caso de China, las autoridades japonesas denuncian las incursiones navales y aéreas de Pekín en el mar de China Oriental en apoyo de sus reclamaciones de soberanía sobre las islas Senkaku

cubierto la intención china de ampliar su perímetro de defensa y complicar al acceso a estas aguas por parte de Estados Unidos y de sus aliados (Delage, 2018). Al depender del transporte marítimo para la práctica totalidad de sus intercambios, las líneas de comunicación que enlazan los océanos Índico y Pacífico a través del sureste asiático tienen una considerable relevancia estratégica para Japón. En los términos oficiales empleados por el Gobierno: “China intenta, de manera unilateral y coactiva, alterar el *statu quo* sobre la base de unos principios incompatibles con el orden internacional” (Ministry of Defense, 2018, p. 5).

Para Tokio, en efecto, el comportamiento de Pekín no solo supone una amenaza para su integridad territorial y sus intereses económicos, sino también para las reglas y normas en que se sustenta el orden internacional, incluyendo la libertad de navegación marítima y de tránsito aéreo, el uso y explotación de los recursos marinos o la resolución pacífica de controversias. Con todo, más allá de estos principios defensivos y normativos, la convicción del primer ministro japonés es que China trata de establecer una esfera de influencia en Asia, con el fin de debilitar el sistema de alianzas de Estados Unidos y crear un orden regional en el que otros países queden subordinados a Pekín (Austin, 2016). Es un objetivo que perseguiría igualmente a través de sus iniciativas geoeconómicas, como la Nueva Ruta de la Seda (la Belt and Road Initiative —BRI— en su denominación oficial) o el Banco Asiático de Inversiones en Infraestructuras (AIIB en sus siglas en inglés). Prevenir que Pekín haga realidad tales propósitos es una de las principales motivaciones de los reajustes en la estrategia de seguridad de Japón, pues es la redistribución de poder en curso lo que hace de China, además de una amenaza específica de seguridad, un problema estructural y a largo plazo para el archipiélago.

En la última década, la República Popular ha sustituido a Japón como principal potencia asiática. En 2005 el PIB de Japón duplicaba el de China; en 2018 la economía china era dos veces y media la de Japón (en términos de paridad de poder adquisitivo, casi la cuadruplica). Este alto ritmo de crecimiento ha permitido por otra parte un aumento sostenido del gasto en defensa. En el año 2000, el presupuesto militar de Japón triplicaba el de China; en la actualidad, el de China multiplica por cuatro el de Japón (International Institute for Strategic Studies, 2018). Frente a esta alteración en sus respectivas posiciones de poder económico y militar, Japón teme asimismo que, además de pretender dominar los espacios marítimos e imponerse como potencia central en Eurasia, China quiera aprovechar las circunstancias para saldar viejas cuentas históricas (Vogel, 2019).

Si la agenda de seguridad ya era suficientemente compleja, la administración Trump se ha convertido en una preocupación estratégica adicional para Japón, al acentuar el doble temor de verse “abandonado” o “atrapado” por las decisiones de Estados Unidos. Al sugerir de manera reiterada que Japón se beneficia de manera desproporcionada de su relación con Washington, Trump no oculta su escepticismo sobre la alianza. Por otra parte, la incoherente política del presidente norteamericano hacia Corea del Norte y su hostilidad hacia China elevan el riesgo de que Japón pueda verse involucrado en crisis causadas por Estados Unidos. Y si la creciente competición estratégica entre Washington y Pekín se está convirtiendo en el eje definitorio de la seguridad regional, Japón también tiene mucho que perder si el enfrentamiento entre ambos se traduce en la quiebra del sistema multilateral que ha sostenido la economía global.

La estructura regional que permitió la paz y la prosperidad de Japón pertenece pues al pasado (Sohn y Pempel, 2019; Funabashi & Ikenberry, 2020). La volatilidad de la península coreana, la impaciencia de una China más poderosa, el rechazo por el presidente norteamericano del orden que Washington creó después de 1945, y la dinámica de transición de poder entre Estados Uni-

En la última década, la República Popular ha sustituido a Japón como principal potencia asiática

dos y China son factores que proyectan una oscura sombra sobre la seguridad de Japón. Todos ellos sitúan al país ante un contexto de vulnerabilidad y de potencial aislamiento estratégico (Suzuki y Wallace, 2018). China es el problema mayor, pero tampoco puede Japón confiar en Estados Unidos como antes.

3. China como desafío

A la resurrección de las protestas contra Japón por la memoria de la guerra del Pacífico desde mediados de los años ochenta (quejas motivadas por manuales de Historia de bachillerato negacionistas, o por las visitas de líderes políticos al controvertido templo de Yasukuni en Tokio), se sumó a partir de la década siguiente el rápido desarrollo económico de China, transformando el contexto de las relaciones bilaterales y planteando la necesidad de dar forma a un nuevo equilibrio (Delage, 2005). Así lo reconocerían ambas partes, al insistir en sus cumbres bilaterales en la conveniencia de redefinir su relación mirando al futuro y haciendo hincapié en su compromiso conjunto a favor del regionalismo asiático.

La detención del capitán de un pesquero chino que colisionó contra dos buques guardacostas japoneses en aguas cercanas a las islas Senkaku en septiembre de 2010, iba a abrir sin embargo una nueva etapa de tensiones. La adopción de sanciones comerciales por parte de Pekín y la crisis diplomática subsiguiente fueron una señal de alarma que agravó la percepción japonesa de vulnerabilidad y obligó a Tokio a reconsiderar el problema de China (Hornung, 2014; Smith, 2016; Heginbotham y Samuels, 2018). El conocido como *Senkaku shokku* se recrudecería dos años más tarde como consecuencia de la nacionalización de las islas por el Gobierno (en manos del Partido Democrático de Japón); acción que fue denunciada por Pekín como una alteración del *statu quo*, acentuando la espiral de enfrentamiento.

La llegada al poder de Xi Jinping en noviembre de 2012 y la victoria electoral de Shinzo Abe, un mes más tarde, no servirían para mejorar las cosas. En noviembre de 2013, China declaró de manera unilateral una zona de identificación de defensa aérea (ZIDA) sobre el espacio aéreo de las Senkaku. Tras la visita de Abe al templo de Yasukuni unas semanas después, el Gobierno chino decidió suspender los contactos con Japón. Fue una situación que se mantuvo hasta noviembre de 2014, cuando —con ocasión de la cumbre de APEC celebrada en Pekín—, Xi y Abe mantuvieron una breve conversación formal.

El año anterior, China había anunciado la iniciativa de la Nueva Ruta de la Seda, una propuesta que —al menos potencialmente— planteaba el riesgo de marginar a Japón de la reconfiguración del continente euroasiático que parecía tener como objetivo (Delage, 2015). Aunque el Gobierno reaccionó con cierto escepticismo sobre sus posibilidades de realización, la creación en 2015 del Banco Asiático de Inversiones en Infraestructuras (AAIB) —con la participación como miembros fundadores de un considerable número de países occidentales aliados de Estados Unidos— intranquilizó a Japón. Al igual que Washington —y que otros Estados que se sumaron, sin embargo, al proyecto— Tokio interpretó la iniciativa como un ambicioso plan que podía conducir a la primacía china en la región.

Japón no tardó en articular una respuesta. Con el fin de evitar que China sea la única opción para los países asiáticos, propuso una serie de alternativas, definidas sobre la base de la transparencia, la sostenibilidad financiera y el respeto a las normas laborales y medioambientales. Así, en mayo de 2015, el primer ministro anunció la puesta en marcha de una “Partnership for

La adopción de sanciones comerciales por parte de Pekín y la crisis diplomática obligaron a Tokio a reconsiderar el problema de China

Quality Infrastructure”, dotada con un fondo de 110.000 millones de dólares, cuantía que se amplió un año más tarde a 200.000 millones (Ministry of Foreign Affairs, 2015b). En agosto de 2016, en el marco de la cumbre Japón-África celebrada en Nairobi, Abe hizo pública por otra parte la Estrategia de un Indo-Pacífico Libre y Abierto, extendiendo su oferta de financiación de infraestructuras para favorecer la conectividad del espacio Indo-Pacífico y promover la cooperación en el terreno de seguridad, con especial hincapié en la dimensión marítima (Abe, 2016). Además de ofrecer otras opciones a los países de la zona, Abe lo hizo por lo demás sobre la base de un discurso alternativo al de Pekín, al insistir en la integración de este espacio de conformidad con los valores democráticos y con los principios del libre mercado.

Para facilitar la puesta en marcha de sus proyectos, Japón buscó desde el primer momento la colaboración de otros socios. Pocos tan relevantes entre ellos como India, con la que presentó de manera conjunta, con ocasión de la cumbre del Banco Africano de Desarrollo en Ahmedabad en mayo de 2017, el Corredor de Crecimiento Asia-África (AAGC en sus siglas en inglés) (ERIA, 2017). La gira del presidente Trump por Asia a finales del mismo año también ofreció la oportunidad para anunciar la cooperación de Japón y Estados Unidos sobre financiación de infraestructuras —en energía y redes digitales en particular—, propuesta que sirvió, asimismo, para reforzar la asociación trilateral ya constituida en julio entre ambos y Australia con el mismo fin (White House, 2018; Overseas Private Investment Corporation, 2018).

De manera simultánea, Japón concluyó que —aunque China hubiera tomado la iniciativa en este terreno— el desarrollo de la interconectividad de la región también podía beneficiar a sus intereses. Y, sin abandonar las iniciativas ya mencionadas, el Gobierno asumió una actitud pragmática con respecto a la Ruta de la Seda (Ito, 2019). En junio de 2017, Abe anunció el apoyo condicional de Japón a BRI, sujeto a la transparencia y viabilidad económica de los proyectos (Abe, 2017). En este contexto de entendimiento, el 9 de mayo de 2018, con ocasión de la visita del primer ministro chino, Li Keqiang, a Tokio, Japón y China firmaron un acuerdo marco de cooperación económica en países terceros, comenzando por Tailandia (Ono, 2018). Por entonces, además del reconocimiento japonés de la fuerza imparable de la estrategia china, otro factor motivaba este acercamiento: la coincidencia de Tokio y Pekín en su oposición a la política comercial de Trump (Lam, 2018). Si Abe quería demostrar su buena voluntad política con respecto a su Estado vecino, el enfrentamiento con Washington obligaba asimismo a Xi a no empeorar la relación con Japón, segundo mercado exportador para China, además de relevante puerta de acceso a nuevas tecnologías.

Este giro se confirmaría en octubre de 2018, con la visita a Pekín de Shinzo Abe, primer viaje oficial a China de un primer ministro japonés en siete años. Abe insistió en que la relación había pasado “de la competencia a la cooperación”, y declaró su intención de “impulsarlas hacia una nueva era” (Shigeta, 2018). El compromiso de colaboración con China en 50 proyectos de infraestructuras en el sureste asiático —uno de los principales resultados de la visita— fue una clara demostración del nuevo pragmatismo de Tokio. Esta tendencia positiva se mantuvo tras el encuentro de los líderes de ambos países en junio de 2019, con ocasión de la cumbre del G20 en Osaka. Fue la primera visita de Xi a Japón y, durante la misma, se anunció su regreso a Tokio en el marco de su primer viaje oficial bilateral en la primavera de 2020 (posteriormente suspendido por la crisis del coronavirus).

Pese a la innegable mejora en la comunicación entre las dos partes, equilibrar a China continúa siendo sin embargo el eje central de la política de seguridad japonesa. Más que una

En junio de 2017, Abe anunció el apoyo condicional de Japón a BRI, sujeto a la transparencia y viabilidad económica de los proyectos

reorientación, el cambio de enfoque responde por tanto a la evolución de la dinámica regional. Tokio observa con preocupación los efectos disruptivos que para su competitividad económica puede tener la presión comercial de Trump, y —para su seguridad— los cambios en la posición norteamericana hacia Corea del Norte y China. Sin que desaparezca su inquietud por las capacidades militares de la República Popular, es una prioridad para Tokio evitar una crisis en sus relaciones con Pekín, con quien puede asociarse en proyectos económicos regionales de interés mutuo (Miller, 2019). Desde esta aproximación, el reto para Abe consiste en encontrar el punto de equilibrio que le permita cooperar con China sin que ello suponga renunciar a los principios normativos del “Indo-Pacífico Libre y Abierto”, idea que —para evitar la oposición de Pekín— ha dejado de llamar “estrategia” para definirla como mera “visión”, y en la que ha minimizado la dimensión de seguridad (Hosoya, 2019).

Frente a una competencia por el liderazgo regional que es de naturaleza estructural, y unas disputas —bien territoriales, bien relacionadas con la historia— que resultan irreconciliables, Abe intenta, como se ve, compaginar su estrategia de contraequilibrio de China con un objetivo de coexistencia. Es un propósito que resulta posible mientras se mantenga la alianza de seguridad con Estados Unidos. Pero si la política asiática de Washington continúa cambiando, también tendrán que hacerlo las opciones de Japón.

4. Estados Unidos en la era Trump

La transformación del escenario regional ha tenido un considerable impacto sobre el triángulo estratégico Japón - Estados Unidos - China, provocando en consecuencia un cambio en la percepción mantenida por las tres partes sobre la alianza entre Washington y Tokio (Inoguchi & Ikenberry, 2013; McGregor, 2018).

Durante años, China consideró con simpatía la alianza, al ver en ella un instrumento para prevenir toda posible reemergencia de Japón como potencia militar (Christensen, 1999). Más tarde, sobre todo a raíz de la revisión en 1997 de las directrices bilaterales de defensa —una actualización de la alianza que otorgaba mayores responsabilidades a Japón—, su percepción cambió por completo, al interpretarla más bien como un instrumento de contención dirigido contra la República Popular (Wu, 2005; Bisle, 2008). Para Estados Unidos, por su parte, la alianza con Japón ha sido el pilar central de la estabilidad regional y, como tal, un elemento clave de su estrategia hacia Asia. Aunque la importancia de la alianza para Washington aumentó a medida que China se convertía en una potencia ascendente, Estados Unidos no pudo prevenir ni la aceleración del auge chino ni el declive relativo de Japón. No son pocos los expertos norteamericanos que se preguntan si Japón cuenta con la capacidad y la voluntad para contribuir a una firme política de contención de China, o para intervenir en situaciones de crisis en Taiwán o en la península coreana (Finnegan, 2009).

En el caso de Japón, el Gobierno del Partido Democrático intentó —antes de la crisis de las Senkaku— corregir la tradicional dependencia de Washington mediante un renovado acercamiento a China, un giro que conduciría a la dimisión del inspirador de esa política, Yukio Hatoyama, tras solo ocho meses como primer ministro. La alianza con Estados Unidos se reforzó de hecho en 2015 (Ministry of Foreign Affairs, 2015a), aunque ello no ha sido obstáculo para el reconocimiento por las autoridades japonesas de la necesidad de avanzar hacia una mayor autonomía estratégica. Aunque resultaba inevitable que, con el paso del tiempo, las

*Durante años,
China consideró
con simpatía la
alianza, al ver en
ella un instrumento
para prevenir
toda posible
reemergencia
de Japón como
potencia militar*

expectativas de Tokio y de Washington sobre la alianza no fueran siempre coincidentes, la llegada de Trump a la Casa Blanca no hizo sino agravar el dilema.

Además de insistir en la naturaleza desigual de la alianza, Trump nunca ha dejado de criticar la política comercial de Japón, al que amenazó con la imposición de nuevos aranceles. No obstante, la frustración de Abe con la administración Obama, la cual —en su opinión— no se esforzó por detener las acciones de China en su periferia marítima, le hizo ver en Trump una nueva oportunidad para que Estados Unidos incrementara la presión sobre Pekín (Fujiwara, 2019). Abe, que fue el primer líder extranjero en reunirse con el presidente electo, ha logrado establecer una estrecha relación personal con Trump que, sin embargo, no siempre se ha traducido en una Casa Blanca alineada con los intereses japoneses.

Nada más tomar posesión como presidente, Trump abandonó el Acuerdo Transpacífico (TPP), un pacto en el que Abe invirtió un considerable capital político, y que trataba de prevenir la formación de una esfera económica de Asia oriental dominada por China. A este golpe siguió la adopción de tarifas al acero y al aluminio de las que no se dejó exento a Japón, exacerbando la inquietud de este último sobre la política exterior de Trump (Institute for International Policy Studies, 2017). Japón decidió continuar con el TPP, liderando su reconfiguración con los restantes Estados participantes (el resultante CPTTP fue firmado en Chile en marzo de 2018), a la vez que concluyó asimismo un doble acuerdo —económico y estratégico— con la Unión Europea, en vigor desde febrero de 2019, y avanza en la formación final de la Asociación Económica Regional Integral (RCEP en sus siglas en inglés) con otros 15 Estados asiáticos.

La relación entre Estados Unidos y Japón se había claramente debilitado, pese al lenguaje de las declaraciones oficiales. En la primera cumbre formal mantenida por Trump y Abe, en efecto, ambas partes acordaron “fortalecer aún más los lazos de la alianza”, que —añadieron— “es la piedra angular de la paz, la prosperidad y la libertad en la región de Asia-Pacífico” (Ministry of Foreign Affairs, 2017). En todos los encuentros sucesivos, los dos Gobiernos han insistido por lo demás en el papel indispensable de la alianza en el mantenimiento de un orden internacional basado en reglas (para el comunicado más reciente, véase Ministry of Defense, 2019a). No obstante, con independencia de estos principios, la valoración que haga Japón de la alianza dependerá en último término de cómo Estados Unidos gestione el problema norcoreano y de cómo evolucione la relación entre Washington y Pekín.

Las autoridades japonesas se vieron sorprendidas cuando, en marzo de 2018, Trump anunció su intención de reunirse con el líder norcoreano pese a no haber ofrecido Pyongyang ningún compromiso tangible de desnuclearización de la península. Para el Gobierno de Abe se trataba de una decisión equivocada, si bien se quiso minimizar las diferencias con Washington. Tokio no se siente apoyado por Estados Unidos en relación con su principal problema con Corea del Norte —los diecisiete japoneses secuestrados por este último país desde la década de los ochenta, solo cinco de los cuales pudieron regresar a Japón—, a la vez que le preocupa que Estados Unidos y Corea del Norte puedan llegar a un acuerdo sobre la suspensión de ensayos de misiles intercontinentales, dejando fuera los de corto y mediano alcance, es decir, aquellos que de manera más directa afectan a la seguridad de Japón (Karnie y Rogers, 2019).

También inquieta al Gobierno japonés que Trump pueda ofrecer a Kim Jong-un el tratado de paz que este desea, ya que la conclusión formal de la guerra de Corea facilitaría la supuesta intención del presidente norteamericano de comenzar la retirada, o al menos disminución, de la presencia militar de Estados Unidos en Corea del Sur (Landler, 2018). Además de beneficiar

La relación entre Estados Unidos y Japón se había claramente debilitado, pese al lenguaje de las declaraciones oficiales

a Pyongyang, tal medida —temen los expertos japoneses— haría que Corea del Sur entrara a formar parte de una esfera de influencia china, complicando en gran medida la seguridad del archipiélago (Rich, 2018).

Con respecto a China, el Gobierno japonés comparte la percepción de la Administración Trump de que la República Popular es una potencia revisionista cuya intención es la de reconfigurar el sistema internacional de manera favorable a sus intereses y valores. Tokio discrepa, sin embargo, de los métodos empleados por Washington para contrarrestar las ambiciones geopolíticas de Pekín. Frente al enfoque de confrontación elegido por Estados Unidos desde 2018, Japón prefiere contener de manera más discreta los efectos del ascenso de China, esforzándose —como se mencionó con anterioridad— por mantener una relación estable con Pekín, especialmente en el terreno económico. Pero esa posición de equilibrio no elimina el dilema con respecto al futuro de su relación con Washington: si China cree que el equilibrio militar en la región se ha reorientado a su favor, el poder disuasorio de la alianza Estados Unidos-Japón ha perdido entonces buena parte de su valor.

El ascenso de China modifica, en efecto, los cálculos estratégicos de ambos aliados. Para Washington hace que aumente el coste de un conflicto con la República Popular, lo que puede reducir su disposición a apoyar a Japón en el caso de un choque de este último con Pekín (sobre las Senkaku, por ejemplo). Para Tokio, la pérdida relativa de poder de Estados Unidos con respecto a China, y su aparente desinterés por mantener la primacía militar en Asia, no solo hace de él un socio menos fiable, sino que también propicia que China se decida a incrementar su presión sobre Japón. La reconfiguración del orden regional que están provocando el nuevo poder y las ambiciones de China podría conducir, en consecuencia, a la desaparición en algún momento de la alianza (White, 2017). El problema es que, sin ella, la política de defensa japonesa se derrumbaría. La solución del Gobierno de Abe ha consistido en esforzarse por asegurar el compromiso de Estados Unidos con Japón y con la región en su conjunto, pero haciéndolo de tal manera que, a un mismo tiempo, pueda construir los pilares de una eventual independencia estratégica.

Es desde esta perspectiva como cabe interpretar, en primer lugar, la reforma de las instituciones y legislación de seguridad, así como el aumento de capacidades militares. Además de repercutir en su propio beneficio, estas acciones sirven para demostrar que Japón hace todo lo que puede para apoyar a Estados Unidos en Asia y disminuir así el coste de su presencia en la región (Taniguchi, 2019). La adquisición de un gran volumen de armamento norteamericano también responde —además de a la intención de neutralizar las posibles dudas de Washington sobre su aliado—, a intentar preservar el *statu quo*.

El desarrollo, en segundo lugar, de unos vínculos estratégicos más estrechos con otros Estados democráticos —mediante procesos tanto bilaterales como trilaterales—, no solo amplía las opciones de Japón y contribuye a la protección de un orden regional basado en reglas. Es un instrumento también diseñado para promover la permanencia de Estados Unidos en la región, al hacer de Japón el puente entre Washington y otros países del Indo-Pacífico.

Sea como fuere, parece imponerse la conclusión de que, tras el empeño por mantener la alianza con Estados Unidos a la vez que muestra a China su voluntad de cooperar en el desarrollo de la interconectividad e integración de la región, lo que busca Japón en realidad es contar con un mayor horizonte temporal para reorganizar su política exterior y de seguridad y mejorar sus propias capacidades (Samuels y Wallace, 2018, pp. 708-710). El acercamiento simultáneo de

Para Tokio, la pérdida relativa de poder de Estados Unidos con respecto a China, y su aparente desinterés por mantener la primacía militar en Asia, hacen de él un socio menos fiable

Tokio a Washington y Pekín podría interpretarse de este modo como un doble movimiento táctico —más que como definición de una cerrada dirección estratégica—, orientado a facilitar su futura independencia y, a través de ella, un papel central en el orden asiático hoy sujeto a reconfiguración (Taylor, 2011).

5. Conclusiones

Durante los próximos años, el gobierno japonés no dejará de afrontar un triple dilema: cómo prevenir un estatus subordinado a China en Asia; cómo corregir la excesiva dependencia de su relación con Estados Unidos; y cómo equilibrar las relaciones con ambas potencias sin convertirse en rehén de su dinámica de confrontación. Puesto que Japón no pretende abandonar la alianza militar con Washington ni renunciar a su relación de interdependencia económica con Pekín, la respuesta del Gobierno de Shinzo Abe a esta encrucijada integra al menos tres elementos.

Un primer objetivo consiste en preservar el equilibrio de poder en Asia creando un contrapeso eficaz de China. El eje principal del mismo es el sistema de alianzas que lidera Estados Unidos, pero Japón lo ha completado con una red adicional de asociaciones estratégicas con otros Estados vecinos de China. Participando de manera proactiva en la redefinición de la arquitectura bilateral y multilateral de seguridad regional con el fin de condicionar la libertad de maniobra china, mientras de manera paralela “normaliza” su propia política de defensa —eliminando, como se mencionó, algunas de las restricciones impuestas en 1945 a su acción internacional—, Japón amplía su espacio estratégico y adquiere una mayor flexibilidad para adaptarse a un eventual escenario de inestabilidad.

El Gobierno japonés promueve, en segundo lugar, la integración económica de la región, tanto con China como con otras naciones asiáticas (Katada, 2020). Japón es la mayor economía del CPTPP —es decir, el antiguo TPP sin Estados Unidos— y la segunda en el RCEP, acuerdo que está previsto firmar en 2020. Sus activos de inversión y su capacidad tecnológica continuarán expandiendo el papel económico de Japón de tal manera que podrá prevenir que el continente se oriente en su totalidad hacia China. Las iniciativas para el desarrollo de infraestructuras en las que participa con India, Estados Unidos y Australia son relevantes alternativas a la Ruta de la Seda propuesta por Pekín (Ministry of Foreign Affairs, 2019).

Por último, Abe ha hecho de la defensa de los valores liberales una parte central de su política exterior. Como indica la Estrategia de Seguridad Nacional, los intereses nacionales de Japón residen en “el mantenimiento y protección de un orden internacional basado en reglas y valores universales, como la libertad, la democracia, el respeto a los derechos humanos fundamentales y el estado de derecho”. Son principios que han guiado el acercamiento de Japón a las restantes democracias de su entorno, con el propósito de reforzar un orden regional libre y abierto.

En conjunto, pues, la agenda política de Abe refleja un enfoque pragmático, concebido para facilitar la seguridad de Japón y la estabilidad de la región. La evolución de su estrategia dependerá, no obstante, del comportamiento futuro de China (lo más o menos agresiva que sea con respecto a Japón); del de Estados Unidos (según su grado de retirada de Asia); así como de la resolución de los problemas estructurales internos del país. El rápido envejecimiento de la población, las dificultades de crecimiento de una economía madura y postindustrial con una elevada deuda pública, y los condicionantes políticos a una mayor ambición estratégica exterior,

El Gobierno japonés promueve, en segundo lugar, la integración económica de la región, tanto con China como con otras naciones asiáticas

no permiten anticipar qué camino tomará (Glosserman, 2019). Pero si no pudiera apoyarse en Estados Unidos como ha hecho desde 1945, sus alternativas se reducen básicamente a dos. O bien acepta una primacía china en Asia, o bien decide reconvertirse en una gran potencia dispuesta a enfrentarse a la República Popular; una opción que le obligaría a plantearse el desarrollo de armamento nuclear (Envall, 2018). Quizá lo más plausible sea una ruta intermedia, mediante una fórmula de coexistencia con Pekín, pero con los recursos estratégicos—los propios más los aportados por sus asociaciones estratégicas con otros Estados—que le permitan vetar un orden regional que no le satisfaga.

Bibliografía

- Abe, S. (2016, August 27). *A Free and Open India and Pacific Strategy: Prime Minister Shinzo Abe's keynote address at the opening session of TICAD VI*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de https://www.mofa.go.jp/af/af2/page4e_000496.html.
- Abe, S. (2017, June 5). *Asia's Dream: Linking the Pacific and Eurasia*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de https://japan.kantei.go.jp/97_abe/statement/201706/1222768_11579.html.
- Auslin, M. (2016). Japan's New Realism. *Foreign Affairs*, 95(2), 125-134.
- Bennett, B., Dobbins, J., Hornung, J. W., & Scobell, A. (2018). After the Summit: Prospects for the Korean Peninsula. *Survival*, 60(4), 21-28. DOI: <https://doi.org/10.1080/00396338.2018.1494976>
- Bisley, N. (2008). Securing the “anchor of regional stability”? The transformation of the US–Japan alliance and East Asian security. *Contemporary Southeast Asia*, 30(1), 73-98.
- Christensen, T. J. (1999). China, the US–Japan alliance, and the security dilemma in East Asia. *International Security*, 23(4), 49-80. DOI: <https://doi.org/10.1162/isec.23.4.49>
- Cooney, K. (2007). *Japan's Foreign Policy Since 1945*. Nueva York: M.E. Sharpe.
- Curtis, G. L. (ed). (1993). *Japan's Foreign Policy after the Cold War: Coping with Change*. Nueva York: M. E. Sharpe.
- Delage, F. (2005). China y Japón: hacia un nuevo equilibrio. En Xulio Ríos (ed.), *Política exterior de China. La diplomacia de una potencia emergente*, pp.169-190. Barcelona: Bellaterra.
- Delage, F. (2015). La estrategia asiática de Xi Jinping. *Revista del Instituto Español de Estudios Estratégicos*, 5, 17-52.
- Delage, F. (2018). Disputas marítimas en Asia oriental: la expansión estratégica de la República Popular China. En Fernando del Pozo (ed.), *Mares Violentos*, pp. 23-48. Madrid: Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- Envall, H. D. P. (2019). What Kind of Japan? Tokyo's Strategic Options in a Contested Asia. *Survival*, 61(4), 117-130. DOI: <https://doi.org/10.1080/00396338.2019.1637126>
- ERIA. (2017). *Asia Africa Growth Corridor: Partnership for Sustainable and Innovative Development - A Vision Document*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de <http://www.eria.org/Asia-Africa-Growth-Corridor-Documents.pdf>.

- Finnegan, M. (2009). *Managing Unmet Expectations in the U.S.–Japan Alliance*. *NBR Special Report*, 17. Seattle: National Bureau of Asian Research.
- Funabashi, Y., & Ikenberry, G. J. (2020). *The Crisis of Liberal Internationalism: Japan and the World Order*. Washington: Brookings Institution Press.
- Fujiwara, K. (2019). Abe-Trump bromance yet to bring rewards. *East Asia Forum Quarterly*, 11(3), 3-5.
- Government of Japan. (2013, December 17). *National Security Strategy*. Recuperado el 3 de noviembre de 2019 de https://www.cas.go.jp/jp/siryoku/131217anzenhoshou/pamphlet_en.pdf.
- Green, M. J. (2001). *Japan's Reluctant Realism: Foreign Policy Challenges in an Era of Uncertain Power*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Glosserman, B. (2019). *Peak Japan: The End of Great Ambitions*. Washington: Georgetown University Press.
- Heginbotham, E., & Samuels, R. J. (2018). Active Denial: Redesigning Japan's Response to China's Military Challenge. *International Security*, 42(4), 128-169. DOI: https://doi.org/10.1162/isec_a_00313
- Hughes, C. W. (2015). *Japan's Foreign and Security Policy Under the "Abe Doctrine": New Dynamism or New Dead End?* Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hornung, J. W. (2014). Japan's Growing Hard Hedge against China. *Asian Security*, 10(2), 97-122. DOI: <https://doi.org/10.1080/14799855.2014.914497>
- Hosoya, Y. (2019). FOIP 2.0: The Evolution of Japan's Free and Open Indo-Pacific Strategy. *Asia-Pacific Review*, 26(1), 18-28. DOI: <https://doi.org/10.1080/13439006.2019.1622868>
- Inoguchi, T., & Ikenberry, G. J. (eds.). (2013). *The Troubled Triangle: Economic and Security Concerns for the United States, Japan, and China*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Institute for International Policy Studies. (2017). *The Trump Administration and Japan: Challenges and Visions for Japan's Foreign and Security policy in the New Era*. *Japan-US Alliance Study Group Report*. Tokio: IIPS.
- International Crisis Group. (2013). *Dangerous Waters: China-Japan Relations on the Rocks*. *Asia Report*, 45.
- International Institute for Strategic Studies. (2018). *The Military Balance*. Londres: Routledge.
- Ito, A. (2019). China's Belt and Road Initiative and Japan's Response: from Non-participation to Conditional Engagement. *East Asia*, 36(2), 115-128. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12140-019-09311-z>
- Karni, A., & Rogers, K. (2019, May 25). Trump Opens Tokyo Visit with a Tweet Sure to Unnerve the Japanese. *New York Times*.
- Katada, S. (2020). *Japan's New Regional Reality: Geoeconomic Strategy for the Asia-Pacific*. Nueva York: Columbia University Press.
- Khandekar, G., & Gaens, B. (eds.). (2018). *Japan's Search for Strategic Security Partnerships*. Abingdon: Routledge.

- Lam, W. W. (2018). The Many Sides of Tentative Sino-Japanese Rapprochement. *China Brief*, 18(9), 4-6.
- Landler, Mark (2018, May 3). Trump Orders Pentagon to Consider Reducing U.S. Forces in South Korea. *New York Times*.
- McGregor, R. (2018). *Asia's Reckoning: The Struggle for Global Dominance*. Londres: Allen Lane.
- Miller, J. B. (2019, July 1). China and Japan's Pragmatic Peace. *Foreign Policy*.
- Ministry of Defense. (2016). *Outline of the Legislation for Peace and Security*. Recuperado el 4 de octubre de 2019 de https://www.mod.go.jp/e/publ/w_paper/pdf/2016/DOJ2016_2-3-2_web.pdf.
- Ministry of Defense. (2018). *National Defense Program Guidelines for FY2019 and beyond*. Recuperado el 4 de octubre de 2019 de https://www.mod.go.jp/j/approach/agenda/guideline/2019/pdf/20181218_e.pdf.
- Ministry of Defense. (2019a, April 19). *Joint Statement of the Security Consultative Committee*. Recuperado el 16 de noviembre de 2019 de https://www.mod.go.jp/e/d_act/us/201904_js.html.
- Ministry of Defense. (2019b). *Defense of Japan 2019*. Recuperado el 4 de octubre de 2019 de https://www.mod.go.jp/e/publ/w_paper/2019.html.
- Ministry of Foreign Affairs. (2015a, April 27). *The Guidelines for Japan-U.S. Defense Cooperation*. Recuperado el 14 de octubre de 2019 de <https://www.mofa.go.jp/files/000078188.pdf>.
- Ministry of Foreign Affairs. (2015b, May 21). *Partnership for Quality Infrastructure*. Recuperado el 14 de octubre de 2019 de <http://www.mofa.go.jp/files/000117998.pdf>.
- Ministry of Foreign Affairs. (2017, February 10). *Japan-U.S. Summit Meeting*. Recuperado el 16 de noviembre de 2019 de https://www.mofa.go.jp/na/na1/us/page3e_000652.html.
- Ministry of Foreign Affairs. (2019, 21 noviembre). *Japan's Connectivity Initiative*. Recuperado el 28 de noviembre de 2019 de <https://www.mofa.go.jp/files/000430632.pdf>
- Ono, Y. (2018, May 31). Thailand to Benefit from China-Japan Thaw. *Nikkei Asian Review*.
- Oros, A. L. (2017). *Japan's Security Renaissance: New Policies and Politics for the Twenty-First Century*. New York: Columbia University Press.
- Overseas Private Investment Corporation. (2018, July 30). *US-Japan-Australia announce trilateral partnership for Indo-Pacific infrastructure investment*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de <https://www.opic.gov/press-releases/2018/us-japan-australia-announce-trilateral-partnership-indo-pacific-infrastructure-investment>.
- Pyle, K. (2018). *Japan in the American Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rich, M. (2018, April 25). Japan Worries It'll Be Forgotten as Its Allies Talk to North Korea. *New York Times*.
- Rodao, F. (2019). *La soledad del país vulnerable: Japón desde 1945*. Barcelona: Crítica.
- Samuels, R. J. (2007). *Securing Japan: Tokyo's grand strategy and the future of East Asia*. Ithaca: Cornell University Press.

- Samuels, R. J., & Wallace, C. (2018). Japan's pivot in Asia. *International Affairs*, 94(4), 703-710. DOI: <https://doi.org/10.1093/ia/iyy034>
- Shigeta, S. (2018, October 26). Japan and China pledge move from "competition to collaboration". *Nikkei Asian Review*.
- Smith, S. (2016). *Intimate Rivals: Japanese Domestic Politics and a Rising China*. Nueva York: Columbia University Press.
- Smith, S. (2019). *Japan Rearmed: The Politics of Military Power*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sneider, D. (2011). The New Asianism: Japanese Foreign Policy under the Democratic Party of Japan. *Asia Policy*, (12), 99-129. DOI: <https://doi.org/10.1353/asp.2011.0016>
- Sohn, Y., & Pempel, T. J. (eds.). (2019). *Japan and Asia's Contested Order: The Interplay of Security, Economics, and Identity*. Singapur: Palgrave Macmillan.
- Suzuki, S., & Wallace, C. (2018). Explaining Japan's response to geopolitical vulnerability. *International Affairs*, 94(4), 711-734. DOI: <https://doi.org/10.1093/ia/iyy033>
- Taniguchi, T. (2019). Japan: A stabilizer for the U.S.-led system in a new era. *Asia Policy*, 14(1), 172-176. DOI: <https://doi.org/10.1353/asp.2019.0004>
- Taylor, B. (2011). Asia's century and the problem of Japan's centrality. *International Affairs*, 87(4), 871-885. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2346.2011.01008.x>
- Tirado, C. (2019). La reforma de la política de seguridad y defensa japonesa: ¿un paso previo a la reforma constitucional? En Fundación Seminario de Investigación para la Paz (ed.) *Ascenso del nuevo espacio Indo-Pacífico* (pp. 229-270). Zaragoza: Mira Editores.
- Vogel, E. (2019). *China and Japan: Facing History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vosse, W., & Midford, P. (eds.). (2018). *Japan's new security partnerships: Beyond the security alliance*. Manchester: Manchester University Press.
- White House. (2018, November 13). *U.S.-Japan Joint Statement on Advancing a Free and Open Indo-Pacific Through Energy, Infrastructure and Digital Connectivity Cooperation*. Recuperado el 15 de octubre de 2019 de <https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/u-s-japan-joint-statement-advancing-free-open-indo-pacific-energy-infrastructure-digital-connectivity-cooperation/>.
- White, H. (2017). Without America. *Quarterly Essay*, 68.
- Wu, X. (2005). The End of the Silver Lining: A Chinese View of the U.S.-Japanese Alliance. *Washington Quarterly*, 29(1), 117-130. DOI: <https://doi.org/10.1162/016366005774859715>



TERRITORIOS DEL NORTE - ISLAS KURILES: ANÁLISIS JURÍDICO DE UN CONTENCIOSO TODAVÍA PENDIENTE

Northern Territories - Kuril Islands: Legal Analysis of a Dispute still Pending

Carmen Tirado Robles

Profesora titular de Derecho Internacional Público
Grupo de investigación: Japón. Universidad de Zaragoza
Email: mctirado@unizar.es



Autor

Los denominados “Territorios del Norte”, más conocidos en la escena internacional como “Islas Kuriles”, son un conjunto de cuatro islas situadas al norte de Hokkaido sobre las que pesa un contencioso territorial entre Japón y Rusia que data ya de mediados del siglo XX, conflicto que no solo implica a los Estados, sino también a los individuos habitantes de estas islas, que han tenido que sufrir la expulsión de sus hogares y el consecuente desarraigo. En este trabajo pretendemos analizar el contexto histórico de este conflicto —elemento esencial para su solución—, sus causas y las posibles vías de solución que ofrece el derecho internacional. Esta solución, como veremos, dependerá en todo caso del necesario acuerdo entre las partes implicadas que, actuando de buena fe, podrían verse mutuamente beneficiadas por las posibilidades de cooperación que ofrecen estos territorios.



Resumen

Territorios del Norte; Kuriles; Japón; Rusia; derecho internacional; solución pacífica.

Northern Territories; Kurils; Japan; Russia; international law; peaceful settlement.



Key words

Recibido: 05-12-2019. Aceptado:09-03-2020



Fechas

* La autora desea agradecer la ayuda prestada por el Sr. Miyamoto, director de la División de Rusia del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón, especialmente por el tiempo dedicado a la autora durante su visita al Ministerio entre los días 20 a 24 de agosto de 2019.

The so-called Northern Territories, better known in the international scene as Kuril Islands, are a group of four islands located in north of Hokkaido on which a territorial dispute between Japan and Russia weighing as of the mid-twentieth century. This conflict not only involves the States, but also the individual inhabitants of these islands, who have had to suffer the expulsion from their homes and the subsequent uprooting. In this work, we intend to analyze the historical context of this conflict—an essential element for its solution—, its causes and the possible ways of solution offered by international law. This solution, as we shall see, will in any case depend on the necessary agreement between the parties involved which, acting in good faith, could benefit from the cooperation possibilities offered by these territories.



1. Introducción

Japón mantiene con algunos países vecinos una serie de contenciosos territoriales ya antiguos que no han conseguido superarse desde mediados del siglo XX y que parecen haberse encallado sin una posible solución. Usualmente los estudios sobre este tema tratan como contenciosos territoriales de Japón los relacionados con las islas Senkaku, con Takeshima y con las cuatro islas del norte de Japón, pero lo cierto es que este último conflicto que vamos a analizar en estas páginas, se distingue de los otros dos por varias razones (Kuroiwa, 2013): primero, las islas Senkaku y Takeshima no están habitadas, mientras que en la actualidad habitan los Territorios del Norte unos 17.000 ciudadanos rusos; en segundo lugar, contrariamente a lo que ocurre en Takeshima y las Senkaku, existen numerosos documentos públicos relacionados con los Territorios del Norte, que incluyen documentos históricos japoneses y rusos, convenciones bilaterales y otros acuerdos internacionales (efectivamente, como vamos a ver más adelante, este conflicto se halla jalonado de multitud de tratados internacionales que van a ir produciendo cambios en la percepción de este contencioso y en las relaciones entre los dos actores). Finalmente, la tercera diferencia es que, en el caso de los Territorios del Norte, el Gobierno ruso admite la existencia de una disputa y continúa negociando con el Gobierno japonés, cosa que no hacen los Gobiernos de China y Corea del Sur.

Las relaciones de Rusia y Japón se han caracterizado siempre por la desconfianza, la hostilidad e, incluso, por el enfrentamiento abierto y armado en algunas ocasiones. Estas difíciles relaciones arrastran desde mediados del siglo XX, especialmente desde la Guerra Fría, una divergencia importante de intereses en lo que se refiere a los llamados Territorios del Norte.

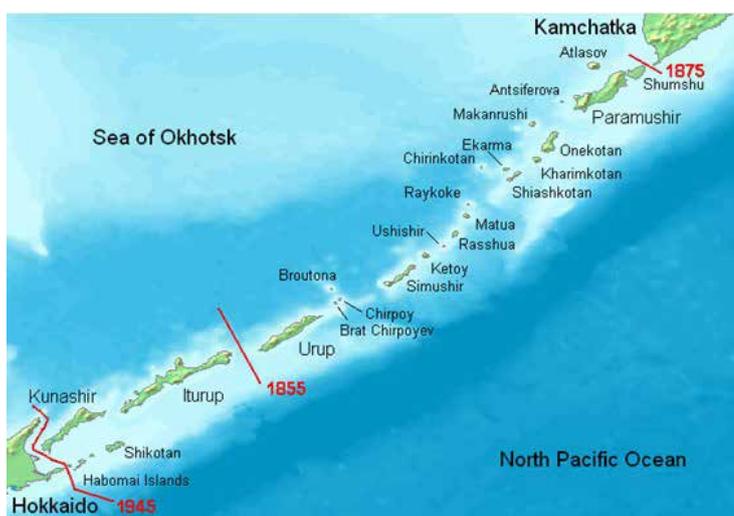
Los Territorios del Norte¹ son cuatro islas situadas frente a la costa noreste de la península Nemuro de Hokkaido, en Japón. Se denominan en japonés Habomai, Shikotan, Kunashiri y Etorofu y, en ruso, islas Jabomai, Shikotan, Kunashir e Iturup. Rusia entiende que estos territorios forman parte de las islas Kuriles y así denomina a este conflicto, pero Japón sostiene que las cuatro islas, en realidad, quedarían fuera de las Kuriles.

Geográficamente, los Territorios del Norte forman parte de un archipiélago compuesto por cincuenta y seis islas principales, además de una docena de islotes y peñones menores. Todas ellas se extienden en un arco que va desde las costas más al norte de Japón hasta la península de Kamchatka en Rusia, separando el mar de Ojotsk del océano Pacífico Norte. Existen docu-

1 En japonés 北方領土問題 (Hoppō Ryōdo) y en ruso Курильские острова (Kurilskie ostrova).

mentos históricos que, al parecer, indican que marineros rusos dedicados al comercio de pieles descubrieron estas islas en el siglo XVI y a partir del siglo XVII, tanto rusos como japoneses, comenzaron a colonizar las islas y a poblarlas. A finales del siglo XVIII, la emperatriz Catalina II de Rusia firmó un decreto sobre la inclusión de las islas Kuriles en el territorio nacional.

De todas estas islas, las cuatro en conflicto se encontrarían en el límite septentrional, muy cercanas a las costas de Hokkaido, tal y como se puede ver en el mapa siguiente:



Fuente: <https://www.demis.nl/products/web-map-server/examples/>

2. Hitos del conflicto

2.1. Los primeros tratados delimitadores: el Tratado de Shimoda y el Tratado de San Petersburgo

Los *ainu*, grupo étnico indígena de Hokkaido y del norte de Honshu, habitaron también las Kuriles y la mitad meridional de la isla de Sajalín desde tiempo inmemorial, las consideraban como propias y aprovechaban su gran riqueza pesquera, especialmente en salmones. De hecho, Japón alega que en 1778 había expulsado a pobladores rusos de Etorofu y había posicionado un letrero indicando que se trataba de territorio japonés. Por su parte, los rusos alegan “ocupación previa”, que los *kurile ainu* se habían convertido en rusos desde 1711 a 1738 y que la soberanía sobre las islas había pasado a ser rusa (Velázquez Elizarrarás, 2007).

Cuando los rusos, expulsaron a los *ainu* de estos territorios a comienzos del siglo XIX y pretendieron extender su soberanía a esta cadena de islas, se planteó el problema de definir el límite fronterizo entre Japón y Rusia en aquella zona. Así, en 1855, el Tratado de Comercio, Navegación y Delimitación entre Japón y Rusia —también conocido como Tratado de Shimoda—, que se concluyó de manera totalmente amistosa y pacífica entre las partes, confirmó los límites naturales ya establecidos, trazando el límite entre las islas de Etorofu/Iturup (la isla más septentrional de los Territorios del Norte) y Uruppu/Urup. Por tanto, las islas Etorofu, Kunashiri, Shikotan y Habomai pasaron a formar parte de Japón mientras que Rusia, por su parte, se quedó con las islas Kuriles del Norte. Pero no se pudo llegar a un acuerdo sobre la isla de Sajalín hasta el siguiente paso en este conflicto, 20 años más tarde.

En los años siguientes, ante la presión del Gobierno ruso que se negaba a dividir la isla de Sajalín, se firma el Acuerdo de San Petersburgo, ratificado el 22 de agosto de 1875, en el que su artículo 2 dice que Japón cede dicha isla a Rusia adjudicándose a cambio la totalidad de las islas Kuriles, aunque a los japoneses se les garantizaron en este Acuerdo derechos de pesca en las aguas que bañan las costas de Sajalín. La frontera se fija, por tanto, entre Hokkaido y Sajalín y entre la Península de Kamchatka y la isla más al norte de Shumshu, en las Kuriles, es decir, entre Etorofu y Uruppu. Este es el único caso de delimitación fronteriza entre Japón y Rusia basada en la diplomacia normal, en lugar del uso de la fuerza o la amenaza de guerra (March, 1996, p. 90).

En 1895, Japón y Rusia firmaron un nuevo Tratado de Amistad, Comercio y Navegación, que reemplazó al Tratado de 1855 y que reafirmó en su artículo 18 la línea fronteriza establecida en el Tratado de 1875 (Pedrozo, 2016).

Ya a comienzos del siglo XX y a pesar de las negociaciones entre Rusia y Japón, el choque entre las dos potencias se convierte en un enfrentamiento armado conocido como la guerra ruso-japonesa (entre el 8 de febrero de 1904 y el 5 de septiembre de 1905), cuyo origen son los intereses encontrados de las dos potencias rivales en Manchuria y Corea. El ejército imperial japonés logró obtener varias inesperadas victorias sobre sus oponentes rusos, lo que transforma profundamente el equilibrio de poder en el este de Asia y consolida a Japón como país importante en el escenario mundial (Jukes, 2002). Rusia, humillada, se vio obligada a negociar y con la mediación del presidente norteamericano Roosevelt se organizó una conferencia de paz en Portsmouth que concluye con la firma del Tratado de Portsmouth el 5 de septiembre de 1905. Veinte años después, el 20 de enero de 1925, Japón y la URSS firman un acuerdo en el que, además del establecimiento de relaciones diplomáticas formales entre los dos países, se reconoce la vigencia de Tratado de Portsmouth y Japón, por su parte, también reconoce formalmente a la Unión Soviética como Estado².

A raíz de los numerosos conflictos en la frontera entre el Gobierno nipón de Manchukuo y la Unión Soviética, Japón impulsa en los años 30 la firma de un acuerdo con los soviéticos que les evitara futuros conflictos, lo que sucede en Moscú el 13 de abril de 1941. En este Tratado se establecía la neutralidad de las partes, en caso de guerra entre una de ellas y otro país, por un periodo de cinco años, así como también se establecía la integridad territorial de Mongolia y Manchukuo, comprometiéndose cada país a respetar ambas³.

2.2. El fin de la Segunda Guerra Mundial: los tratados de paz y los de la Guerra Fría

Al final de la Segunda Guerra Mundial, en abril de 1945, la Unión Soviética anuló el pacto de neutralidad, y después de la derrota alemana en Europa y de conformidad con sus obligaciones en virtud de los Acuerdos de Yalta, declaró la guerra a Japón, pero también invadió Manchuria, justamente en un momento en que Japón no tenía ninguna capacidad de maniobra, entre los lanzamientos de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki (entre el 6 y el 9 de agosto). Incluso después de que Japón aceptara la Declaración de Potsdam, las fuerzas soviéticas con-

2 Véase *League of Nations Treaty Series*, vol. 34, pp. 32-53.

3 Esta situación de neutralidad con la URSS permitió a Japón llevar a cabo su campaña en el Pacífico en vez de dedicar sus esfuerzos a otras zonas en conflicto.

A comienzos del siglo XX y a pesar de las negociaciones entre Rusia y Japón, el choque entre las dos potencias se convierte en un enfrentamiento armado

tinuaron su ofensiva contra Japón en una escalada de ataques soviéticos en Manchuria, Sajalín y las Kuriles —estas últimas fueron ocupadas entre el 28 de agosto y el 5 de septiembre de 1945—.

El resultado de todos estos hechos señalados anteriormente es que las 56 islas de la cadena de las Kuriles, así como la mitad sur de Sajalín (es decir, los Territorios del Norte), fueron incorporados a la Unión Soviética en 1946 por un decreto del *Presidium* del Soviet Supremo de la URSS. Japón no reconoce la anexión, lo que impide la conclusión de un tratado de paz soviético-japonés. A esta anexión se añadió la deportación por la fuerza, en 1949, de todos los residentes japoneses de las Cuatro Islas del Norte, aproximadamente 17.000 personas⁴.

A pesar de que, como hemos podido comprobar, las relaciones entre soviéticos y japoneses no habían sido fluidas en muchos momentos de la historia, es justamente con la firma del Tratado de paz de San Francisco, en septiembre de 1951, cuando se siembran las semillas de las actuales desavenencias entre las dos potencias: efectivamente, Japón y otros cuarenta y ocho países firman ese tratado que devuelve al país a la sociedad internacional pero también deja claro que Japón debería renunciar a las Kuriles y al sur de Sajalín. Sin embargo, el problema es que este tratado no concreta claramente la extensión de las islas Kuriles, ni indica a qué país pertenecerían los territorios abandonados. La opinión de los expertos es que esto sucede por voluntad expresa de los estadounidenses, que utilizan esa indefinición como arma arrojada en su enfrentamiento particular con la URSS.

En este punto advierto algo que puede tener relevancia y es que en la Declaración de Yalta se dice que: “The southern part of Sakhalin as well as the islands adjacent to it shall be returned to the Soviet Union” y, en cambio, usando un verbo diferente, se dice que “The Kurile Islands shall be handed over to the Soviet Union”. Podría entenderse que el cambio en el verbo indicaría el reconocimiento por parte de los actores de que la región sur de Sajalín es devuelta a su dueño, la URSS, pero las Kuriles son entregadas o traspasadas, y no devueltas, porque no pertenecían en el pasado a la URSS. Es decir, que el traspaso de soberanía se produce por ser Japón un país vencido y no porque la URSS tuviera derechos sobre las Kuriles, lo que sí parece deducirse de la expresión utilizada para referirse al sur de Sajalín.

Por otra parte, en su discurso en la Conferencia de Paz de San Francisco, el primer ministro japonés Yoshida sostuvo que las islas de Habomai y Shikotan formaban parte del territorio de Hokkaido y que, por tanto, no formaban parte de las Kuriles. También afirmó que, desde el punto de vista histórico, tanto Kunashir como Etorofu eran territorio japonés. En este ambiente de confrontación que precedía ya a la Guerra Fría, la Unión Soviética no firma el tratado de paz⁵ y Japón concluye su propio tratado de seguridad con los Estados Unidos al mismo tiempo que el tratado de paz. Lo cierto es que los estadounidenses habían maniobrado para que la URSS

El traspaso de soberanía se produce por ser Japón un país vencido y no porque la URSS tuviera derechos sobre las Kuriles

4 La población de las Kuriles del Sur, a 15 de agosto de 1945 era de 17.291 personas, según el Ministerio de Asuntos Exteriores japonés (encuesta realizada por la Asociación de residentes de Chishima y Habomai https://www.mofa.go.jp/erp/rss/northern/page1we_000017.html).

5 Primakov, jefe de la diplomacia rusa en la era postsoviética, diría después: “Perdimos la oportunidad. Si no hubiéramos renunciado a firmar el Tratado de Paz en San Francisco en 1951, no habría habido problemas territoriales”. Hay que tener en cuenta, además, que Rusia, al no ser parte del tratado, no podría interpretarlo (es un principio bien establecido en derecho internacional, según afirma el TPJI, opinión consultiva de 6 de diciembre de 1923 en el Incidente de Jaworzina “it is an established principle that the right of giving an authoritative interpretation of a legal rule belongs solely to the person or body who has power to modify or suppress it”) véase https://www.icj-cij.org/files/permanent-court-of-international-justice/serie_B/B_08/Jaworzina_Avis_consultatif.pdf.

no firmase el tratado de paz con Japón y así mantener el conflicto (Pardo, 2012), cosa que se mantiene hasta el día de hoy.

En la primera parte de la década de los años 50 Japón y la URSS negociaron cuestiones de interés común, aunque el conflicto sobre las cuatro islas seguía pesando en las relaciones mutuas, tanto es así que las negociaciones se rompieron, aunque volvieron a retomarse en 1956, favorecidas en Japón por la llegada al poder del líder demócrata Ichiro Hatoyama, que hizo de la independencia del país y de la normalización de las relaciones con la URSS los dos objetivos fundamentales de su política exterior con la firma de una declaración conjunta, el 19 de octubre de 1956, en la que se restablecían las relaciones diplomáticas y se acordaba continuar las negociaciones para un tratado de paz, incluyendo las cuestiones territoriales. En ese tratado, la URSS se comprometía a apoyar la membresía de Japón en Naciones Unidas rompiendo con la posición que había mantenido el representante soviético Malik ante el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, donde había afirmado: “El Tratado de Paz con el Japón no es un tratado de paz, sino un tratado que prepara una guerra. El ejército, la marina y la aviación del Japón, resucitan. Su industria de guerra está en vías de reconstrucción. Las tropas de los Estados Unidos están estacionadas en el Japón...” y renunciaba a todas las reparaciones de la Segunda Guerra Mundial y devolvía a los prisioneros de guerra japoneses que todavía se encontraban en manos soviéticas. La declaración conjunta fue acompañada de un tratado comercial que garantizaba el trato de nación más favorecida para el desarrollo del comercio⁶. El artículo 9 de esta declaración conjunta abre la puerta a la devolución de Habomai y Shikotan a Japón cuando se firmase un tratado de paz.

En opinión de los expertos del momento (Murillo Rubiera, 1956) Japón, después de haber mantenido durante meses una lucha desigual con la Unión Soviética, transige con un documento que no es el tratado de paz y que deja sin resolver, entre otras cuestiones, la suerte definitiva de los territorios del norte y del sur de Sajalín. Por el contrario, la Unión Soviética, con la sola cesión de Habomai y Shikotan, sobre las que no tenía ningún derecho, de la restitución de unos prisioneros, que debían haber sido repatriados hacía años como exige el Derecho de Gentes y el respeto a los derechos humanos, y de no obstaculizar su ingreso en las Naciones Unidas, conseguía dar una solución provisional al problema de las relaciones nipo-soviéticas, pero que se prolongaría en el tiempo.

El buen camino iniciado con las negociaciones de 1956 se pierde y ya no puede recuperarse, pues en 1960 el Gobierno soviético advierte a Japón de su oposición a la firma del tratado de seguridad mutua entre Japón y Estados Unidos e incluso presiona a Japón declarando, tras la firma de este tratado, que no entregaría las islas Habomai y Shikotan bajo ninguna circunstancia a menos que Japón derogase el tratado de inmediato.

Mientras, va fraguándose la posición que Japón va a mantener en adelante sobre la devolución de las cuatro islas. Concretamente, el 15 de noviembre de 1961 se produce la primera recla-

El buen camino iniciado con las negociaciones de 1956 se pierde y ya no puede recuperarse

6 El texto completo de la *Declaración conjunta por el Japón y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas*, así como *Protocolo entre el Japón y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas concerniente al desarrollo del comercio y a la mutua concesión del trato de nación más favorecida* en versión en español puede consultarse en revista de política internacional, 1956, n.º 28, pp. 172-174. El artículo 9 dice: “9. El Japón y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas acuerdan continuar sus negociaciones para la conclusión de un tratado de paz después de que hayan sido restablecidas entre los dos países las relaciones diplomáticas normales. La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en respuesta al deseo del Japón y en consideración de sus intereses, acuerda transferir al Japón las Islas Habomai y la de Shikotan, previsto, sin embargo, que la actual transferencia de estas islas será efectuada después de que sea concluido el tratado de paz entre el Japón y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas”.

mación por parte japonesa: Ikeda, jefe del Gobierno japonés, cuando escribe a su homólogo soviético negando que el Tratado de San Francisco otorgara ningún derecho a la URSS “sobre los territorios abandonados por el Japón” ya que no se especificaba la potencia que debía ocuparlos. La verdadera naturaleza del interés soviético se centraba en la importancia estratégica de la cadena de las Kuriles que cierra la entrada del mar de Ojotsk y lo transforma en un mar interior soviético, sirviendo de barrera defensiva a las provincias marítimas del Pacífico. Pero también había un gran interés por parte de la Unión Soviética en eliminar la presencia americana en territorio japonés, por lo que, en 1964, la Unión Soviética ofreció devolver las islas, si los Estados Unidos ponían fin a su presencia militar en las islas principales del Japón, especialmente en Okinawa.

Otra segunda tentativa tuvo lugar en diciembre de 1967, durante las conversaciones entre el viceministro soviético de Asuntos Exteriores Vinogradov, y el embajador del Japón, Toru Nakagawa, destinadas a preparar la firma de un tratado de paz entre los dos países. Al ser suscitada la cuestión de las Kuriles, se alega por parte soviética que la devolución de los territorios que fueron ocupados por la URSS no procede porque “ya había sido solucionada a través de apropiados convenios internacionales, concluidos antes y después de la guerra” (Cola Alberich, 1970).

Por parte japonesa se mantiene que el Acuerdo de Yalta no puede considerarse un tratado internacional, ya que no fue concluido siguiendo las tres fases —negociación, firma y ratificación— del procedimiento clásico. Foster Dulles, secretario de Estado estadounidense, afirmaba en 1956 que Washington consideraba el acuerdo de Yalta como una simple declaración de principios (García Arias, 1951). Además, los expertos japoneses convienen en que, aunque existe una disputa sobre cuándo determinar la fecha crítica de la cuestión territorial, una visión sólida es fijarla al comienzo de la ocupación por la Unión Soviética, a fines de agosto de 1945 (Nakatani, 2017). Por lo tanto, según los mismos autores, las acciones posteriores en los Territorios del Norte no tendrían efecto en la determinación de la atribución de títulos territoriales.

Con la ruptura del sistema bipolar establecido en la Guerra fría, surgen nuevas oportunidades para solucionar el conflicto de los Territorios del Norte

2.3. La caída de la URSS: una nueva oportunidad perdida

Con la ruptura del sistema bipolar establecido en la Guerra fría, surgen nuevas oportunidades para solucionar el conflicto de los Territorios del Norte. La llegada al poder de Gorbachov parecía brindar condiciones favorables⁷, pero en política exterior el gabinete ruso mantuvo posiciones estándar respecto al conflicto y el gabinete del primer ministro Nakasone, que se mantuvo también en la tradicional posición —quizás confiando en que la URSS se plegaría a los deseos de Japón para beneficiarse de las necesarias inversiones— (Pardo, 2007), no facilitaron un acercamiento real entre las dos partes. Efectivamente, los rusos mantuvieron en seis rondas negociadoras con la delegación japonesa donde se repetía sistemáticamente el objetivo de Japón: devolución de las islas a cambio de ayuda económica.

Con la llegada de Boris Yeltsin al poder y el giro hacia el nacionalismo, la vuelta a las posiciones inamovibles tiene como resultado que en esta década no se produzcan avances significativos. Efectivamente, en ninguna de las dos cumbres que tuvieron lugar en aquellos años, en 1991

7 Tras las reuniones, Gorbachov afirmaría: “Yo me opuse a la asociación de la cooperación económica con el éxito de las negociaciones sobre el tratado de paz. Se debe comenzar precisamente con el desarrollo de las relaciones en todos los ámbitos, incluidos el económico, el comercial y las inversiones. Solamente esta aproximación tiene perspectivas”.

entre los dos líderes, Gorbachov y Kaifu⁸ y en 1993 entre Yeltsin y Hosokawa, se produce ningún cambio en las posiciones tradicionales, aunque sí hay que decir que en la de 1991 se acordó la realización de visitas por parte de ciudadanos japoneses y rusos a las cuatro islas (más de 10.000 personas de una y otra nacionalidad han visitado las islas desde entonces) y en la de 1993 se llegó a la firma de una declaración en la que se acordó que las pautas para la negociación de la resolución se basarían en hechos históricos y jurídicos, en documentos compilados con el acuerdo de los dos países; y en los principios de la ley y la justicia. Esta declaración se denomina por las partes Declaración de Tokio. También en esa época se crea un Comité conjunto de cooperación, por medio del cual Japón ha prestado ayuda económica a los residentes en las islas para mejorar las condiciones de vida, que son ciertamente precarias.

En 1997 Yeltsin y Hashimoto, se reunieron en Krasnoyarsk y, aparte de las negociaciones, los mandatarios acordaron ir de pesca con la esperanza de que un diálogo informal los acercaría a la solución del problema de las Kuriles y del tratado de paz. Resultado de aquel encuentro informal fueron los acuerdos ruso-japoneses sobre la pesca conjunta, inversiones y garantías bancarias que se conocen como Declaración de Krasnoyarsk, según la cual, estaba previsto que el tratado de paz se firmara para el año 2000.

2.4. Los últimos avances

De la década que acabamos de referir puede señalarse como avance el encuentro de Putin y Mori en Irkutsk en marzo de 2001, donde se señaló de nuevo la antigua posibilidad de devolución de Habomai y Shikotan, pero la llegada de Koizumi al poder en Japón, así como una opinión pública japonesa muy reticente, acabaron de nuevo con esta oportunidad.

En 2003 se firma un plan de acción en la cumbre bilateral y hay algunos elementos importantes en él, como un espíritu general de entendimiento de las partes, que resaltan la necesidad de continuar los esfuerzos para explicar a los pueblos de ambos países la importancia de concluir un tratado de paz y desarrollar las relaciones de ambos países en todas las áreas, incluida la compilación y distribución conjunta de materiales educativos, que se ha hecho efectiva ya. También se señala la importancia de potenciar actividades conjuntas con niños y jóvenes, seguir manteniendo las *free visits* o visitas de ciudadanos de ambas nacionalidades a las cuatro islas.

En los últimos años se han sucedido las reuniones y cumbres a distintos niveles en las que se ha intentado acercar posiciones. De hecho, Abe y Putin se han reunido más de una veintena de veces desde que este último accedió al puesto en 2012, pero no se ha llegado a ningún acuerdo productivo con respecto a esta región. Algunos expertos (Kato, 2013) apuntan a que el deshielo en el Océano Ártico podría influir la seguridad en torno a las islas Kuriles, pues un Ártico sin hielo permitiría el paso de tropas, de buques en superficie y de submarinos. Además del uso militar y comercial de una ruta por un Ártico sin hielo, se podrían obtener recursos naturales como petróleo y gas natural en la plataforma continental del Ártico. Esto cambiaría en buena medida la situación y la haría más peligrosa, pues China estaría claramente interesada en aprovechar la nueva situación del Ártico.

En 2003 se firma un plan de acción en la cumbre bilateral en el que se resaltan la necesidad de continuar los esfuerzos y desarrollar las relaciones de ambos países en todas las áreas

⁸ En aquellos momentos era ministro de Asuntos Exteriores de Japón Shintaro Abe, que estaba especialmente empeñado en la solución del contencioso territorial y visitó Moscú a principios de 1990 acompañado de su hijo Shinzo Abe, el actual primer ministro de Japón.

Por otra parte, en los últimos años se han ido sucediendo numerosos incidentes que han enfriado las relaciones ruso-japonesas. Se puede citar la visita del presidente Medvedev en noviembre de 2010 a Kunashiri, que implicó que el embajador ruso en Tokio fuera convocado en el Ministerio de Exteriores japonés y que, tras ello, se convocara también al embajador japonés en Moscú por parte del presidente Lavrov para transmitirle la posición rusa sobre la cuestión. Al año siguiente, en mayo de 2011, el viceprimer ministro ruso, Sergei Ivanov, junto con otros cuatro miembros del Ejecutivo, visitó Kunashiri y Etorofu, lo que de nuevo provocó quejas por parte del cuerpo diplomático japonés y la respuesta airada de Moscú.

En septiembre de 2018, Putin propuso finalizar un tratado de paz dentro del año, pero sin ningún requisito previo. Desde entonces, aunque las negociaciones entre Japón y Rusia han progresado rápidamente, conseguir un tratado de paz ha seguido siendo difícil debido a la negativa de Japón a llegar a un acuerdo sin “requisitos previos”, centrándose especialmente en la disputa territorial por las cuatro islas.

Al mes siguiente, el primer ministro Shinzo Abe y el presidente Putin se reunieron en Singapur y prometieron resolver el asunto y concluir un tratado de paz antes de que finalizaran sus mandatos, dándoles tres años. Abe incluso expresó su deseo de finalizar un tratado en la Cumbre del G20 en Osaka, en junio de 2019, cosa que tampoco ocurrió.

En fin, las polémicas visitas de mandatarios rusos se han ido repitiendo cada cierto tiempo, la última ha sido de nuevo la de Medvedev a Etorofu, en agosto de 2019 que, de nuevo, ha provocado protestas formales por parte de Tokio y rápida respuesta por parte de Moscú reivindicando el hecho de que la visita se hacía por un mandatario ruso a territorio ruso.

Las polémicas visitas de mandatarios rusos se han ido repitiendo cada cierto tiempo, la última ha sido de nuevo la de Medvedev a Etorofu

3. La posición de las partes

La primera conclusión que surge tras revisar los hechos relevantes sobre el conflicto es que esta disputa ha pesado excesivamente en las relaciones nipo-rusas. Al fin y al cabo, se trata de un territorio de reducidas dimensiones y poco poblado, si bien es verdad que su importancia desde el punto de vista económico (recursos pesqueros, gas natural, energía geotérmica) y estratégico (las cuatro islas separan el mar de Ojotsk del Océano Pacífico) lo hacen merecedor de especial atención por parte tanto de rusos como de japoneses.

Vamos a analizar ahora cuales han sido los argumentos esgrimidos por las partes: en primer lugar, Rusia defiende que todo el archipiélago de las Kuriles forma una unidad que le pertenece en virtud de su descubrimiento por parte de exploradores y colonos, y se fija la fecha de 1640 para ese descubrimiento. Pero hay que decir que la ocupación, para que tenga como consecuencia la adquisición de la soberanía, debe reunir dos condiciones: que se trate de una *terra nullius* o sin dueño, y que sea pública y efectiva⁹, aunque la ocupación no se dé en todo el territorio. A este respecto, hay que decir que, si bien el derecho de descubrimiento podría defenderse sólidamente por Rusia respecto a las islas más septentrionales, Japón podría alegar, por su parte, que ese derecho de descubrimiento le otorgaba las islas más meridionales, es decir, los

⁹ El principio de efectividad ya quedó claramente establecido en el laudo arbitral de 1928 en el caso de la isla de Palmas (Países Bajos c. Estados Unidos) Véase <https://pca-cpa.org/es/cases/94/> y por jurisprudencia posterior, como el caso de 1933 ante la Corte Permanente de Justicia internacional, en el caso de Groenlandia oriental que opuso a Dinamarca c. Noruega https://www.icj-cij.org/files/permanent-court-of-international-justice/serie_AB/AB_53/01_Groenland_Oriental_Arret.pdf

Territorios del Norte en conflicto. Además, Japón también podía demostrar que el archipiélago ya aparecía representado en sus mapas en el siglo XVII y que antes de la llegada de los rusos a las islas, ya las visitaban mercaderes japoneses.

En segundo lugar, Rusia se apoya en la validez del Tratado de Yalta y de la Declaración de Potsdam, mientras que rechaza frontalmente el Tratado de Paz de San Francisco, que nunca llegó a firmar. Japón, por el contrario, afirma la validez del Tratado de San Francisco, así como su abandono de las Kuriles como resultado de la Segunda Guerra Mundial, pero indica que, al no ser firmado por Rusia, no se confirmaría su posesión de las islas. Por otra parte, Japón afirma que el Tratado de Yalta no tiene validez actual por haber sido negociado en secreto y que la Declaración de Potsdam no es un tratado sino unas condiciones de rendición que los vencedores impusieron a Tokio y que, además, dichas condiciones fueron modificadas por el Tratado de San Francisco. Además, Japón insiste en que los Tratados de Shimoda y San Petersburgo, que sí fueron firmados por los rusos, reconocen su posesión de las cuatro islas en disputa. Sin embargo, hay que señalar respecto a este argumento nipón, que Japón siempre ha afirmado que las cuatro islas no forman parte del archipiélago de las Kuriles, lo que debilita su posición si la basa en los acuerdos de Yalta, pues las islas quedarían fuera de ellos. No es válido el argumento ruso de que los Tratados de Shimoda y San Petersburgo quedaron anulados por el posterior, firmado en Portsmouth de 1905.

Rusia también alega la soberanía sobre los Territorios del Norte tras la Segunda Guerra Mundial por prescripción adquisitiva, pero este argumento no es válido porque la prescripción adquisitiva requiere, además de un largo periodo de ocupación efectiva sobre el territorio, el consentimiento de la otra parte o, al menos, que no haga ninguna reclamación al respecto, pero Japón no ha cesado de reclamar su soberanía sobre estos territorios tras la Segunda Guerra Mundial.

Respecto a la cuestión de si los Territorios del Norte forman parte o no de las Kuriles, hay que decir que, en años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos caló la idea de que Habomai no pertenecía a las Kuriles, sino que formaba parte de la isla de Hokkaido. Desde el punto de vista geográfico, Kunashiri y Etorofu estarían en el caso contrario ya que geográficamente formarían parte de las Kuriles. Shikotan sería un caso más complicado, pero lo cierto es que se encuentra alejada del archipiélago. Así pues, tendríamos que Habomai y Shikotan quedarían fuera de las Kuriles geográficamente hablando, pero además a esto se puede sumar un argumento administrativo y es que las dos pertenecerían a la prefectura de Hokkaido y no la de Chishima (nombre japonés de las Kuriles).

También nos sirve de apoyo la Declaración Conjunta de 1956, documento jurídico que han suscrito los dos Estados ya en el siglo XX y que en su artículo 9 señala, como ya hemos puesto de manifiesto antes, que Habomai y Shikotan serían las dos islas que podrían ser transferidas a Japón si se firmase finalmente el tratado de paz. Por su parte, la Declaración de Irkutsk de 2001¹⁰, también firmada por las dos partes, destaca el objetivo de solucionar los problemas relacionados con la atribución de las islas Etorofu, Kunashiri, Shikotan y Habomai con la base de la Declaración de Tokio de 1993.

No es válido el argumento ruso de que los Tratados de Shimoda y San Petersburgo quedaron anulados por el posterior, firmado en Portsmouth de 1905

10 "Based on this confirmation (esta expresión se refiere a la declaración conjunta de 1956), agreed to promote future negotiations to accomplish complete normalization of Japan-Russia relations by means of concluding a peace treaty through the solution of issues concerning the attribution of the islands of Etorofu, Kunashiri, Shikotan and Habomai, on the basis of the 1993 Tokyo Declaration on Japan-Russia Relations" <https://www.mofa.go.jp/region/europe/russia/pmv0103/state.html>

La posición de Japón es que, si se confirmase la atribución de los Territorios del Norte a Japón, el país estaría dispuesto a ser flexible en cuanto al momento temporal de realización de la entrega, así como en cuanto la forma en que se haría su retorno real. Además, dado que los ciudadanos japoneses que una vez vivieron en los Territorios del Norte fueron desplazados por la fuerza por Joseph Stalin, Japón estaría dispuesto a firmar un acuerdo con el Gobierno ruso para que los ciudadanos rusos que viven allí no experimentasen la misma tragedia. En otras palabras, después del regreso de las islas a Japón, su intención es la de respetar los derechos, intereses y deseos de los actuales residentes rusos de las islas.

Por otra parte, el Gobierno japonés advierte a sus ciudadanos que no viajen a los Territorios del Norte fuera de los marcos de visita sin visado establecidos actualmente, hasta que se resuelva el problema territorial. La razón es que Japón no puede permitir ninguna actividad, incluida la actividad económica de un tercero, que pueda considerarse sometida a la “jurisdicción” rusa, ni permitir ninguna actividad realizada bajo la presunción de que Rusia tiene “jurisdicción” en los Territorios del Norte.

4. Posibles soluciones del derecho internacional

Hasta la fecha, las posibles soluciones que se han ido presentando en este conflicto lo han sido dentro de la vía de las negociaciones diplomáticas entre las partes y, si bien este es uno de los métodos de arreglo pacífico de las controversias internacionales previstos en el artículo 33 de la Carta de Naciones Unidas, sin duda puede decirse que no ha tenido un gran éxito hasta ahora. Efectivamente, lo cierto es que en los últimos años ha habido algunos tímidos avances como la creación de un comité conjunto de cooperación o de un subcomité de actividades económicas conjuntas¹¹ dentro de él, pero son realmente muy tímidos avances si consideramos la duración temporal del conflicto.

Por otra parte, algunos expertos señalan la posibilidad de establecer una especie de condominio o administración conjunta de las islas, lo que sería una solución plausible por su rapidez en establecerse como solución sin tener que decidir a quién pertenece la soberanía, por las ventajas económicas que esto tendría tanto para los dos Estados como para los habitantes de las cuatro islas, y por las ventajas en materia de seguridad para toda la zona. Otros han señalado la posibilidad de “alquilar” las islas por parte de Japón por un periodo de cincuenta años, e incluso Japón ha ofrecido ayudas por valor de 28 millones de dólares a Rusia por intercambiar estos territorios¹², pero estas dos soluciones implicarían reconocer que la propiedad es de Rusia. También se ha propuesto por organizaciones de protección del medio ambiente convertir a las cuatro islas en un parque marino protegido, con el fin de evitar la degradación de su medio

Hasta la fecha las posibles soluciones que se han ido presentando en este conflicto lo han sido dentro de la vía de las negociaciones diplomáticas entre las partes

11 Respecto a estas actividades, en la última reunión de los Ministros de Asuntos Exteriores de las dos partes (Igor Morgúlov y Takeo Mori), que tuvo lugar el pasado 6 de noviembre de 2019 en Moscú, se hizo resumen de la realización en el periodo de agosto a noviembre pasado de los primeros pasos para organizar la actividad económica conjunta en el ámbito de procesamiento de residuos y turismo (véase la página web del Ministerio de Asuntos Exteriores de Rusia: <https://www.mid.ru/es/maps/jp/?currentpage=main-country>).

12 Esta propuesta ya es antigua (véase “Japón quiere ‘comprar’ las Kuriles a la URSS por 28.000 millones de dólares”, 11 de marzo de 1991, El País https://elpais.com/diario/1991/03/26/internacional/669942009_850215.html que toma esta información del *Yomiuri Shimbun*, periódico de gran tirada en Japón que decía basarse en documentos del Gobierno y del Partido Liberal Democrático, que indican que parte del dinero sería entregado por el Banco Exterior de Japón y por otros bancos privados en forma de préstamos urgentes para paliar la escasez de bienes de consumo que sufren los soviéticos, y otras cantidades se destinarían a proyectos de inversión de capital y programas de cooperación conjunta en infraestructura y recursos energéticos).

ambiente y que este sea administrado por los dos países. Ninguna de estas propuestas parece haber tenido éxito.

Así pues, como el derecho internacional brinda otras posibilidades de solución pacífica de los conflictos internacionales, vamos a analizar sucintamente cuáles podrían ser aplicables a este caso: la primera sería la posibilidad de acudir a los buenos oficios y la mediación y, a estos efectos, considero que sería difícil que estos dos países se pusieran de acuerdo en la mediación de un país tercero, ya que los países de la zona están ya muy mediatizados por la historia reciente¹³, Rusia no aceptaría la mediación de un país europeo —aunque Suiza, dada su tradicional neutralidad podría ser aceptado por las dos partes— pues quizás los consideraría más cercanos a la posición japonesa¹⁴ y, por supuesto, Estados Unidos también sería inaceptable para Rusia, teniendo en cuenta que ha intervenido en la disputa aportando argumentos a Japón. Considero, en cambio, mucho más factible la posibilidad de que Naciones Unidas actuase como mediadora o prestase sus buenos oficios a la solución del conflicto¹⁵. Efectivamente, la mediación, a diferencia de los medios jurisdiccionales, deja libres a los actores que recurren a ella para tomar decisiones en cuanto a la solución final del conflicto al no imponer nada de manera obligatoria y Naciones Unidas ha desplegado una intensa actividad en este campo, por lo que su experiencia es muy amplia (Brown, 2016; Bargiacchi, 2013).

Otra opción sería la de acudir a las comisiones de investigación o de conciliación, en las que también Naciones Unidas tiene experiencia probada. Esta solución sería muy útil pues uno de los elementos del conflicto es el relato histórico de los hechos, razón por la que una comisión de este tipo podría, al menos, “sofocar tensiones en las que predominan las apreciaciones subjetivas más que el imperio del derecho, a la par de conseguir constatar los hechos de una manera exacta y completa” (Jiménez García, 2011).

Otras posibilidades vendrían del arbitraje internacional o del recurso a los tribunales internacionales. En octubre de 1955, Japón consulta a Estados Unidos, Francia y Reino Unido sobre la cuestión y Estados Unidos propone en aquel momento acudir al Tribunal Internacional de Justicia, a lo que el Gobierno japonés se niega (Clark, 2005). Unos años más tarde, en octubre de 1972 el Ministro de Asuntos Exteriores Ohira presentó una propuesta a Rusia para solucio-

*La mediación
deja libres a los
actores para
tomar decisiones
en cuanto a la
solución final del
conflicto al no
imponer nada de
manera obligatoria*

13 Me refiero al hecho de que muchos de los vecinos asiáticos de Japón y de Rusia sufrieron durante la Segunda Guerra Mundial el militarismo japonés de la época y, por tanto, no tendrían una postura neutral en el conflicto, ya que varios de ellos tienen también conflictos territoriales con Japón (China, Corea del Sur o Corea del Norte) o con otros países de la zona (prácticamente todos los miembros de la ASEAN tienen conflictos en el mar de China).

14 El Parlamento Europeo (véase P6_TA (2005) 0297, Resolución del PE sobre las relaciones entre la UE, China y Taiwán y la seguridad en Extremo Oriente) insta [...] a todos los países del Extremo Oriente a tratar de encontrar acuerdos bilaterales para resolverlos conflictos territoriales pendientes en la región, en particular: a) la devolución a Japón de los «Territorios del Norte», que fueron ocupados por la entonces Unión Soviética tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y que están ocupados actualmente por Rusia [...] <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:157E:0471:0473:ES:PDF>

15 El secretario general ha prestado y presta sus buenos oficios a las partes en conflicto, tanto en persona como por medio de sus enviados diplomáticos en las zonas de tensión de todo el mundo. El Departamento de Asuntos Políticos (DAP), que es la principal estructura en la que se apoyan estos esfuerzos, ofrece servicios de análisis de conflictos, planificación y apoyo a los mediadores. En 2006 se creó la Unidad de Apoyo a la Mediación (Mediation Support Unit), encuadrada en este departamento. En el pasado hay buenos ejemplos de esa actuación, como la labor desarrollada por Dag Hammarskjöld en numerosos conflictos, como el de Israel y los Estados Árabes en 1950 o el del Líbano, Jordania y los Estados Árabes en 1958 o, más recientemente, el papel de Kofi Annan en 2012 durante el conflicto de Siria.

nar el caso acudiendo al Tribunal Internacional de Justicia, propuesta que declinó su homologó, el ministro Gromyko¹⁶.

En todo caso, creo que en el momento actual no sería beneficioso para ninguna de las partes acudir el Tribunal Internacional de Justicia pues la decisión, independientemente de a quién se le diera la razón, implicaría el fin de las negociaciones y el fin del conflicto, sin ninguna posibilidad de renegociación ni de articulación de otra solución diferente. También hay que tener en cuenta que es difícil que Putin acepte una cesión territorial que implicaría un descenso a los abismos en su tasa de popularidad —y algo parecido ocurriría en el caso de Abe si admitiera la devolución de una o dos islas solamente— (Taniguchi, 2016) y por otra parte está la preocupación del presidente ruso por las fuerzas estadounidenses en Japón.

Sin embargo, expertos japoneses (Hirose, 2019) sostienen que un escenario de “dos islas - α ” es mucho más realista. En otras palabras, existe un creciente pesimismo de que, en el mejor de los casos, solo se devolverá una isla, y que incluso si ambas volvieran a la posesión de Japón, Rusia también se negaría a perder la soberanía sobre ellas.

La opinión pública en ambos Estados es muy clara: el 77% de los rusos rechaza devolver las “Kuriles del Sur” a Japón, según una encuesta del Centro ruso de Estudios de Opinión Pública, de enero de 2020 y, por su parte la sociedad japonesa es muy reticente a un acuerdo consensuado de devolución de 1 o 2 islas y, además, un 88,2%, según una encuesta de enero de 2019 de la agencia Kyodo, no cree que Abe pueda cumplir su deseo de concluir la firma del tratado de paz antes de finalizar su mandato en 2021¹⁷.

En consecuencia, la perspectiva de concluir un tratado de paz en el futuro cercano parece poco realista desde todo punto de vista y esto cierra la posibilidad a un arreglo de cualquier tipo que acabe con este conflicto territorial.

Bibliografía

- Bargiacchi, P. (2013). El equipo de expertos en mediación de las Naciones Unidas. En Eva María Vázquez Gómez, María Dolores Adam Muñoz, y Noé Cornago-Prieto (coords.), *El arreglo pacífico de las controversias internacionales: XXIV Jornadas de la Asociación Española de Profesores de Derecho internacional y Relaciones internacionales (AEPDIRI)*. Córdoba.
- Brown, K. (2016). Mediación en las Naciones Unidas. *Revista de mediación*, 9(1), 1-8.
- Cola Alberich, J. (1970). Okinawa, las Kuriles del Sur y la proyección internacional del Japón. *Revista de Política Internacional*, (107), 81-92.

16 Véase referencia en la web del Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón <https://www.mofa.go.jp/files/000104046.pdf> y <https://www.mofa.go.jp/policy/other/bluebook/2016/html/chapter2/c020501.html>. A este respecto, hay que decir que Japón sí que consiguió llevar a Rusia a una instancia internacional, el Tribunal Internacional de Derecho del Mar, por el caso Hoshinmaru, en el que el Tribunal de Hamburgo decidió que la Federación de Rusia liberaría sin demora el Hoshinmaru, incluida su captura a bordo, tras la prestación de una fianza u otra garantía y que el capitán y la tripulación serían liberados sin ninguna condición. Además, Rusia fue condenada por el mismo Tribunal al pago de una multa de 10 millones de rublos (véase sentencia de 6 de agosto de 2007, ITLOS, n.º 14, The “HOSHINMARU” case (Japan c. Russian Federation) http://www.worldcourts.com/itlos/eng/decisions/2007.08.06_Japan_v_Russian_Federation1.pdf

17 Datos extraídos de La Vanguardia Internacional, “Las Kuriles ponen una zancadilla a la historia”, 02.08.2019 <https://www.lavanguardia.com/internacional/20190802/463811224873/islas-kuriles-tratado-paz-rusia-japon-segunda-guerra-mundial.html>

- Dolan, R. E., & Worden, R. L. (eds.) (1992). *Japan: a country study*. Washington, D.C.: Federal Research Division, Library of Congress. Recuperado de <https://cdn.loc.gov/master/frd/frdcstudy/ja/japancountrystud00dola/japancountrystud00dola.pdf>
- García Arias, L. (1951). El Tratado de paz con Japón. *Cuadernos de política internacional*, (7), 191-231.
- Hirose, Y. (2019). Japan's Northern Territories v Russia's Kuril Islands. Can the two overcome their differences and establish a peace treaty? *Asia & The Pacific Policy Society*, (february). Recuperado de <https://www.policyforum.net/japans-northern-territories-v-russias-kuril-islands/>
- Jiménez García, F. (2001). Orden internacional, estado de derecho y comisiones internacionales de investigación. *Icade. Revista cuatrimestral de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales*, (83-84), 225-253. Recuperado de <https://revistas.comillas.edu/index.php/revistaicade/article/view/124>
- Jukes, G. (2002). *The Russo-Japanese War 1904–1905*. Osprey Essential Histories.
- Kato, M. (2014). Japan and Russia at the beginning of the twenty-first century: New dimension to maritime security surrounding the “Kuril Islands”. *UNISCI Discussion Papers*, (32), 205-213. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_UNIS.2013.n32.44797
- Kuroiwa, Y. (2014). Russo-Japanese Territorial Dispute from the Border Region Perspective. *UNISCI Discussion Papers*, (32), 187-204. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_UNIS.2013.n32.44796
- March, G. P. (1996). *Eastern Destiny: Russia in Asia and the North Pacific*. Westport CT: Praeger.
- Murillo Rubiera, F. (1956). Las relaciones nipo-soviéticas y el Tratado de Paz con el Japón. *Revista de Política internacional*, (28), 153-174.
- Nakatani, K. (2017). 日本の領土関連問題と国際裁判対応 (Problemas relativos a los Territorios del Norte de Japón y tratamiento de los tribunales internacionales). *島嶼研究ジャーナル* 第7巻1号 (*Revista de Estudios insulares*, 7(1), 20-25).
- Pardo Sauvageot, E. (2012). Rusia y sus relaciones bilaterales con Japón: presas de la disputa territorial. En Javier Morales Hernández (coord.), *Rusia en la sociedad internacional: Perspectivas tras el retorno de Putin* (pp. 297-322). Madrid: UNISCI.
- Pedrozo, R. (2016). International Law and Japan's Territorial Disputes. *International Law Studies*, 92(119). Recuperado de <https://www.spf.org/islandstudies/research/a00018r.html#anc4>
- Kimura, H. (2008). *The Kurillian Knot: A History of Japanese-Russian Border Negotiations*. Stanford CA: Stanford University Press.
- Soto, A. (14 de diciembre de 2005). Las relaciones ruso-japonesas: más allá de las islas Kuriles. *Análisis Real Instituto Elcano*, n.º 151. Recuperado de http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/riecano_es/contenido/!ut/p/a1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfGj-zOKNQ1zcA73dDQ38_YKNDRwtfN1cnf2cDf1DjfULsh0VAepxmvsl/?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/Elcano_es/Zonas_es/ARI%20151-2005

Taniguchi, T. (2016). A Once in Sixty-Year Opportunity? Shinzo Abe's Approach to Vladimir Putin. In Gilber Rozman (ed.), *Japan-Russia Relations Implications for the U.S.-Japan Alliance* (pp. 41-48). Washington, D.C.: Sasakawa Peace Foundation.

Velázquez Elizarrarás, J. C. (2007). *El estudio de caso en las relaciones jurídicas internacionales: modalidades de aplicación del Derecho internacional*, Caso 5. Diferendo entre la Federación Rusa y Japón por la soberanía de las islas Kurilesn (pp. 137-150). México: UNAM.



RECUPERANDO EL DISCURSO SOBRE SU PROPIA HISTORIA DEL ARTE: LA PARTICIPACIÓN JAPONESA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE PARÍS (1867) A CHICAGO (1893)

Japan's Reclaiming of the Discourse on its Art History: Japanese Participation in Universal Exhibitions from Paris (1867) to Chicago (1893)

Daniel Sastre de la Vega

Centro de Estudios de Asia Oriental
Universidad Autónoma de Madrid

E-mail: daniel.sastre@uam.es



Autor

Uno de los procesos más interesantes que se puede documentar por medio de la participación de los Gobiernos japoneses en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX es el papel que tenía en las relaciones internacionales el peso de la tradición cultural de cada nación manifestada a través de obras artísticas. Japón entendió muy pronto este aspecto de la política internacional y progresivamente configuró un discurso propio sobre la historia del arte japonés estableciendo una delimitación con las interpretaciones que desde Occidente se hacía de la misma. En este artículo se intentará observar las diferentes circunstancias de participación por parte de Japón en estas efemérides prestando especial atención a aquellos documentos o acciones que las autoridades japonesas publicaron o realizaron para dar a conocer su patrimonio. La mejora de las condiciones materiales de Japón repercutió especialmente en su representación en estas, pero desde un principio existió la apuesta por participar siempre en estos eventos. Se evidencia así la prioridad para el Gobierno japonés de ser visto en compañía del resto de las naciones y, a ser posible, de las potencias más desarrolladas. La razón última de esta perenne necesidad de retratarse continuamente frente al mundo radica en la insistencia del resto de potencias desarrolladas occidentales de emplazar el papel de Japón dentro del mundo en una categoría inferior, menos desarrollada y que consideraba, por ende, su arte en la misma posición de inferioridad.

Dentro de esta evolución, la participación en la Exposición Colombina de Chicago del año 1893 marca un hito al ser la primera ocasión en que se expone a un público extranjero un



Resumen

discurso consistente e hilado de una historia del arte japonés materializado en un pabellón arquitectónico considerado uno de los puntos álgidos de su producción artística. Se daba el primer paso para un definitivo viraje en la posesión del conocimiento y articulación sobre el arte japonés que se consolidaría en la Exposición Universal de París de 1900.

The role of the cultural tradition of a nation manifested through its art works in international relations such as seen at the Universal Exhibitions during the second half of the 19th century has been documented, but it is particularly fascinating if we pay attention to Japan's participation in such exhibitions. Japan understood this aspect of international politics explicitly and progressively configured its very own discourse on Japanese Art History, a subject which until that time had been primarily interpreted through Western perspectives.

This article will try to analyze the different circumstances of Japan's participation in these events, paying special attention to documents published or actions taken by Japanese authorities in order to disseminate knowledge of its heritage. While the improvement of material conditions in Japan had a direct influence in Japan's representation in the exhibitions, already from the beginning there was a bet by the Japanese Government to be there. This indicates Japanese authorities' priority to showcase Japan together with the rest of the participating nations in the hopes that Japan would be seen as one of the most developed nations. Another reason for such need to present itself to the world was the insistence by the rest of the developed countries on placing Japan within an inferior category, as less developed, and consequently, placing its art in the same inferior position.

Within this evolution of Japan's regaining its right to its own Art History, its participation in the Columbine Exhibition of Chicago in 1893 was epoch-making, since it was the first occasion in which the international public was presented with a consistent and solid discourse on Japanese Art History materialized in an architectonic pavilion considered to be one of the apexes of Japan's artistic production. It was the first step into swinging the balance in the possession and articulation of knowledge on Japanese Art that would be completely secured by the time of the Paris Universal Exhibition of 1900.

Historia del Arte japonés; exposiciones universales; Pabellón Ho-Ō-Den; Okakura Kakuzō; historiografía japonesa.

Japanese Art History; universal exhibitions; Hō-ō-den Pavilion; Okakura Kakuzō; Japanese historiography.

Recibido: 17-01-2020. Aceptado: 17-03-2020



Abstract



Key words



Fechas

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX fue la edad dorada de las exposiciones universales. Estos eran eventos organizados por los Gobiernos de un país y que poco a poco se fueron convirtiendo en el escaparate de los avances de la tecnología y las artes. No tan solo eso, una amigable rivalidad se establecía entre los países organizadores, así como en los países participantes que se recompensaba en multitud de concursos y competiciones con medallas en diversas categorías.

La tradición de exposiciones universales se considera habitualmente inaugurada con la gran exposición de Londres de 1851 celebrada en el famoso Cristal Palace de Joseph Paxton (1803-1865). Le siguieron las grandes exposiciones de París de 1867, Viena de 1873, Filadelfia de 1876, París de 1889 y Chicago de 1893¹. Son precisamente dichas muestras las que se analizarán en este estudio por ser las más relevantes tanto por nivel de convocatoria como por su posterior influencia en la evolución del pensamiento artístico sobre Japón. También son fundamentales para comprender la evolución de la articulación de un discurso sobre la historia del arte japonés.

Progresivamente, estas ferias se fueron convirtiendo en escaparates internacionales donde mostrar el estado de desarrollo de cada nación. Esto se puede ejemplificar en la llamada a participar en la Exposición Colombina de 1893 por parte de las autoridades estadounidenses:

Y en el nombre del Gobierno y las Gentes de los Estados Unidos, por la presente invito a todas las naciones de la Tierra a tomar parte en la conmemoración de un evento que es preeminente en la historia humana y de interés perenne a la humanidad y que designen representantes para esto, y a enviar el tipo de muestras a la Exposición Universal Colombina como mejor se ajusten e ilustren completamente sus recursos, sus industrias y su progreso en civilización². (Miles, 1892, p. 1)

Las exposiciones universales se iban conformando en esto precisamente, un momento para entender cuál era el estado de la civilización mundial por medio de comparar lo que se exponía en cada uno de los pabellones. De ahí también surge el elemento fundamental que son los premios por categorías que se concedían dentro de cada uno de los pabellones principales.

En un siglo en el que se asistió al auge y consolidación del concepto del estado-nación como forma de vehicular las políticas identitarias —y que facilitarían la creación de dos países nuevos como fueron Italia y Alemania, conformados tras largos procesos de unificación— las Exposiciones Universales suponían un escaparate perfecto para demostrar el éxito de los países (Geppert, 2010). La carrera competitiva entre las naciones europeas por la dominación mundial y el establecimiento de poderosos imperios coloniales se extendió también de un modo simbólico a su desempeño en las exposiciones universales. Es en este tipo de contexto donde las autoridades japonesas, desde una fecha muy temprana, comprendieron la relevancia de la participación en dichos eventos ya que cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación y contribuía a la independencia simbólica de los países que querían resarcirse del yugo de las potencias occidentales que dictaban cómo había que entenderlos en el orden

*En un siglo
en el que se
asistió al auge
y consolidación
del concepto del
Estado-nación
las Exposiciones
Universales
suponían un
escaparate
perfecto para
demostrar el éxito
de los países*

¹ El siglo XIX fue testigo de un gran número de exposiciones a nivel local e internacional tales como la de Hamburgo de 1862, Saint Louis de 1864 o la de Barcelona de 1888 que, a pesar de poseer un gran interés, no se abarcarán en este estudio. En comparación con las exposiciones que se analizan en el artículo, tuvieron menor impacto internacional.

² Todas las traducciones son del autor a no ser que se especifique lo contrario.

mundial. La necesidad de retomar la autoría de dicho relato es el hilo conductor que permite atestiguar el formidable cambio que realizó el Gobierno japonés en la segunda mitad del siglo XIX para conseguir el reconocimiento como un país igual a las grandes potencias coloniales.

Un aspecto de enorme relevancia en esta discusión se plantea desde el punto de vista de cómo las potencias occidentales veían la producción artística japonesa. En el siglo XIX las categorías y jerarquías artísticas occidentales estaban claramente diferenciadas, existía una larga tradición sobre el tema y exposiciones regulares donde las obras se presentaban dentro de estos marcos. La definición estaba bastante clara, como declaraba en su libro sobre las obras maestras de la Exposición Centenaria de Filadelfia, Walter Smith:

Hablamos de las Bellas Artes como distintas de aquellas que son simplemente útiles o mecánicas; y por Bellas Artes queremos decir la poesía, la música, la escultura, la pintura y la arquitectura. (Smith, 1878, p. 4)

El problema se presentaba cuando las autoridades japonesas tomaron conciencia de que muchas de sus producciones tradicionales, tales como las lacas o los biombos, asociadas a la producción más elevada del arte japonés no se ajustaban exactamente a dichas categorías y terminaban siendo clasificadas como artes menores o artes decorativas (Coaldrake, 2013). Coaldrake comenta cómo de hecho la tradición japonesa es una en la que se ha tendido a la unidad de las artes y no a una clasificación taxonómica de las mismas:

El genio del arte japonés ha sido históricamente la manera en que objetos prácticos tales como cajas y biombos fueron elevados a los niveles estéticos más altos. Históricamente no existía una distinción entre lo bello y lo decorativo: el arte japonés era melifluamente ambos al mismo tiempo. (p. 177)

Esta característica del arte japonés hacía que fuese imperiosa la necesidad tanto de incluir a las producciones japonesas junto con sus homólogos occidentales dentro de los ámbitos artísticos (y no exclusivamente de las manufacturas tanto artesanas como industriales), así como de explicar por sí mismos la relevancia y significado de las mismas, no dejando que se interpretasen unilateral y exclusivamente por voces autorizadas occidentales.

Ha sido ampliamente documentado el aspecto conceptual relacionado con la traducción de estas ideas surgidas del contexto occidental en el lenguaje japonés donde el concepto de Bellas Artes se tradujo en el neologismo *bijutsu* (美術), y el de artes decorativas o artesanías con ambiciones artísticas como *kōgei* (工芸) estableciéndose su uso en las tres últimas décadas del siglo XIX³. La expansión y uso de estos neologismos supuso la aceptación por parte de la sociedad japonesa de la jerarquía implícita en el marco occidental al que posteriormente se le irían añadiendo mejoras para reflejar efectivamente las tesituras del arte nativo japonés.

Para entender el peso fundamental que tuvo en el desarrollo de estas ideas en Japón la participación en las exposiciones universales pasaremos a estudiar las muestras donde el Gobierno japonés consideró que era crucial para su imagen estar representado.

Las autoridades japonesas, desde una fecha muy temprana, comprendieron la relevancia de la participación en dichos eventos ya que cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación

³ Existe una amplia bibliografía sobre este tema. Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institution. En japonés el estudio pionero es el de Kitazawa, N. (1989). *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.

2. Antecedentes: la participación en las exposiciones universales previas

2.1. La Exposición Universal de París (1867)

Japón comenzó oficialmente su participación en este tipo de eventos el año 1867, en París, cuando se presentó con tres pabellones oficiales: los de los dominios provinciales de Satsuma, Hizen⁴ y el gobierno sogunal de Tokugawa como el de Japón (Aso, 2014). Esto se debía a que el país se encontraba bajo una situación de descomposición política y los dominios regionales tenían la fuerza suficiente como para desafiar a la autoridad política sogunal. Más tarde, y ya como país unificado bajo el Gobierno Meiji, comenzó su andadura en la Exposición Universal de Viena de 1873, la de Filadelfia de 1876 y las de París de 1878 y 1889. En todas estas ocasiones la organización de estas fue una empresa conjunta que delimitaba de un modo peculiar que se iba a presentar al mundo exterior de su producción.

Con ocasión de la participación japonesa en París, y debido a la inexperiencia de las autoridades japonesas en este tipo de eventos, se buscó la ayuda de un extranjero, el francés Léon Roches (1809-1901), cónsul general de Francia en Japón que había transmitido la invitación oficial a participar en el evento tres años antes (Satō, 2011). Roches aconsejó llevar a la muestra parisina artes decorativas japonesas (Aso, 2014).

Las autoridades sogunales de los Tokugawa demostraron tener visión sobre la relevancia de este evento y enviaron al hermano pequeño del sogún, Tokugawa Akitake (1853-1910), para representarles. En el pabellón se mostraron estampas japonesas que supusieron el comienzo de una fiebre por los productos japoneses que posteriormente se bautizaría como “japonismo”⁵. Fue la primera ocasión para un gran número de artistas europeos de entrar en contacto con obra gráfica japonesa. El pabellón japonés se encontraba junto con los de China y Siam, (fig. 1) y proporcionalmente ocupaba un espacio muy modesto, especialmente si lo comparamos con los pabellones dedicados al país anfitrión, así como al área de Gran Bretaña.

El mensaje que se enviaba en estas exposiciones con el espacio que uno ocupaba —tanto por superficie como por importancia simbólica (estando situado estratégicamente en lugares concurridos o acabar ubicado en la periferia de la muestra)— se convertirá en una de las obsesiones de las delegaciones japonesas que comenzarán a pelear, o pagar, por una mayor representación en el espacio. Algo que irá en aumento, obteniendo su primera victoria en la exposición de Chicago y se consagrará en la Exposición Internacional de Saint Louis de 1905 donde sería el segundo país con mayor superficie expositiva (Aso, 2014).

En este artículo lo que nos interesa es indagar sobre cómo articulaban en estos momentos el relato sobre su producción artística los japoneses a los extranjeros que visitaban los pabellones ya que en este detalle recae la importancia que se le daba a ser dueños del relato sobre sus producciones, y en lo que nos atañe, sobre su arte.

En este momento todavía existía en Japón una autonomía en la clasificación artística y aún conviven las producciones artesanales con las que se denominarían posteriormente como Bellas Artes en un plano de igualdad. Por las noticias que tenemos sobre esta exposición lo que existía

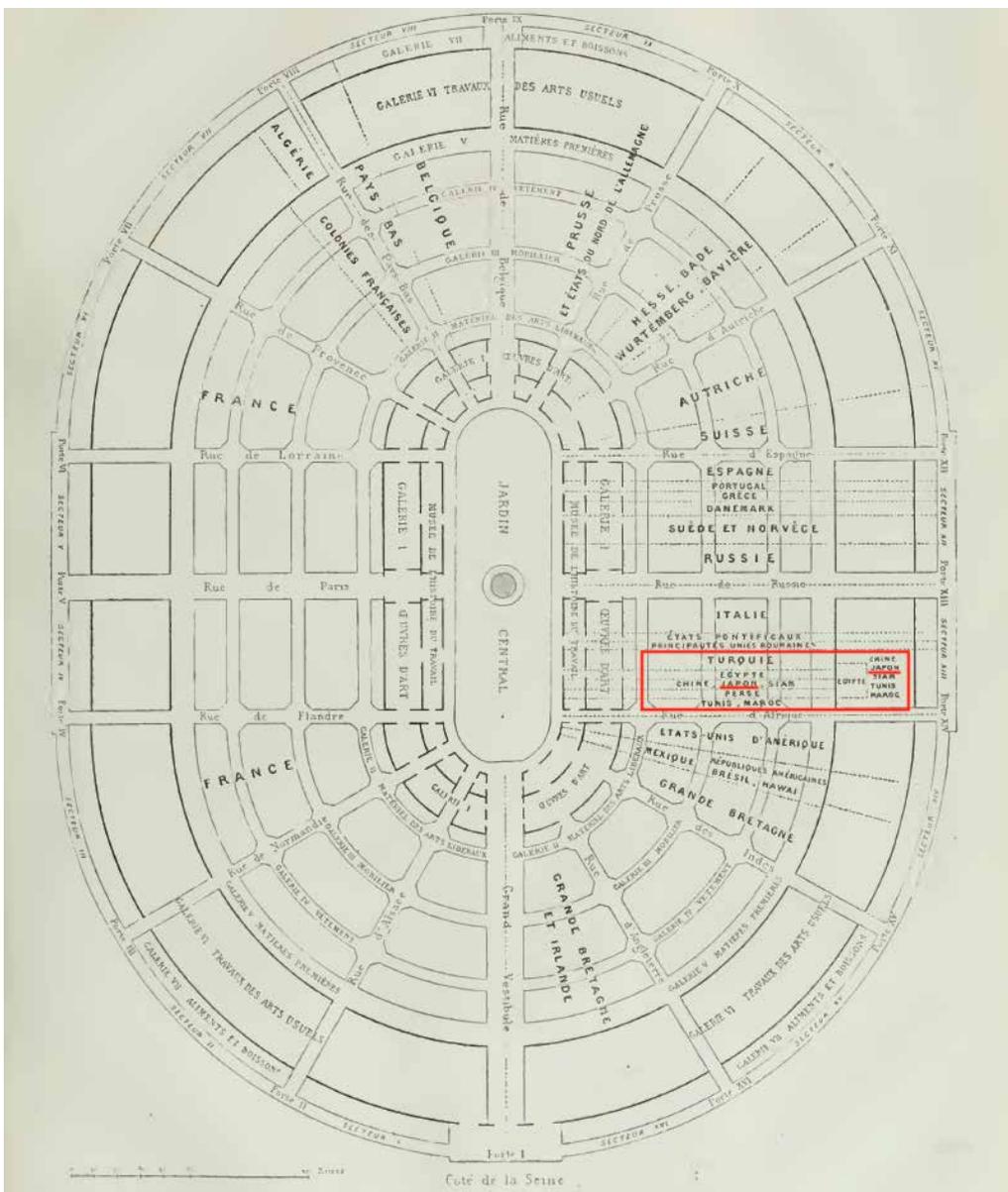
Japón comenzó oficialmente su participación en este tipo de eventos el año 1867, en París, cuando se presentó con tres pabellones oficiales

4 En la actualidad corresponderían con las prefecturas de Kagoshima y Saga respectivamente.

5 Un gran estudio sobre el tema es Bru, R. (2013). *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: La Caixa.

era una apreciación del valor artesanal de las producciones y no se demuestra como ejemplo de un “algo” japonés, sino como manifestaciones de la maestría individual de cada artesano. En esta muestra no se elaboró ningún material específico que acompañase la visita al pabellón a los curiosos que por él se paseasen y se dejaba a su albedrío el criterio de evaluación de las obras allí expuestas. Lo que hizo que predominasen las interpretaciones exclusivamente occidentales sobre lo que se veía.

Fig. 1. Planta del pabellón de exposición de la Exposición Universal de 1867 en París. A la derecha se encuentra el pabellón de Japón etiquetado con su nombre y dentro de un recuadro rojo



Fuente: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*. V.2. p. 205

2.2. La Exposición Universal de Viena (1873)

La siguiente convocatoria internacional a la que las autoridades japonesas se presentaron fue la Exposición Universal de Viena en el año 1873. En este momento, toda la oferta venía por parte del Gobierno japonés, esta vez sin divisiones, y bajo la nueva autoridad Meiji. De nuevo, esto no significaba que no hubiese una oferta privada que, por supuesto, la hubo, como de hecho era la norma en el resto de expositores internacionales, sino que se ejercía un control mucho más eficaz a la hora de planificar, organizar y mantener las obras durante la muestra.

Esta fecha supuso un cambio fundamental en la categorización de las obras artísticas en el panorama japonés. La convocatoria internacional para participar en la exposición de Viena se realizó en alemán, con un anuncio a toda página en el periódico indicando las diferentes categorías donde se podía aportar elementos por parte de cada país. En este anuncio aparecía la expresión “schöne Kunst” para describir el concepto de Bellas Artes, que incluía la producción pictórica y escultórica de un país (Kitazawa, 1989). Los comisionados japoneses decidieron traducir esta idea con el término *bijutsu* 美術 que se introduciría como un neologismo en el lenguaje japonés para el concepto de “arte” y cuyo uso pervivirá hasta nuestros días. Dicho concepto estableció de golpe una jerarquía en la evaluación de la producción japonesa entre la artística (pintura, escultura y dibujo) y la artesanal, y aunque tardaría unos años en establecerse sólidamente entre los habitantes del archipiélago, en el ámbito de las exposiciones internacionales su impacto fue muy directo (Satō, 2011). A Viena se terminaron llevando muchos ejemplos de artesanía, así como una legación de artesanos para que estudiaran en Europa maneras de mejorar su técnica y métodos de producción; en esta ocasión, de nuevo, bajo la recomendación de otro extranjero, el alemán Gottfried Wagener (1831-1892), que indicó la necesidad de potenciar la producción cerámica, de *cloisonné* (esmaltes alveolados) así como de las lacas (Aso, 2014). El Gobierno japonés consiguió dos áreas expositivas relevantes: una se encontraba dentro del Pabellón de la Industria y en el exterior, erigió un jardín japonés incluyendo una pagoda así como algunas esculturas (fig. 2). Sin embargo, Japón compartía de nuevo espacio expositivo con China y Siam en el ala de las Artes Industriales en la parte oriental del edificio principal. Todavía no había podido desgajarse del área asiática, donde las potencias occidentales la emplazaban, esto también era debido a que, en el caso vienés, el criterio expositivo de la exposición fue el geográfico (Navarro, 1875).

La seriedad con la que el Gobierno japonés preparó su participación en la exposición de Viena hizo que se estableciese un sistema de control de calidad ya en Japón sobre lo que se iba a enviar o no. Esto hizo que el impacto de sus obras en exposición fuese más alto y fue inmediatamente reconocido por los visitantes. Un ejemplo de ello lo tenemos en las palabras de Edward Everett Hale (1822-1909):

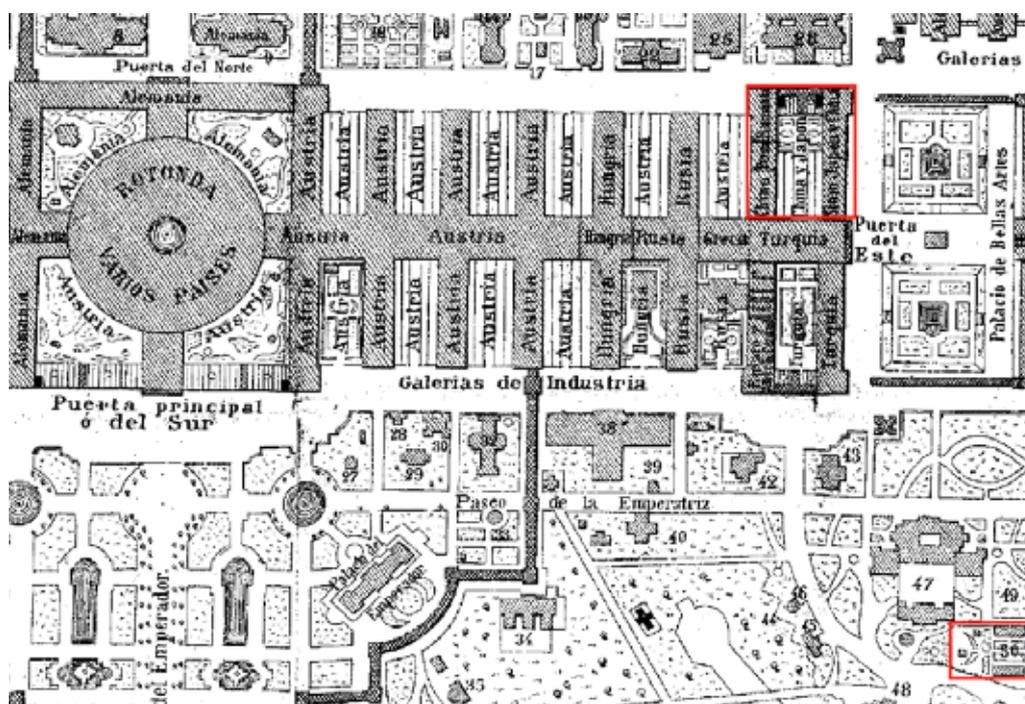
Nuestro propio gobierno [Estados Unidos] envió artículos a la exposición libre de fletes a Trieste. Hasta aquí todo se facilitó a los participantes. La propia libertad y facilidad de enviar a Viena tentó a innumerables charlatanes a enviar sus embaucamientos a la muestra, y en las mismas proporciones los sensatos se han abstenido. Se convierte hasta un punto considerable en una muestra publicitaria. La muestra americana en Viena está llena de embustes, anunciándose a costa de la nación, y esto no se puede evitar a no ser que la colección de muestras se sistematice, como se ha hecho tan a fondo por el Gobierno japonés. (Miles, 1892, p. 73)

La impresión que el Gobierno japonés consiguió entre los visitantes fue muy positiva también por la preparación de una explicación sobre los contenidos de lo que se podía observar. Es

La seriedad con la que el Gobierno japonés preparó su participación en la exposición de Viena hizo que se estableciese un sistema de control de calidad ya en Japón sobre lo que se iba a enviar o no

relevante citar, aunque sea algo extenso, algunas partes de la descripción que el español Juan Navarro Reverter (1844-1924) hizo en su libro *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena* del año 1875. Este autor, ingeniero, literato y político, pertenecía a las élites burguesas de la sociedad española y representa bien el punto de vista mayoritario de las élites cosmopolitas transnacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

Fig. 2. Detalle del mapa de la Exposición Universal de Viena mostrando el Pabellón de Japón junto con los de China y Siam, así como el jardín japonés en el número 50, dentro de recuadros rojos



Fuente: Navarro Reverter, J. (1875). *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*. Valencia: Domenech.

Estamos en el Imperio casi celeste del Japón, que se presentó en Viena con un gusto y un esplendor verdaderamente increíbles. [...] El 23 de Enero partió con rumbo a Trieste el vapor Phare con todas las colecciones; a mediados de Marzo las desembarcaba, y cuando Austria inauguró la Exposición, el Imperio Japonés figuraba ya en las galerías. Y figuraba bien. La Comisaría hizo su buen catálogo; publicó una excelente reseña del Imperio con un álbum fotográfico; colocó sobre cada producto un tarjetón con una breve reseña de los métodos usados para obtenerlo; dio, en fin, una severa lección de orden y de previsión a muchos de los Estados europeos que, fiados en su grandeza, descuidaban lamentablemente los detalles de la ejecución. (Navarro, 1875, p. 552)

El Gobierno japonés comenzaba a recuperar el control sobre el discurso de sus objetos, aunque todavía no con un relato sobre su propio arte claro y conciso, sino incluyéndolo todavía en la transmisión de la historia de Japón donde se hacía un hueco el discurso artístico. Como se puede ver, Navarro alaba en su parte final a Japón respecto a las potencias europeas que no han planeado de un modo similar su participación en el certamen. Es decir, uno de los objetivos de la muestra por parte de los japoneses, como era una batalla de la imagen internacional del

país bajo el nuevo Gobierno, estaba calando en la ciudadanía extranjera. Sin embargo, no hay que llevarse la falsa impresión de que se aceptaba la equiparación absoluta con las potencias occidentales. Y es precisamente en el terreno artístico donde se nota más. En el mismo capítulo donde Navarro elogia el pabellón japonés también refleja el grado de conocimiento que se tenía en la década de los 70 del siglo XIX sobre el arte japonés:

[...] me encantó una fuente [de porcelana] de cerca de un metro de diámetro, con una alegoría de las cuatro estaciones y una preciosa cenefa de ligeras mariposas junto al borde. La finura de los esmaltes y la viveza de los colores, eran dignas de los mejores tiempos del decadente arte. Los abanicos eran muy originales, y sus pinturas de un gusto tan extraño que han logrado los favores de la versátil Moda⁶, insaciable Diosa del contraste. (Navarro, 1875, pp. 555-556)

Fig. 3. Pabellón de Japón en la Exposición Universal de 1873 en Viena



Fuente: *Illustrirte Zeitung*. Leipzig, Berlin, Wien, Budapest, New York: Weber.

⁶ En cursiva en el original.

Se advierte la condescendencia con la que el autor examina estas obras japonesas. La crítica no se detenía en el ejemplo de las “artes menores”, también en uno de los principales atractivos de la muestra japonesa, (fig. 3) el gran *shachihoko*, o bestia mítica relacionada con el agua que con carácter apotropaico se ubicaba en los tejados de los castillos japoneses para protegerlos de los rayos —así como del fuego—, Navarro no ocultaba su desagrado:

La entrada era de efecto teatral. Había en ella dos pescados gigantes, de bronce, nadando sobre un mar cándidamente imitado, cubiertos con escamas de luciente oro y deslumbrante plata, con tremendas aletas, cola aterradora, boca monstruosa, centelleantes ojos, creación artística-mitológica, de tres metros de altura, que desde el siglo XVI cubre las torres del castillo de Owari, diploma colosal del mal gusto mogol, y de su impericia para imitar a la naturaleza. (Navarro, 1875, p. 553)

La facilidad con que Navarro utiliza los adjetivos despectivos respecto a la producción japonesa: “decadente”, “extraño”, delata su entendimiento de que a pesar de que estamos frente a productos artesanos de gran calidad no tienen el genio occidental. Algo que de hecho explicita en el texto:

El japonés es acaso el más culto de los naturales de aquella parte del Asia; pero sus obras se distinguen por el trabajo de la paciencia⁷ más que por el genio y el numen, signo de fecundos bienes. (Navarro, 1875, p. 560)

Aquí observamos la preeminencia de las jerarquías artísticas occidentales y su aplicación a los productos japoneses y no sabemos si es que el mensaje de las autoridades japonesas, que se habían esforzado en explicar a los visitantes lo que estaban viendo fue realmente ineficaz o, quizá más probablemente, que la mentalidad occidental no podía aceptar en un plano de igualdad a productos que en su escala solo eran “artes menores”.

Finalmente, hay que tener en consideración que ya desde París la reputación de las artesanías japonesas estaba en boca de todos, lo que hizo que comercialmente, fuese un éxito para la organización. Aso recoge el comentario de Hirayama Narinobu, quien explicaba cómo “los visitantes acudían al rincón japonés, y consecuentemente las ventas fueron extremadamente buenas. Además, museos de varios países adquirieron mercancías japonesas buscando incluirlas en sus colecciones” (Aso, 2014, p. 28).

2.3. La Exposición Universal de Filadelfia (1876)

En 1876 el Gobierno estadounidense decidió celebrar una gran exposición universal en la ciudad de Filadelfia. Debido a que la exposición se celebraba a los 100 años de la independencia del país se denominó como la *Centennial Exhibition*. Se dedicó el parque de Fairmount para su realización y en comparación con las exposiciones anteriores triplicó la superficie de exposición. El pabellón japonés estaba ubicado dentro del *Main Hall Building* y también se erigió una casa tradicional japonesa (fig. 4).

El Gobierno japonés comenzó a recuperar el control sobre el discurso de sus objetos, aunque todavía no con un relato sobre su propio arte claro y conciso, sino incluyéndolo todavía en la transmisión de la historia de Japón

⁷ En cursiva en el original.

Fig. 4. Vivienda japonesa en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia

Fuente: (1873). *The Centennial Exposition Guide: Fairmont Park, with map and complete description of all the buildings, what to see, where to go*. Philadelphia: Hamlin & Lawrence.

El Gobierno japonés elaboró una extensa guía para el visitante inglés donde se presentaba el país y sus producciones y en la que comenzaba a distanciar sus producciones de las occidentales. El título del ejemplar es *Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the Industry and Agriculture of Japan* (1876).

Un aspecto a destacar en este volumen es que junto con una extensa sección de “manufacturas” se incluye otra novedosa titulada “Bellas Artes” donde se habla de “escultura y pintura”, “grabado y litografía” así como de “decoración con materiales vítreos e incrustaciones”. Es decir, todavía la categoría de “arte” no está perfectamente definida e incluye aspectos que se consideraban más bien manufacturas. La razón de incluir una sección independiente de arte se debe al objetivo japonés de que se le reconozca al mismo nivel que las potencias europeas en las muestras. Como hemos comentado antes, la carencia de una jerarquía estética similar a la europea hacía que Japón acabase en inferioridad y afrentada porque no se aceptaba que sus producciones artesanas de rango alto eran arte en el archipiélago del mismo modo que en Occidente lo era un cuadro de historia. La estrategia que se seguirá será la de explicar y presionar para que en cada una de las muestras se vaya incluyendo una representación japonesa en la sección de Bellas Artes (Snodgrass, 2003).

El tono de recuperación del propio discurso lo podemos encontrar en varias partes, por ejemplo, al finalizar la presentación de la sección de cerámicas leemos:

Se hace más y más aparente, especialmente tras la experiencia ganada en Viena, que la mera imitación del estilo europeo se abandonará, y que todos los esfuerzos de las manufacturas tenderán a preservar el carácter genuino del arte japonés, junto con sus buenas tradiciones. Este ha sido el caso, sino de todo al menos de una gran parte de los productos cerámicos exhibidos en Filadelfia. Se espera también que la visión de las bellas y variadas creaciones del arte cerámico en Europa lleve a los manufactureros japoneses a utilizar la gran variedad de materiales crudos a los que pueden acceder, para la producción de nuevos artículos de valor artístico. (The Japanese Commission, 1876, p. 69)

Un ejemplo de cómo se ha decidido no dirigirse por el gusto occidental y presentar ejemplos de estética local al mundo. Una apuesta que posteriormente le salió caro al no tener en cuenta que una gran cantidad de la producción se destinaba a la venta y al ser un mercado dependía mucho de las modas de cada momento. En la sección de “Bellas Artes” es interesante leer el planteamiento japonés:

Se ha dicho en las notas del departamento de manufacturas, que la ciencia y la industria deben su nacimiento a Corea y a China; que el origen del arte también se debe a estas mismas fuentes, se muestra claramente por medio de las primeras pinturas, moldes y esculturas, así como por la ornamentación usada por los artistas; [...] Pero, similar a las industrias, las cuales, aunque introducidas desde Corea y China, fueron a pesar de ello mejoradas a su llegada, y al final totalmente transformadas, el arte también cambió pronto en sus modos, y adquirió un carácter nacional el cual actualmente lo distingue enormemente del chino. (The Japanese Commission, 1876, p. 98)

Estos párrafos aparentemente informativos y explicativos, sin embargo, están demostrando la construcción de una producción cultural japonesa que se define como autónoma de sus orígenes continentales y que se individualiza de los mismos. Y es fundamental que el mundo sea capaz de discernir un arte de los otros para poder construir una imagen de país civilizado, avanzado, donde se produce progreso, que Japón ansía en estos momentos. A pesar de esta necesidad de independencia, todavía necesita justificar ante el público occidental por qué las producciones artísticas que presenta no se ajustan a las categorías habituales, por eso se explica que los pintores japoneses no son tan buenos pintando caballos o animales de gran tamaño, no existen pinturas de historia y no se ha de buscar un modelado tridimensional basado en luces y sombras ya que “su mérito reside más en el movimiento, que en la fidelidad y plasticidad del dibujo” (The Japanese Commission, 1876, p. 100).

Esta postura oficial convivía como ya hemos visto con la inversión privada de ciudadanos japoneses que veían la oportunidad de las exposiciones universales como un buen negocio. Estas muestras tenían un componente comercial muy relevante y de ahí que la tendencia fuese a enfatizar aquellas producciones de gran calidad, pero baratas en su ejecución más que la muestra de obras únicas de arte por parte de la iniciativa privada.

El coleccionista y marchante de arte Wakai Kanesaburō (m.1908) llevó por primera vez a la exposición de Filadelfia de 1876 más de una veintena de obras antiguas de laca japonesa *makie* y se sorprendió ante el éxito que obtuvieron y la rapidez con la que fueron vendidas. Esto demostraba que el público occidental no tenía interés solamente por los utensilios de nueva factura, sino también por las antigüedades. Una lección que, posteriormente, Hayashi Tadamasu (1853-1906) aplicaría con gran éxito en Francia (Kigi, 2009). Kanesaburō es el origen de multitud de piezas de arte japonés que ahora se encuentran en colecciones tanto norteamericanas como europeas.

En la exposición de Filadelfia existía también un bazar japonés que se ubicaba en uno de los extremos de los grandes terrenos dedicados a la muestra. Al estar en la confluencia de dos caminos recibió mucha afluencia de público que estaba dispuesto a comprar en el bazar todo tipo de objetos —para ellos, exóticos— de producción japonesa (fig. 5).

Fig. 5. Bazar japonés en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia



Fuente: (1877) *Frank Leslie's Illustrated Historical Register of the Centennial Exhibition*. New York: Frank Leslie's Publishing House

Tanto el pabellón oficial del Gobierno japonés como el bazar tuvieron un tremendo impacto en los arquitectos americanos que veían por primera vez ejemplos de arquitectura japonesa *in situ* (Lancaster, 1953). En una de las múltiples publicaciones que salieron al mercado con motivo de la exposición se la describe del siguiente modo:

Esta casa, durante su erección, creó más curiosidad y atrajo infinitamente más visitantes que ningún otro edificio en el recinto. Fue erigida en su propia manera con sus curiosas herramientas y aún más curiosos procesos manuales. De hecho, todo el trabajo parecía ejecutarse bajo los métodos exactamente contrarios a la carpintería de aquellos que se usan en este país. [...] Este edificio único es una de las más apreciadas curiosidades de la Exposición. (Westcott, 1876, p. 22)

2.4. La Exposición Universal de París (1878)

La exposición de París de 1878 fue la más generosa en los espacios dedicados al pabellón japonés hasta la fecha. El recinto de la exposición estaba partido en dos por el río Sena. A un lado los Campos de Marte y al otro el Trocadero. En la parte de los Campos de Marte se instaló el Pabellón japonés, con portón de madera y dos fuentes de agua a los lados como se puede ver en la imagen (fig. 6). Estas fuentes se hicieron muy populares por estar ubicadas en un punto muy concurrido de la muestra. Este pabellón fue la primera participación independiente de Japón en una exposición universal mostrándose en su propio espacio sin compartir la superficie expositiva. Continuaba eso sí, pared con pared con el pabellón chino aunque parece que se

elevó su categoría al de las potencias europeas de segunda fila como eran España e Italia en ese momento (fig. 7).

Fig. 6. Pabellón japonés en la Exposición Universal de 1878 en París.



Fuente: (1878) *L'Art et L'Industrie de tous les peuples a L'Exposition Universelle de 1878*. Paris: Librairie Illustrée

Cruzando el río Sena, en la zona del Trocadero se instaló la “casa japonesa” que consistía en una construcción popular de la arquitectura japonesa, pero incluyendo un espacio ajardinado donde descansar lo que la hizo muy popular. Estos serían los edificios o pabellones japoneses que eran de patrocinio gubernamental, pero luego a nivel de las cosas que se trajeron para mostrar o comerciar con ellas estas podían aparecer en diferentes pabellones a la vez (Kigi, 2009). Una de las señas de identidad de la muestra en París fue la exposición de una primitiva historia del arte universal por medio de obras maestras antiguas y modernas que se expusieron en el gran edificio del Trocadero, en vitrinas, y en un espacio claramente museado (Fernández de los Ríos, 1878). El famoso conocedor del arte y ferviente portavoz del arte japonés en Europa, Louis Gonse (1846-1921) se encargaría de editar dos gruesos volúmenes, titulados *L'Art Ancien* y *L'Art Moderne a L'Exposition de 1878*, realizados un año después por un equipo de especialistas donde se explicaba a los visitantes las bondades de los ejemplos artísticos de cada época. En el caso japonés, la mayor parte de lo expuesto en el Palacio del Trocadero provenía de coleccionistas europeos tan importantes como Émile Guimet (1836-1918) o Henri Cernuschi (1821-1896) que posteriormente abrirían museos homónimos en París con colecciones de arte asiático fundamentales. Dentro de la sección de Arte antiguo, el arte japonés fue especialmente representado en la sección de lacas japonesas, que recibiría un elogioso texto de apreciación por parte del crítico de arte Charles Éphrussi (1849-1905) y una sección entera sobre Japón y

El Gobierno Meiji había instalado en 1875 la Agencia de Historiografía (*shūshikyoku*) y precisamente para conseguir esa exactitud sobre el relato, encargó a sus miembros la redacción de la parte de geografía e historia (Mehl, 1998). Frente a las historias occidentales, o los comentarios en libros artísticos que definían las etapas de la producción japonesa por siglos o por términos europeos (Antigüedad, Edad Media...) estos volúmenes colocaban la producción japonesa en relación a los mandatos imperiales. De manera que todo quedaba vinculado a la figura de la familia imperial.

En el libro segundo, que trata sobre el arte, incluye descripciones sobre la pintura, pero también de la educación, las medidas o las porcelanas. Todavía se realiza un relato en el que las producciones existen de un modo independiente, sin estar interconectadas y aunque ya empiezan a aparecer nombres de artistas relevantes, obras clave y métodos de elaboración, tan solo están juntos en el mismo libro por ser del mismo país pero sin vincularse los unos a los otros de ningún modo.

La publicación tuvo una gran aceptación y, de hecho, fue ampliamente utilizada en los volúmenes que al año de la clausura de la muestra publicó Gonse (Gonse, 1878). Por lo que se puede comprobar que la situación comenzaba a cambiar, los japoneses se iban configurando lentamente en la autoridad a la que recurrir para comenzar a hablar sobre el arte japonés. Libros posteriores de autores sobre las artes japonesas y que tuvieron gran influencia en el relato de las mismas en el extranjero, como *L'Art Japonais* (1883) de Gonse, o *The Pictorial Arts of Japan* (1886) de William Anderson (1842-1900) utilizarán mucha de la información aportada por estos volúmenes en sus explicaciones.

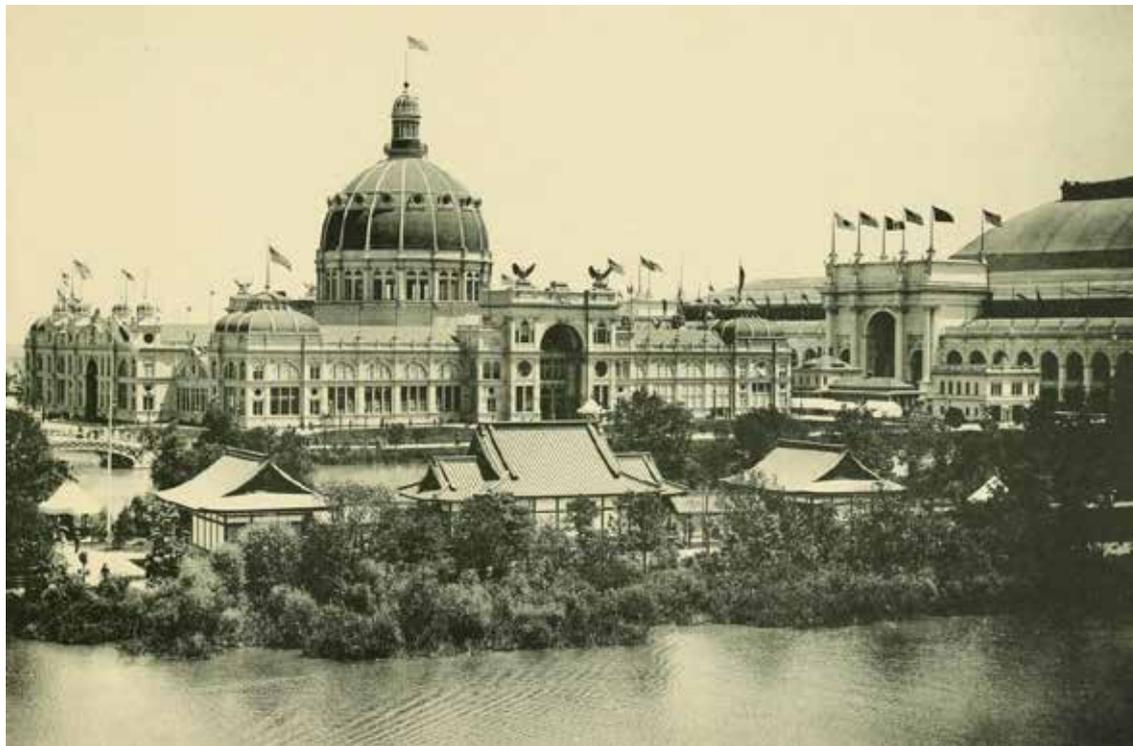
Durante la década de los años 80 del siglo XIX se había producido en Japón un rápido proceso de consolidación de diversas instituciones culturales

2.5. Un relato sobre el arte japonés autónomo: Chicago 1893 y el Pabellón del Fénix

El Gobierno de los Estados Unidos había quedado muy satisfecho de cómo había resultado la experiencia de Filadelfia en 1876 y con ocasión de la efeméride del descubrimiento de América en 1492 y su cuarto centenario el año 1892 decidió volver a convocar una gran exposición universal. La fecha sin embargo generó controversia ya que multitud de localidades a lo largo del país querían celebrar por todo lo alto el aniversario y sentían que se quedarían en la periferia si toda la atención se centraba en Chicago. Esta fue una de las razones por las que se decidió que se celebraría en 1893, para dejar protagonismo durante todo el año de 1892 al resto de ciudades y sus conmemoraciones (Applebaum, 1892).

La Exposición Internacional de Chicago venía entonces, como hemos podido ver, trabajada sobre la experiencia de diferentes prácticas previas donde los comisarios encargados de su organización ya sabían qué tipo de productos estaban teniendo más o menos demanda por parte de un público occidental. Las expectativas por parte del público eran muy altas: “Ya que establecerá el progreso actual de la civilización moderna, la Exposición Universal de Chicago será el evento representativo más completo del siglo XIX” (Miles, 1892, p. 2).

El espacio elegido para la celebración del evento fue el área de Jackson Park que suponía una multiplicación sustancial de la superficie tradicionalmente dedicada a las exposiciones universales. En cuestión de meses se erigió lo que se vino a denominar como “La Ciudad Blanca” configurada por multitud de pabellones dedicados a la Industria, las Manufacturas, el Transporte o la Minería entre otras (Rand, McNally, & Co, 1893) (fig. 8).

Fig.8. Vista de la Feria con el pabellón japonés en la parte inferior central

Fuente: Arnold & Higinbotham (1893). *Official Views of the Columbian Exposition issued by the Department of Photography*. Chicago: Press Chicago Photo-Gravure Co.

Durante la década de los años 80 se había producido en Japón un rápido proceso de consolidación de diversas instituciones culturales que comenzaban a velar a nivel gubernamental por el registro y conservación de los bienes culturales. Fruto de esta empresa que ya había comenzado en la década de los años 70, en 1881 se inauguraba el Museo Nacional de Tokio (Tseng, 2008). Este proceso continuaría en 1889 con la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio cuya dirección se encargó a Okakura Kakuzō⁸ (1862-1911) quien se encargaría de impartir la primera asignatura titulada Historia del Arte Japonés y que fue la primera que nunca se había enseñado sobre la materia. Para ello, se basó en el trabajo de los historiadores de la Agencia de Historiografía así como de los informes de registro de los bienes culturales que el Gobierno japonés llevaba décadas realizando (Satō, 2011). Desde muy joven debido a su dominio del inglés, así como por su inteligencia, consiguió tener contactos influyentes en las élites de la ciudad de Tokio y consiguió desde muy pronto estar dentro de las agencias gubernamentales a cargo de la conservación y estudio de los bienes culturales. Precisamente de ahí surgirá su elección como director de la Escuela de Bellas Artes además de un encargo que le realizó el Barón Kuki Ryūichi (1852-1931), quien estaba a cargo de la delegación japonesa para la Exposición Colombina de Chicago: la elaboración de un catálogo donde se ilustrase la evolución del arte japonés así como la decoración del mismo por parte de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (Okakura, 1893).

⁸ También conocido por su apodo Tenshin. Para profundizar en su figura Weston, V. (2004) *Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and his circle*. Ann Arbor: The University of Michigan.

Para comprender la relevancia del pabellón japonés hay que entender previamente que Okakura había comenzado a redactar y articular en base a sus experiencias una primera narrativa de una historia del arte japonés donde existía un carácter nacional japonés, una esencia, que se transmitía de época en época y se manifestaba en las diferentes obras de arte (Sastre, 2019, pp. 104-129). Un concepto que había heredado de las narrativas histórico-artísticas occidentales donde existía un sentido de evolución y progreso de las naciones asociadas a sus producciones artísticas. Dentro de estas narrativas se introducía la mecánica de los periodos de auge y esplendor para entender las producciones artísticas y establecer al mismo tiempo jerarquías. Dicho proceso no le vino de la nada, sino que se basó en la historia oficial que en aquellas décadas también estaba escribiéndose. Todos los ensayos que realizó para configurar esta narrativa clara de la historia del arte japonés se realizaron en Japón y la oportunidad de la Exposición Colombina supuso la primera ocasión de trasladarlo a un nivel internacional (Sastre, 2019, pp. 130-142).

Okakura no fue el único en recibir un encargo para esta Exposición Universal, también los miembros del Comité de Compilación Historiográfica de la Universidad Imperial lo recibieron y de ahí que elaborasen el libro *The History of the Empire of Japan*, libro escrito en inglés y publicado por la Comisión Imperial Japonesa para la Exposición Internacional Colombina, “con la intención de ser usada por los visitantes a la Sección Japonesa de la Exposición Internacional Colombina de Chicago, U.S.A., 1893” (Imperial Japanese Commission, 1893).

Este libro mostraba los avances que en la ciencia histórica se venían desarrollando en Japón siendo uno de los más interesantes que su relato ya no estaba exclusivamente controlado por una sucesión de mandatos imperiales como en el caso de Filadelfia de 1876 o París de 1878, sino que comenzaba a articular la historia japonesa por eras históricas como Nara, Heian o Kamakura. Su voluntad de contar la historia japonesa de un modo autónomo queda reflejada en su prefacio:

En el Occidente es costumbre dividir el período de la Historia de una nación en antiguo, medieval, y moderno. Este método ha comenzado a ponerse de moda en Japón últimamente. Sin duda es un método adecuado en el caso de otros países. Pero en Japón los sobresalientes incidentes de la historia no se prestan a la adopción de tal sistema de división. Es por ello que no se sigue en la compilación de estos anales. (Imperial Japanese Commission, 1893, pp. V-VI)

En este breve fragmento podemos comprobar qué diferente es la posición de los historiadores japoneses comparándola con tan solo veinte años atrás cuando confiaban en la comprensión de los lectores extranjeros para no extraviarse en el entendimiento de la historia japonesa. En este momento se explica que la historia japonesa no se puede comprender del mismo modo que la occidental y rechazan que se la clasifique con un lecho de Procusto con el que no se encuentran satisfechos. Asimismo, ya se comienza a incluir en el relato histórico las producciones artísticas como un componente fundamental de evaluación del grado de desarrollo y progreso de las sociedades en sus diferentes etapas artísticas. Esto explica que encontremos apartados denominados “Industria y las artes” o “Industria y las Bellas Artes” en cada una de las diferentes épocas (Imperial Japanese Commission, 1893).

El texto supone uno de los primeros ejemplos ilustrados sobre la cultura artística japonesa, y muestra por primera vez algunos monumentos y obras de arte que irán conformando a partir de ese momento el canon de obras de arte de Japón. Un ejemplo se puede ver en la presentación de una época de esplendor en el terreno escultórico como lo es el periodo Kamakura:

La dirección de la Escuela de Bellas Artes se encargó a Okakura Kakuzō (1862-1911) quien se encargaría de impartir la primera asignatura titulada Historia del Arte Japonés

En cuanto a los artistas glípticos, la Época Kamakura legó a la posteridad dos nombres de las más alta fama, Unkei y su hijo, Tankei. Estos maestros se entregaron principalmente a la escultura de imágenes budistas. Unkei descendía de Sadatomo, un célebre escultor de ídolos quienes florecieron en una época anterior. Koyen, el nieto de Unkei, trabajando junto con Chin Wakyo, produjo multitud de artículos exquisitos de mobiliario templario, y llevó el arte de la escultura en Kamakura a tal altura que el término Kamakura-bori (esculpido de Kamakura) llegó a convertirse en sinónimo de trabajo de alta calidad en esa clase. (Imperial Japanese Commission, 1893, p. 202)

El texto viene acompañado por una reproducción a doble página en blanco y negro de una de las obras maestras de esta escuela, los guardianes Niō del templo Tōdai-ji en Nara (fig. 9).

Fig. 9. Niō by Unkei.



Fuente: Imperial Japanese Commission (1893). *History of the Empire of Japan*. Yokohama: Dai Nippon Tosho Kabushiki Kwaisha

En el texto también se introducen dos elementos que son relevantes ya que están reflejando una metodología narrativa histórica que articula el pasado japonés como una sucesión de ciclos de esplendor y decadencia que tienen su reflejo también en las producciones artísticas. Un elemento que Okakura enfatizará mucho más en su discurso de la Historia del Arte japonés como veremos más adelante. Un ejemplo de esto lo vemos en el siguiente párrafo:

En un repositorio denominado Shoso-in, que forma parte del Totai-ji [sic] y en el templo de Horiu, ambos edificios en Nara, se conservan un número de utensilios

domésticos, vestimentas, instrumentos musicales, etcétera, que se han transmitido desde la época Nara, siendo testigo cada uno de ellos de una civilización refinada y artística, que no fue superada por las generaciones posteriores. (Imperial Japanese Commission, 1893, pp. 95-96)

Finalmente, un punto más que se incluye que resulta de gran interés, es la diferenciación con lo que ocurre en Occidente. Se necesita la referencia a los hechos acaecidos en épocas similares para por un lado contextualizarse en la historia universal, y por otro lado distinguirse de un modo positivo de lo que ocurrió en el pasado. El siguiente párrafo es claro en este mensaje:

A pesar de la guerra continua y los disturbios incesantes de la época Muromachi, los sogunes y los grandes nobles y generales poseían un modo de vida refinado y de lo más lujoso, y en consecuencia resultó que la época más oscura de la historia japonesa, en cuanto a la preservación de la paz y orden pública y a la seguridad de la vida y propiedad, fue sin embargo una era de marcado desarrollo artístico, así diferenciándose esencialmente de las eras oscuras producidas en Europa por la sombra de la espada. (Imperial Japanese Commission, 1893, p. 254)

Estos elementos suponían en su conjunto un mensaje muy sofisticado y desarrollado de presentar su propia cultura en un entorno internacional, escrito en inglés para asegurar una difusión comprensible y mayor del mensaje, y que establecería la base sobre la que comenzar cualquier investigación sobre el país en años venideros.

Okakura, como habíamos comentado antes, había recibido el encargo de escribir un catálogo de toda la Historia del Arte japonés por parte del Barón Kuki pero la brevedad de las fechas hizo que no fuese posible, de modo que lo que se elaboró fue una breve guía en inglés para los visitantes del pabellón japonés pero que supondría en sí misma un primer modelo al mundo de una periodización del arte japonés propia. Pero para ello primero veamos cómo era el pabellón japonés.

El Gobierno japonés entendió que la cita americana iba a tener una gran relevancia internacional desde el anuncio de la misma. Tateno Gōzō (1842-1908), ministro japonés en Washington describía la intención de su participación

[...] para que el mundo pueda ganar un conocimiento más certero y exhaustivo de nuestro país, su historia, su progreso, y sus aspiraciones. (Tateno, 1893, p. 35)

Poco a poco, el Gobierno japonés va tomando conciencia de su creciente relevancia:

Japón no es ni mucho menos un novato en lo que toca a las Exposiciones internacionales. Hemos participado —creo que puedo decir con relevancia— en cada una de las exposiciones importantes que se han celebrado durante los últimos veinte años [...] Japón participará por ello en la Exposición Columbina con un conocimiento certero de las ventajas que deben aportarse a sus gentes de esta oportunidad para mostrar al mundo sus verdaderas condiciones políticas y sociales [...]. (Tateno, 1893, p. 35)

El mensaje es claro, frente a lo que se ha dicho del país, las autoridades japonesas van a corregir el discurso y aclarar qué y qué no son en la muestra. Y para ello no repararon en gastos, como el mismo Tateno explica más adelante en el mismo documento, se destinaron 630.000 yenes, o el equivalente a medio millón de dólares, por parte de la Dieta (el Congreso japonés) para su

El Gobierno japonés entendió que la cita americana iba a tener una gran relevancia internacional desde el anuncio de la misma

ejecución y se preparó el envío de mercancías que vendrían a ser tres veces las que se enviaron a París o Filadelfia (Tateno, 1893).

El Gobierno japonés consiguió tras negociar largo y tendido con las autoridades estadounidenses organizadoras que se les concediese una parcela de terreno ubicada en la isla que se elevaba en el lago central de la feria, *The Wooden island* (fig. 8). Era la primera vez que Japón se independizaba arquitectónicamente en el contexto de las ferias y con un edificio de gran magnitud. La ubicación era estratégicamente perfecta ya que la isla del lago estaba conectada por varios puentes que la hacían el lugar idóneo para acortar distancias al cruzar de un lado al otro de la misma y, al estar rodeada de naturaleza, se convirtió en uno de los lugares favoritos de los visitantes. Snodgrass considera que también ubicaba a Japón lejos de la esfera de los países asiáticos, y en especial China, que quedaban amalgamados en diferentes espacios de la feria y sin la independencia del pabellón nipón (Snodgrass, 2003).

El edificio japonés se concibió desde un principio como un regalo a los Estados Unidos y a la ciudad de Chicago por lo que se destinaron enormes recursos para su realización ya que constituiría un símbolo imperecedero de la amistad nipoamericana a través del tiempo⁹.

El pabellón era una réplica del famoso templo de Byōdō-in del periodo Heian y ubicado en la ciudad de Uji (fig. 10). Construido el año 1052 d. C., constituía el mejor ejemplo de la arquitectura de ese periodo —considerado como uno de los periodos de auge de las artes y que ya se había incluido en el canon artístico del país—. Este pabellón tenía el sobrenombre del Pabellón del Fénix, según algunas teorías derivaba de las aves que lo coronan, mientras que otras lo atribuían a la forma en planta del edificio similar a esta ave mítica (fig. 11). Sin embargo, y a diferencia del original, aunque tomaba su forma, la configuración de cada uno de los pabellones se elaboró de acuerdo con diferentes estilos. Y aquí es donde radica el punto más atractivo de este pabellón: su intención de ilustrar tres diferentes estilos arquitectónicos y artísticos de la historia japonesa para mostrárselo al mundo. La elaboración del edificio se encargó a maestros especialistas carpinteros japoneses de la compañía Okura & Co. bajo la dirección del arquitecto Kuru Masamichi (1855-1914), mientras que toda su decoración se solicitó a los estudiantes de la recientemente inaugurada Escuela de Bellas Artes de Tokio bajo la dirección de Okakura (Okakura, 1893).

Okakura escribió el folleto explicativo *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*, donde por primera vez se propuso al mundo un modelo de periodizar el arte japonés original y diferente del que se había venido utilizando hasta ahora. Tenía muchos puntos en común con el relato histórico que hemos analizado antes en *History of the Empire of Japan* pero también divergía en algunos aspectos sobre la conceptualización de las etapas de esplendor y decadencia del arte japonés. Esta similitud se debe a la fluida comunicación entre Okakura y los autores del volumen.

En la exposición de Chicago, el edificio japonés se concibió desde un principio como un regalo a los Estados Unidos y a la ciudad

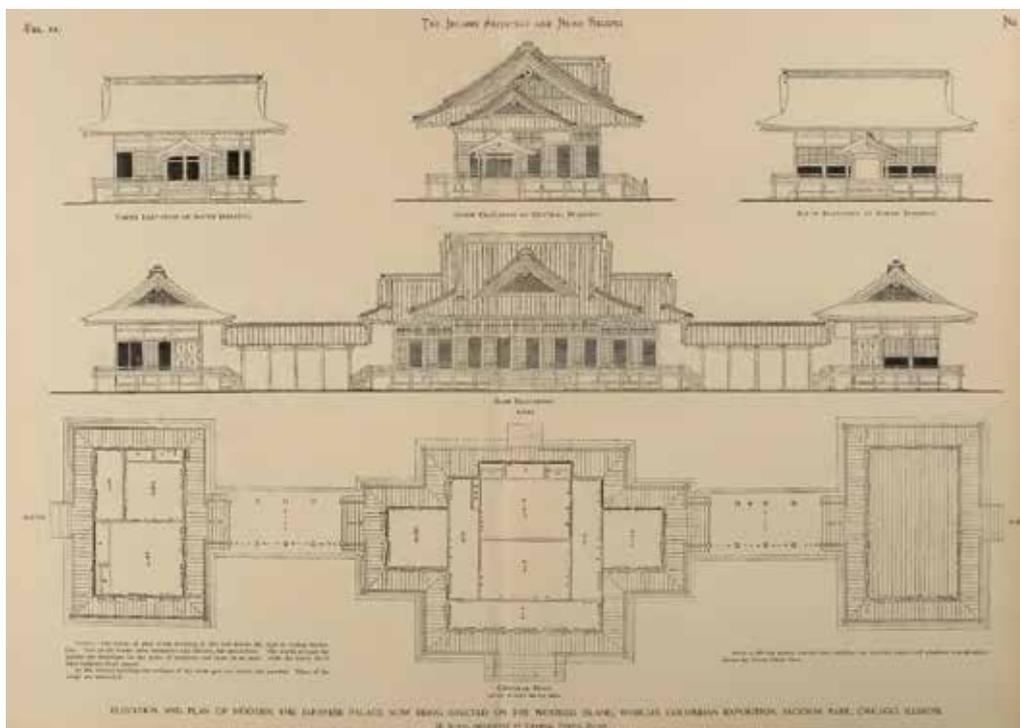
⁹ No es nuestra intención hacer una relación intensiva del pabellón y sus circunstancias constructivas. Se recomienda la lectura de Snodgrass (2003), Tateno (1893) y Wight (1893).

Fig. 10. Pabellón japonés conocido como Hō-Ō-Den (Pabellón del Fénix). De izquierda a derecha, pabellones norte, central y sur



Fuente: Okakura Kakuzō (1893). *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokyo: K. Ogawa Publisher

Fig. 11. Planta y alzado del pabellón japonés elaborado por Kuru Masamichi



Fuente: (December, 1892) *The Inland Architect and News Record*

El pabellón norte se hizo siguiendo el estilo de la época Fujiwara (Heian), que Okakura data del 880-1150 d. C. Una datación interesante ya que no cuadra con la oficial que usan los

historiadores en el volumen anteriormente estudiado para el periodo y que comienza a denotar una variante que se conservará hasta la actualidad y que es la de periodizaciones diferentes de la historia japonesa de acuerdo con la disciplina de la historia del arte japonés. Este pabellón imitaba al templo de Uji, como hemos comentado anteriormente, así como a los aposentos del palacio imperial de Kioto en su interior (fig. 12a). El pabellón sur representaba el arte del periodo Ashikaga (Muromachi) que Okakura data 1350-1550 d. C. por medio de una recreación de una habitación del templo de Ginkaku-ji en Kioto durante el periodo del según Ashikaga Yoshimasa (1449-1473) (fig. 12c). Finalmente, el pabellón central se convertía en el final del recorrido cronológico del edificio representando el arte del periodo Tokugawa (Edo) que Okakura data de principios del siglo XVII hasta 1868 (fig. 12b). La habitación replica uno de los interiores ceremoniales del castillo de Edo conocido como *jodan-no-ma*.

Fig.12. Interior de los tres pabellones del Hō-ō-Den (Pabellón del Fénix). De izquierda a derecha: a) Interior del pabellón norte. b) Interior del salón central. c) Interior del pabellón sur



Fuente: Okakura Kakuzō (1893). *The Hō-ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokyo: K. Ogawa Publisher

La intención de Okakura era plasmar los tres momentos de esplendor de las artes japonesas a lo largo de la historia y mostrar al mismo tiempo a los visitantes de la exposición universal que el arte con mayúsculas japonés no eran únicamente las manufacturas de porcelana, laca o seda que podían adquirir en diferentes pabellones, sino que la nación japonesa poseía una larga tradición de creación artística en pintura, escultura y arquitectura que la hacían igual de civilizada que las potencias occidentales. El que se destacase la colaboración de la Escuela de Bellas Artes así como que la selección de los mobiliarios del interior corriese a cargo de los especialistas del Museo Imperial de Tokio (rebautizado como tal en 1889) demostraba que el Gobierno Meiji había establecido y consolidado el tipo de instituciones culturales y educativas que una potencia desarrollada y progresiva requería.

El énfasis en situar a Japón como una nación con una larga tradición artística en su historia era necesario para frenar las opiniones generalizadas que apreciaban la producción popular relacionada con la estampa japonesa, que era la que había sido especialmente alabada por los artistas imbuidos del movimiento del japonismo en Occidente. Esto hacía que existiese un desequilibrio muy elevado entre lo que los japoneses consideraban arte y lo que los occidentales consideraban digno de ser llamado como tal. El pabellón suponía un fuerte testimonio de que Japón poseía edificios que eran dignos de la más alta arquitectura y que no dependían exclusivamente de la tradición china como en ocasiones se pensaba.

Las reacciones fueron muy positivas y en algunas de ellas se puede apreciar como la comprensión de los esfuerzos por el patrimonio cultural realizado por las autoridades japonesas comenzaban a impresionar a las audiencias especializadas e intelectuales extranjeras. Por ejemplo, es el caso de la revista de arquitectura *The Inland Architect and News Record* que publicó dos números sobre el pabellón y recibió los planos directamente de la Comisión Imperial de la Exposición. En el comentario sobre los mismos leemos:

Las autoridades del Museo Imperial han estado, durante los últimos veinticinco años, asegurándose de medir y dibujar a escala los edificios antiguos de Japón para su preservación. Estos dibujos son especialmente interesantes en la actualidad por la razón de que el plano de este templo sugiere la conformación general del palacio japonés que se está erigiendo ahora en Jackson Park. Son además, ilustraciones de un edificio el cual se considera por los expertos japoneses como uno de los mejores ejemplos del mejor periodo de la arquitectura antigua japonesa. Son tan solamente dibujos constructivos y no dan idea de la elaboración de la escultura y color con los cuales el edificio está enriquecido. (Wight, 1892, pp. 68-69)

Es un comentario donde se puede apreciar el respeto verdadero por unos colegas japoneses que han dedicado su labor a la divulgación del patrimonio arquitectónico japonés a la vez que lo están protegiendo. Esfuerzos que son fundamentales en la consolidación de las instituciones culturales creadas por el Gobierno Meiji como hemos visto a lo largo del artículo.

Hubo un personaje ilustre que quedó muy impresionado por este pabellón y que marcaría su futura carrera: el arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959) quien atribuiría a este edificio el cambio en su manera de concebir la arquitectura y el desencadenante de su primera visita a Japón (Lancaster, 1953).

Japón no redujo su presencia al pabellón, también participó en el Pabellón de Minería con una muestra de bronce japoneses y de pintura contemporánea. La reacción del público a esta muestra continúa mostrándonos la persistencia de las imágenes heredadas sobre Japón y su arte. El año 1894, un año después de la Exposición Colombina, el autor cubano Manuel S. Pichardo publica un breve libro titulado *La Ciudad Blanca. Crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*. En el bloque donde ha analizado durante varias páginas y con todo lujo de detalles las obras pictóricas de artistas de diferentes países (casi en su totalidad europeos), finaliza analizando la representación japonesa en la anteriormente mencionada sección:

Nada excepcional podría decirse de los demás países pictóricos que han venido a la Exposición. Son ellos, más o menos lúcidamente, estelas de los pueblos directores del arte. Señalaré, por su remarcado exotismo, las obras del Japón, en las cuales causa un deleite cómico, su desconocimiento de las leyes de la perspectiva, sus quebrados modelos y sus extravagantes simbolismos. No carecen de expresión artística, algunos relieves y estatuitas en madera, bronce y marfil. (Pichardo, 1894, pp. 91-92)

Se refiere Pichardo a las obras expuestas por varios de los artistas más prestigiosos del periodo en Japón, tales como Kubota Beisen (1852-1906), Hashimoto Gahō (1835-1908) o Kishi Chikudō (1826-1897) (Bancroft, p. 761).

Hay cierta insistencia en juzgar el arte japonés bajo el ojo occidental, de ahí que Bancroft en su crítica de las obras expuestas en el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición, al hablar de las obras que no tratan de la naturaleza exponga la siguiente opinión:

*Hay cierta
insistencia en
juzgar el arte
japonés bajo el
ojo occidental*

Con las figuras humanas los japoneses tienen menos éxito, y especialmente en las escenas bélicas, donde sus guerreros son de todo menos belicosos, a pesar de mirarse entre ellos con el ceño fruncido con una maldad en la expresión que sugiere una larga travesía por la más baja de las bajas regiones. Los llamativos adornos de sus corceles son bastante más conspicuos que los caballos mismos, los cuales a menudo están enredados en una madeja y apabullados por sus jinetes con sus cotas de malla, cada eslabón y cordón de sus armaduras reproduciéndose con una aterradora fidelidad en el detalle¹⁰.

Bancroft sin embargo queda impresionado por la escultura de los japoneses con los ejemplos de Takamura Kōun (1852-1898) y de Suzuki Chokichi (1848-1919), y da un interesante colofón a su descripción de la sección japonesa:

Para aquellos que han comparado las colecciones japonesas con las que se mostraron en París en 1889, y en Filadelfia, se admite que en ninguna de las escuelas [nacionales de arte] hay evidencias claras de mejoría. En las ramas más altas del arte Japón apuesta competir en igualdad de condiciones con las comunidades culturales más avanzadas, ya que incluso ahora al ejecutarlas tiene en mente la utilidad común; y es que en ningún lugar se está desarrollando la facultad artística o se está cultivando con mayor fervor que allí¹¹.

De hecho, incluso el anteriormente citado Pichardo reconoce que se ha producido un avance en las producciones artísticas de Japón:

En la Exposición se da la sorpresa de que países que teníamos por semi-bárbaros se adelantan a viejas y engrdeidas naciones europeas. Dígalo el Japón, con más de dos mil manufactureros notables en diversidad de industrias. Pero sólo citaré, por ser su fuerte, la porcelana y la seda. ¡Qué lujo en una y otra! Se diría que por aquellas tierras sobran el feldspato [sic] y los gusanos laboriosos. Jarrones he visto de tres metros de altura, y piezas de kopín con las que se pondrían de baile todas las mujeres del orbe. Júrolo por Kío. (Pichardo, 1894, p. 144)

Frente a estas opiniones cabe contrastar la de uno de los especialistas que hicieron más en el siglo XIX por la difusión del arte japonés en la sociedad occidental y en particular la estadounidense, el historiador del arte Ernest Fenollosa (1853-1908) quien consideraba que la participación japonesa en la exposición marcaba un hito en la evolución del arte en aquel país. Es cierto, que no era un actor imparcial en su apreciación debido a sus relaciones con el Gobierno Meiji quien le había contratado para ir al país y con el que tenía una estrecha relación, pero no deja de ser interesante su divergente apreciación de la muestra japonesa en Chicago:

Lo significativo del departamento japonés de la Feria Universal de Chicago reside en el hecho de que aquí por primera vez tiene la política de auto-desarrollo en el arte moderno oriental una oportunidad de justificarse por medio de resultados, por muy inmaduros que sean. [...] Mientras que en Viena, París y Filadelfia sus triunfos residieron en su mayoría en sus colecciones en préstamo de réplicas antiguas y modernas, en Chicago por primera vez se atrevió deliberadamente a ser original, y pedir el favor del mundo para su arte contemporáneo en base a sus propios méritos. [...] Desde esta

10 Bancroft. P.763.

11 Bancroft. P.764.

altura parece haberse descrito un horizonte ilimitado para el futuro del arte japonés. (Fenollosa, 1893, p. 580)

La participación japonesa en la Exposición Colombina de Chicago también tuvo un interés político relacionado con finalizar de una vez los tratados de extraterritorialidad impuestos a Japón por las potencias europeas cuando se le forzó a abrir sus mercados al extranjero (Snodgrass, 2006). En el memorando que Tateno escribió describiendo la participación japonesa terminaba de la siguiente manera:

Sin desafiar la legitimidad de las restricciones que fueron impuestos sobre ellos cuando los tratados se hicieron por primera vez, el pueblo japonés siente que la necesidad de esas restricciones ha expirado completamente. La carga que aún permanece puede parecer ligera a otros; a ellos es un recordatorio constante del hecho de que todo lo que han conseguido estará incompleto mientras este innecesario, incubado vestigio del pasado permanezca. Es por ello, que es justo que den la bienvenida a la Exposición Colombina como un medio de demostrar que han logrado una posición merecedora de respeto y confianza de otras naciones. (Tateno, 1893, p. 43)

Un año después, Inglaterra aceptaría revocar su extraterritorialidad en Japón y progresivamente otras potencias fueron sumándose a esta decisión. Sería en 1911 cuando Japón recuperaría el control total de su soberanía sobre las aduanas (Schirokauer, Lurie, & Gay, 2006, 2014). Desde el punto de vista de cómo evolucionaría esta recuperación del discurso sobre su propio arte, podemos establecer que sería en la próxima muestra universal, la de París de 1900, cuando Japón claramente estableció su autoridad al publicar en francés el volumen *Histoire de l'Art du Japon*, ricamente ilustrado con fotografías a toda página y con un relato exclusivamente histórico-artístico, presentando lo que se consideraba canónico en el país. El primer volumen como tal que se había escrito nunca sobre el tema y que se convertiría en un referente a partir de ese momento.

3. Conclusión

La participación japonesa en las exposiciones universales que hemos analizado supone un interesante recorrido por la cada vez más compleja presentación de la producción artística japonesa como un indicador de civilización. Dentro del concepto decimonónico del progreso de la Humanidad y de las naciones, el arte se convierte en un distintivo fundamental para subir o bajar escalones dentro de esa jerarquía mundial. Japón se tuvo que enfrentar a una situación en la que estaba en desventaja como era el tener que equiparar su sistema de apreciación estética y artística al vigente en Occidente teniendo el mejor ejemplo de la fricción en las artes decorativas o menores y las Bellas Artes, conceptos completamente alejados de la cultura del este asiático regidas por un modelo sínico. En este devenir por las diferentes muestras el Gobierno Meiji fue adquiriendo más y más confianza según iban comprobando con métodos de ensayo y error qué artículos tenían más o menos éxito con el público. Este es un aspecto que interesaba para salvaguardar la viabilidad económica del proyecto. Pero también hemos visto cómo, especialmente en Chicago en 1893, lo que el Gobierno Meiji estaba buscando era articular un discurso contundente y convincente con el que presentar su patrimonio cultural y que reivindicaba de un modo simbólico con la erección del Pabellón de Chicago del Hō-Ō-den, así como por conseguir la anhelada independencia estructural, en su propio pabellón, logrando afirmar su identidad como nación plena soberana en el conjunto de las naciones desarrolladas. Esta línea culminará en la siguiente gran cita internacional, la Exposición Universal de París

de 1900 cuando se publique en francés la primera historia del arte japonés para acompañar la muestra de tesoros artísticos que allí se presentó.

Bibliografía

- Applebaum, S. (1982). *The Chicago World's Fair of 1893 a photographic record photos from the collections of the Avery Library of Columbia University and Chicago Historical Society*. New York: Dover Publications Inc.
- Arnold, C. D., & Higinbotham, H. D. (1893). *Official Views of the Columbian Exposition issued by the Department of Photography*. Chicago: Press Chicago Photo-Gravure Co.
- Aso, N. (2014). *Public Properties. Museums in Imperial Japan*. Durham and London: Duke University Press.
- Coaldrake, K. (2013). Fine Arts vs Decorative Arts. The Categorization of Japanese Art in the World Exhibitions. Vienna (1873), Paris (1878) and Chicago (1893). *Japan Forum*, 25(2), 174-190. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09555803.2012.743482>
- Commission Impériale du Japon. (1878). *Le Japon a L'Exposition Universelle de 1878. Première Partie. Géographie et Histoire du Japon*. Paris: A la Commission Impériale du Japon.
- Commission Impériale du Japon. (1878). *Le Japon a L'Exposition Universelle de 1878. Deuxième Partie. Art, Éducation et Enseignement, Industrie Productions, Agriculture et Horticulture*. Paris: A la Commission Impériale du Japon.
- Fenollosa, E. (1893). Contemporary Japanese Art with examples from the Chicago Exhibit. *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 46(4), 77-580.
- Fernández de los Ríos, A. (1878). *La Exposición Universal de 1878*. Madrid: English y Gras.
- Geppert, A. (2010). *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. London and New York: Palgrave MacMillan.
- Gonse, L. (1879). *L'Art Ancien a l'Exposition de 1878*. Paris: Publication de La Gazette des Beaux-Arts.
- Gonse, L. (1879). *L'Art Moderne a l'Exposition de 1878*. Paris: Publication de La Gazette des Beaux-Arts.
- Imperial Japanese Commission. (1893). *History of the Empire of Japan*. Yokohama: Dai Nippon Tosho Kabushiki Kwaisha.
- Kigi, Y. (2009). *Hayashi Tadamasu. Ukiyo-e wo koete Nihon bijutsu no subete wo*. Kioto: Minerva Shobō.
- Kitazawa N. (1989). *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.
- Lancaster, C. (1953). Japanese Buildings in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture. *The Art Bulletin*, 35(3), 217-224. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.1953.11408188>
- Mehl, M. (1998). *History and the State in Nineteenth-Century Japan*. London: Palgrave MacMillan Press Ltd.

- Miles, G. (1892). *World's fairs from London 1851 to Chicago 1893*. Chicago: Midway Publishing Company.
- Navarro Reverter, J. (1875). *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*. Valencia: Imprenta de J. Domenech.
- Okakura, K. (1893). *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokio: K. Ogawa Publisher.
- Pichardo, M. S. (1894). *La Ciudad Blanca. Crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*. Habana: Biblioteca de El Figaro.
- Rand, McNally, & Co.'s (1893). *A Week at the Fair. Illustrating the Exhibits and Wonders of the World's Columbian Exposition*. Chicago: Rand, McNally & Company Publishers.
- Sastre de la Vega, D. (2019). *Arte y Nación. El discurso de la Historia del Arte en el Japón Meiji*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institution.
- Schirokauer, C., Lurie, D., & Gay, S. (2006, 2014). *Breve historia de la civilización japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Smith, W. (1878). *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition Illustrated. Volume II. Industrial Art*. Philadelphia: Gebbie & Barrie.
- Snodgrass, J. (2003). *Presenting Japanese Buddhism to the West. Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- Tateno, G. (1893). Japan. Foreign Nations at the Worlds's Fair. *The North american Review*, 1(156), 34-43.
- The Japanese Commission. (1876). *Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the Industry and Agriculture of Japan*. Philadelphia: The Japanese Commission.
- Tseng, A. (2008). *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Westcott, T. (1876). *Centennial portfolio: a souvenir of the international exhibition at Philadelphia, comprising lithographic views of fifty of its principal buildings*. Philadelphia: T. Hunter.
- Weston, V. (2004). *Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and his circle*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Wight, P. B. (1892). Japanese Architecture at Chicago. *The Inland Architect and News Record*, 20(5), 49-50.
- Wight, P. B. (1892). Japanese Architecture at Chicago. *The Inland Architect and News Record*, 20(6), 68-69.



LA BIENAL DE ARTE DE VENECIA Y LA PARTICIPACIÓN JAPONESA EN SU ÚLTIMA DÉCADA (2011-2019): UN EJEMPLO DE INTERACCIÓN Y DIPLOMACIA INTERNACIONAL*

The Venice Art Biennale and Japan's Participation in the Last Decade (2011-2019). An Example of International Interaction and Diplomacy

Pilar Cabañas Moreno

Universidad Complutense de Madrid

E-mail: pcabanas@ucm.es



Autor

El objetivo de este artículo es valorar el carácter de las exposiciones artísticas como modo destacado de relación internacional entre gentes de distintos países. Centrarnos en realizar un análisis de la participación japonesa en las últimas cinco Bienales de Arte de Venecia nos ayudará, a través de sus planteamientos, a hilvanar un discurso que tiene mucho que ver con el ejercicio del *soft power*, de ahí el interés en profundizar en los planteamientos teóricos de cada una de ellas. A través del análisis, se demuestra una actitud proactiva de Japón para promover a nivel global y por medio de su experiencia, una corresponsabilidad en el repensar nuestra actitud soberbia frente a la naturaleza. El arte tiene mucho que decir en el mundo de la diplomacia.



Resumen

Interacción; *soft power*; naturaleza; diplomacia; Japón.

Interaction; soft power; nature; diplomacy, Japan.



Key words

Recibido: 01-11-2019 Aceptado: 27-02-2020



Fechas

* Este trabajo de investigación se encuadra dentro el Proyecto i+d: PGC2018-097694-B-I00: *Arte y Cultura de Japón en España: difusión e influencia*, llevado adelante por el grupo de investigación Japón y España: Relaciones a través del arte, y de la labor investigadora dentro del Grupo de Investigación ASIA.

The aim of this article is to assess art exhibitions as a relevant mode of international relations among people of different countries. Focusing on an analysis of the Japanese participation in the last five editions of La Biennale di Venezia will help us, through their different approaches, discover a discourse that has a lot to do with the exercise of soft power. Thus the interest of delving into the theoretical approach of each exhibition. This analysis demonstrates a proactive attitude by Japan to promote globally, through its own experience, a co-responsibility in reconsidering our arrogant attitude in the world in front of nature. Art has a lot to say in the world of diplomacy.



1. Introducción

La Bienal de Venecia es una de las instituciones internacionales vinculadas al arte con más amplio recorrido, y sin duda la de mayor prestigio y presencia internacional.

La primera arrancó el 30 de abril de 1895, y si bien lo hizo con un interés especial hacia las artes decorativas, que se prolongó hasta el final de la Primera Guerra Mundial, poco a poco el arte del momento se fue convirtiendo en su foco de interés¹.

El desarrollo de la política de exposiciones hizo concebir en 1907 la posibilidad de que cada país construyera y se hiciera cargo del mantenimiento de su pabellón en el llamado recinto de Il Giardini della Biennale (Los Jardines de la Bienal)². España construyó el suyo en 1922 y Japón lo hizo en 1956³.

Ambos casos, separados por décadas, nos sirven para señalar el hecho de que al menos en tres ocasiones la institución propuso la compra de pabellones abandonados realizados por un país, a otro, y a pesar del ahorro económico que suponía, la oferta fue en todos los casos rechazada.

La Bienal sugirió a España la reconversión del Pabellón Alemán, cuando ya era propiedad del ayuntamiento al haber sido abandonado. Sin embargo, se declinó el ofrecimiento y el arquitecto Javier de Luque diseñó un pabellón próximo al barroco castellano, cuya fachada fue restaurada por Joaquín Vaquero Palacios en 1952. Se buscaba que continente y contenido se identificaran completamente con el país.

En 1942 se ofreció a Japón la compra del Pabellón Austríaco, e igualmente, la respuesta fue negativa. En este caso todo quedó paralizado por la Segunda Guerra Mundial hasta 1948, y aunque Japón empezó a participar oficialmente en 1952, y aunque le apremiaba el hecho de tener su propio pabellón, estando el país en plena recuperación tras el conflicto, le resultó difícil encontrar los recursos necesarios para llevarlo a cabo. Tras la amenaza de las autoridades italianas, consistentes en que, si no estaba construido antes de la XXVIII Bienal de Venecia de 1956, perderían el terreno adjudicado y siendo el último solar que quedaba por construir, buscaron el apoyo de patrocinadores. El empresario Ishibashi Shōjirō⁴ apoyó con sus fondos la construcción, que tuvo su inicio en 1955 (Construction of the Japanese Pavillion, s/f).

1 Para una visión panorámica de esta institución ver Biennale di Venezia (1996).

2 Se trata del espacio más antiguo y el que alberga los iniciales pabellones nacionales. Fue definido como lugar de celebración en la segunda edición de la Bienal (1897).

3 No todos los solicitantes obtuvieron un terreno y el permiso de construcción del pabellón, dada la limitación de espacio. Era requisito imprescindible presentar un proyecto al ayuntamiento y que este lo aprobara.

4 Se ha respetado en todos los casos el modo japonés de utilizar en primer lugar el apellido seguido del nombre.

Hoy en dicho pabellón se sigue identificando la ligera estructura sobre pilotes, planteada por Takamasa Yoshizaka (1917-1980), con las reflexiones de Le Corbusier⁵, y para muchos más con el carácter liviano y la ortogonalidad de la arquitectura japonesa tradicional.

Ambos casos, el español y el japonés, nos hacen ver que tener un espacio propio dentro de la Bienal no era exclusivamente cuestión de metros cuadrados y paredes para exponer, sino que significaba también poseer una pantalla, un escaparate, en el que se contemplara reflejada la identidad del país. Hecho que se ve reflejado en la oficialidad de los organismos responsables de su actividad y mantenimiento.

En nuestro caso, desde los años cincuenta del siglo pasado, ha sido el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación la institución responsable de hacerse cargo del Pabellón Español y las propuestas anuales, que desde 1990, de modo alternativo acoge la Bienal de Arquitectura en los años pares, y la Bienal de Arte en los impares. Por tanto, se advierte en ello la consideración de las bienales venecianas como una plataforma inmejorable para la difusión internacional de nuestros creadores, de su calidad y consideración, y por extensión, y no en segundo lugar, de la marca España.

En el caso japonés, las palabras del patrocinador, Ishibashi Shōjirō, tras la ceremonia de inauguración del pabellón hacen ver el carácter de Estado que impulsó las construcciones, y que aún hoy, al menos, por parte de los Gobiernos, y no tanto por parte de los artistas, sigue vigente: “A la ceremonia de apertura asistió una multitud de cerca de quinientos dignatarios y periodistas de distintos países, y el Pabellón Japonés tuvo una recepción favorable que se transmitió a todo el mundo, siendo un gran día para la cultura japonesa” (Construction of the Japanese Pavillion, s/f).

Desde 1976, la gestión del pabellón y la coordinación de las distintas exposiciones han estado encomendadas a Japan Foundation, que considera que la misión del pabellón reside en diseminar el arte y la cultura de Japón, algo plenamente logrado en dicho entorno si pensamos que las cifras de visitantes rondan los 30 millones en el caso de la Bienal de Arte, y más o menos la mitad durante la Bienal de Arquitectura.

Japan Foundation fue establecida en 1972 mediante una disposición especial de la Dieta japonesa, como una entidad dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores japonés, y en octubre de 2003 fue convertida en una institución administrativa independiente financiada por subvenciones gubernamentales, ingresos por inversiones y donaciones del sector privado, cuya misión es promover el intercambio cultural internacional y el entendimiento mutuo entre su país y otras naciones del mundo (The Japan Foundation, s/f).

La gestión de la Bienal y lo expuesto en sus pabellones, apunta al papel que este tipo de certámenes juega en la diplomacia internacional. Algunas voces se han levantado en contra de este tipo de organización y vocación, siendo el caso del artista español Antoni Muntadas con *On Translation: I Giardini*, proyecto presentado en la Bienal de 2005, con el que juzgaba obsoleta dicha estructura. Sin embargo, a pesar de estas críticas la Bienal sigue en marcha e incluso sigue vigente la conclusión de que quien no tiene un pabellón como escaparate y escenario, es que no tiene relevancia. Por ello se entiende que las novedades que llegan en cada certamen son cuidadas al máximo en cada uno de ellos. La repercusión mediática, la prensa, el cuerpo

Desde 1976, la gestión del pabellón y la coordinación de las distintas exposiciones han estado encomendadas a Japan Foundation

5 En 1950 el Gobierno francés le concedió una beca y durante los dos años siguientes trabajó en el estudio de Le Corbusier en París. Colaboró con el maestro y otros dos de sus aprendices japoneses, en la construcción del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio en 1959.

diplomático, y el ser punto de encuentro de profesionales, hace que sea un lugar de interacción social, política, diplomática y por supuesto, también artística.

2. Los últimos diez años de Japón en Venecia

El sistema de selección del contenido del Pabellón Japonés consiste en invitar a comisarios, y no a los artistas, a participar en un concurso de propuestas, y a partir de ello se genera el proceso de selección. Pero no debemos olvidar que el lugar llamado I Giardini, y los pabellones ubicados en él, constituyen la representación de un microcosmos en los años en que se configuró, entre la década de los diez y los treinta del siglo pasado, pero el conjunto de lo que hoy se muestra en cada uno de ellos, representa el modo de ser y de estar en el mundo de cada uno de los países representados. En aquellos años, Japón era el único país asiático entre los europeos y Estados Unidos, extraño entre quienes se consideraban iguales, pero en el análisis que sigue a continuación, se pretende concretar su aportación a la sociedad global, a través de su participación en la Bienal de Venecia durante la última década.

En aquellos años, Japón era el único país asiático entre los europeos y Estados Unidos

2.1. LIV Bienal de Arte de Venecia, 2011

Artista invitada: Tabaimo⁶ (Tabata Ayako, 1975).

Comisaria del Pabellón Japonés: Uematsu Yuka (conservadora del Museo Nacional de Arte de Osaka).

Título: *teleco-soup*⁷.

Tema: reflexión sobre la peculiaridad de la identidad japonesa.

Descripción: instalación inmersiva, concebida ex profeso para el lugar. Partiendo del dibujo a mano generaba una animación de imágenes y escenas a través de dieciocho proyectores perfectamente sincronizados y grandes espejos⁸. Todo ello llevaba al espectador a sentirse dentro del mundo recreado mientras contemplaba lo que sucedía a su alrededor. Empleó todo el espacio interior del pabellón, pero también el espacio inferior exterior que hay entre sus pilares (Tabaimo on Venice Biennale, 2011, parr. 4).

El pabellón fue diseñado por el ya mencionado arquitecto, Yoshizaka, con un gran agujero cuadrado en el centro de la sala de exposiciones, que equivale al techo del espacio inferior que generan los pilares del edificio, pero también en el tejado existe en el mismo lugar una abertura, de manera que el interior está conectado con el exterior. La lluvia, el sol y el viento puede penetrar por ellos. La intención de Tabaimo fue aprovechar el carácter abierto como un eje, o como una vía de comunicación, quedando perfectamente integrado en la instalación.

Comentario

En distintas entrevistas la artista y la comisaria comentaron que en el punto de partida hubo una reflexión sobre el proverbio de Zhuangzi, filósofo taoísta chino del siglo IV a. C., que dice: “Una rana en un pozo, no puede conocer el océano”.

6 Se trata de su nombre artístico, compuesto de la primera parte de su apellido, Taba, y la primera parte de la palabra japonesa *imooto*, que significa hermana pequeña. Una visión general de esta artista puede hallarse en Ringelberg (2018).

7 Al tratarse de un juego de palabras no puede ser traducido.

8 Gehman & Reinke (2005).

Comienza entonces una reflexión sobre la insularidad de Japón, y se advierte ligeramente una defensa frente aquellos que podrían identificar Japón con la rana, un país aislado, como aquella gente que nunca conoce el mundo más allá de la experiencia de su alrededor, que permanecen anclados sin romper el muro que los aísla. Se entiende así que comente cómo en Japón se le añadió a dicho proverbio una coletilla: “pero conoce la altura del cielo” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011, parr. 6). Si a esta apostilla le añadimos que el título anunciado en la primera rueda de prensa fue *Beyond Galapagos Syndrome*⁹, la percepción de que la obra de Tabaimo encierra una defensa de la identidad japonesa en un marco global, está clara¹⁰.

En 2002 comenzó a visualizarse a través de un percance tecnológico en Japón, lo que se dio en denominar Síndrome Galápagos. En las islas Galápagos, Darwin descubrió nuevas especies que habían evolucionado de un modo distinto debido a su aislamiento del continente. Los técnicos japoneses desarrollaron por entonces unas aplicaciones y utilidades de los teléfonos móviles que incluían televisión, identificación personal, empleo como tarjeta de crédito, billete de metro, etc. Se había separado de los estándares y tendencias globales para ofrecer otras formas de servicios y funcionalidades avanzadas. Las redes telefónicas de Japón reunían las características especiales requeridas para el funcionamiento de dichos teléfonos, pero no se ajustaban a los estándares internacionales. Esto generó que su tecnología, mucho más avanzada, quedara aislada. Tabaimo, con su instalación, pretende mostrar, incluso a los mismos japoneses, que dicho “síndrome” puede dar grandes aportaciones, nuevos modos de pensar, que enriquezcan la mirada y el quehacer de los demás, de manera que se pueda redibujar la imagen de Japón ante quienes comparan a su país con una rana en el pozo.

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Tabaimo. teleco-soup (2011)



Fuente: Fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=t-Elfifvgho>

De ahí que pretenda hacer que cada espectador vea por sus ojos lo que la rana japonesa, y la misma Tabaimo, sumergida en el pozo, es capaz de explorar. Para ello comienza desestabilizando la percepción del espectador con las proyecciones y los espejos, convirtiendo el pabellón en un pozo, y el espacio que hay donde se anclan los pilares, en el cielo, visible a través de la

⁹ Se ha optado por no traducir los títulos conocidos ampliamente en inglés.

¹⁰ Son interesantes las ideas que Leheny (2014) pone la mesa sobre lo nacional y lo transnacional en su trabajo.

apertura existente en el techado, el suelo de la planta principal. Lo de arriba abajo, lo de abajo arriba, lo de dentro fuera, lo de fuera dentro.

Finalmente, el título de la exposición fue menos directo y más japonés, en el sentido de usar un juego de palabras que para el conocedor del idioma despierta una sonrisa, pero que para el que está distante, le lleva a indagar, lo cual conlleva una llamada de atención sobre la riqueza de lo peculiar y lo particular: “[...] es importante que *tereco* sea una palabra local” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 27).

teleco-soup: se trata de un juego de palabras en el que se unen telescopio y sopa, ambos términos tomados del inglés, *telescope* y *soup*, en japonés テレスコープ y スープ. Por onomatopeya la última parte de *telescope*, suena en japonés próximo a *soup*.

El canal de la abertura podemos asimilarlo al telescopio, y el lugar donde nos encontramos, como una sopa, donde flotamos bajo el cuenco invertido.

El término sopa adquiere también el matiz de magma, de componente líquido donde comienza la vida.

Los videos hacían percibir al espectador que estaba bajo tierra, en el pozo, pero al mismo tiempo se tenía ante los ojos la evocación de un espacio en continua expansión. Casas, ciudades, movimiento de aguas, flores, setas, cuerpos o fragmentos... Un mundo surreal en pleno proceso de definición por parte del espectador.

**Tabaimo. Nippon no tsukin kaisoku (日本の通勤電車, Tren de cercanías japonés, 2001).
Instalación, video 8:03 min. en bucle**



Fuente: det. fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=g4RXCR5eo9w>

Tabaimo a lo largo de su trayectoria hasta llegar a la Bienal, había desarrollado una creación muy personal, al margen de tendencias occidentales e inspirada en contextos y temas de su entorno diario: *Nippon daidokoro* (にっぽん台所, *Cocina japonesa*, 1999), *Nippon no ōdanhodō* (にっぽんの横断歩道, *Paso de peatones japonés*, 1999), *Nippon no yuya-otokoyu* (にっぽんの湯屋男湯, *Baño japonés de caballeros*, 2000), *Nippon no tsukin kaisoku* (日本の通勤電車, *Tren de cercanías japonés*, 2001)¹¹. El dibujo a mano, el coloreado mediante ordenador, y el proceso de generación de videos la sitúan entre los artistas que hacen uso de las nuevas tecnologías, pero

¹¹ En el caso de la obra de Tabaimo, se ha preferido optar por el título en japonés y su traducción al japonés por la autora, por tener gran relevancia en esta autora los matices de dichos títulos.

su inspiración y su aprehensión de los motivos se materializan en primera instancia a través de la mano sobre el papel. Tabaimo, muy conscientemente de su posicionamiento artístico, ha convertido su inspiración y su estilo en un elemento de diplomacia cultural: “Pero pensamos que podríamos superar esta condición [se refiere al síndrome Galápagos] fomentando y desarrollando aún más la cultura tradicional de Japón, como el anime y los grabados en madera de *ukiyo-e*” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011a, parr. 8).

Partiendo de esta convicción, encontró en la variadísima temática, línea y color del grabado a color japonés, *nishiki-e*, un camino asentado en la tradición, en lo autóctono, que le permitía tener un punto de partida sobre el que ir más allá.

Esta idea se entiende plenamente con las declaraciones realizadas tras la apertura de la exposición:

De alguna manera no puedo entender los conceptos artísticos de Occidente y crear mis obras de acuerdo con ellos. Soy consciente de que los conceptos occidentales son importantes para el arte contemporáneo. Aun así, no tengo ganas de adoptarlos como propios. Este estado mental también se refleja en la palabra *tereco*. Al moverme en una dirección “local”, quería expresar un mundo que se extendiera inversamente hacia afuera. Sentí fuertemente en Venecia que ganar reconocimiento por tu trabajo y los conceptos artísticos occidentales son dos cosas diferentes. No hay duda de que el arte moderno y los conceptos occidentales han progresado de la mano. Los críticos también han creado ideas artísticas al estudiar obras occidentales. Pero creo que la creación de nuevos conceptos será posible a medida que el número de trabajos que no encajen con los conceptos existentes continúe aumentando. La rana en el pozo no siempre quiere ir a ver el océano. También existe la posibilidad de que esta rana pueda seguir cavando en el suelo a sus pies, ampliar sus horizontes y llegar a un concepto universal. (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 28)

2.2. LV Bienal de Arte de Venecia, 2013

Artista invitado: Tanaka Koki (1975)¹².

Comisaria del Pabellón Japonés: Kuraya Mika (Conservadora jefe del Departamento de Bellas Artes del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio).

Título: *Abstract Speaking – Sharing Uncertainty and Collective Acts*.

Tema: la colaboración como utopía tras la incertidumbre del desastre que golpeó a Japón en marzo de 2011.

Descripción: muestra de la documentación recogida en cinco de sus proyectos experimentales con relación al comportamiento humano y la colaboración, con la proyección de las filmaciones, de entre 30 y 75 minutos: *A haircut by 9 hairdressers at once (second attempt)* (2010), *a piano played by 5 pianists at once (first attempt)* (2012), *A poem written by 5 poets at once* (Primer intento) (2013), *A pottery produced by five potters at once (silent attempt)* (2013)¹³ y *A behavioral statement (or an unconscious protest)* (2013).

¹² Una buena referencia de este artista la proporciona Tanaka, Munder, Han (2019).

¹³ Más información sobre esta experiencia en Yanagi Soetsu ... (2013).

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Tanaka Koki (2013)



Fuente: fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gcb7wNP383k>

Comentario

La elección para que Tanaka Koki se encargara de representar a Japón llegó cuando todavía Japón tenía puesta la mirada en el tremendo terremoto, el tsunami y las consecuencias del subsecuente accidente nuclear de marzo de 2011, y el proyecto parte de la intención de mostrar al país recuperándose del grandísimo desastre.

Tanaka estaba residiendo en Los Ángeles cuando se produjo el desastre, y consideraba que la distancia le negó la experiencia de la concreción que otros tenían en su memoria. Su vivencia y su dolor de lo sucedido era empática, y no una experiencia directa. Por ello consideró apropiado acercarse al tema de un modo distinto a aquellos artistas que habían estado sobre el terreno, a través de un experimento y una especie de metáfora.

Si tras el desastre todos se ayudaban unos a otros y se apreció la emergencia de una realidad que se había creído utópica ¿cuál serían los derroteros de una sociedad pos-Fukushima? Es ante esta cuestión que Tanaka se planteó colocar a una serie de personas en el difícil reto de colaborar en una tarea habitual para ellos, y en unas circunstancias muy concretas.

La exposición se presenta como un observatorio del comportamiento humano. Los conflictos, las dificultades de acuerdos, las negociaciones de cada uno en los experimentos filmados evidencian que, si bien la idea de colaboración suena muy bien, en la realidad el ego personal es difícil de retener. Esto constituye habitualmente nuestro día a día, y es lo que fue representado en el pabellón.

Resulta muy difícil hallar el punto focal de la exposición, como se muestra complicado aunar la personalidad de cada uno de los participantes en cualquiera de los experimentos de Tanaka. Es necesario que el público haga sus propias conexiones. No hay conclusión aparente, al espectador se le ofrecen una serie de estudios de caso.

Estas colaboraciones en el marco de lo ordinario, nos hacen percibir, para quien retiene en la memoria el desarrollo de los sucesos en Japón, lo extraordinario de la reacción colaborativa y desapegada del yo de la población en el momento de dificultad, que aflora lamentablemente solo bajo condiciones extremas. La ausencia de estos ejemplos en el pabellón, por contraste con los mostrados, subraya la actitud del pueblo japonés.

Quizás no sea posible concebir por separado esta muestra de la celebrada el año anterior, la XIII Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia (2012)¹⁴, que tuvo lugar apenas un año

¹⁴ Chipperfield (2012).

después del gran desastre. Itō Toyoo fue el comisario del pabellón con una muestra titulada *Arquitectura ¿es posible aquí? Casa-para-todos*, que ganó el León de Oro a la Mejor Participación Nacional. En ella se cuestionaban las posibilidades de respuesta de la arquitectura, considerada en un estado de aburguesamiento, tras la devastación del gran terremoto.

El desastre, pero sobre todo las consecuencias de la crisis nuclear, hicieron perder a los japoneses la confianza en el propio país. El profesor Minamishima Hiroshi, miembro del comité de selección del proyecto afirmó: “[...] creo que los siete miembros del comité, compartieron una expectativa inconsciente sobre el Pabellón Japonés, el ser una presentación que traería esperanza y luz tras el desastre del terremoto” (2012, parr. 3).

Las grandes fotos de Hatakeyama Naoya empapelaron a modo de telón de fondo las cuatro paredes del espacio. Se trataba de imágenes de áreas desiertas, que traían a la memoria lo sucedido, sin documentarlo. Distintos pilares de cedro brotaron del suelo, y sobre troncos de madera a modo de peanas se colocaron los proyectos. Estos eran sumamente simples, contenidos, y pertenecían a tres arquitectos distintos: Inui Kumiko, Fujimoto Sou y Hirata Akihisa. Uno de los pilares apoyado en el suelo del basamento, atravesaba el vano del piso y el del techo del pabellón, a modo del Sagrado pilar del cielo, *Ama-no-mi-hashira*, recordando para algunos el origen mitológico de Japón, aquel pilar que los dioses Izanami e Izanagi levantaron en el agosto altar, Yashidono, cuando descendieron del cielo a la tierra (Rubio y Tani, 2008, p. 55).

La conexión material entre ambas exposiciones está presente en la reutilización de las peanas por parte de Tanaka. La memoria y la ausencia, frente a lo presente, convergieron en esta exposición en un juego de tensiones para expresar la confusa realidad de un pueblo resiliente que intenta su propia recuperación interrogándose.

De todos los videos mostrados, el de *A pottery produced by five potters at once (silent attempt)*, experiencia filmada en un taller de Guangzhou en China en 2012, es quizá el más revelador. Las manos y el barro, los orígenes de la creación, llevaron a Tanaka y al escritor y comisario chino Fang Hu a indagar sobre el concepto *Ichi-go ichi-e* [一期一会], que literalmente significa “una vez, un encuentro”, pero que invita a que cada encuentro con otros sea algo único en nuestras vidas. Se trata por tanto de enfatizar la necesidad de concentración en el presente, sin dejarnos arrastrar por el pasado o el futuro. Este axioma fue repetido una y otra vez durante los días que siguieron a la catástrofe de Japón, como modo de afrontar la situación. En el caso de este u otros trabajos colaborativos, todo fracasa si nos salimos de este momento, de esta ocasión, de este encuentro.

La exposición del Pabellón Japonés obtuvo una mención especial por su acertada reflexión sobre los temas de colaboración y fracaso.

La memoria y la ausencia, frente a lo presente, convergieron en esta exposición en un juego de tensiones para expresar la confusa realidad de un pueblo resiliente que intenta su propia recuperación interrogándose

2.3. LVI Bienal de Arte de Venecia, 2015

Artista invitada: Shiota Chiharu (1972)¹⁵.

Comisario del Pabellón Japonés: Nakano Hitoshi (Conservador de la Fundación de Artes de Kanagawa).

¹⁵ Se pueden hallar gran número de referencias visuales en la web de la propia artista; muy sustanciosa para conocer sus planteamientos es la publicación de Jahn (2016).

Título: *The Key in the Hand*¹⁶.

Tema: la importancia de la memoria, el recuerdo y la esperanza.

Descripción: una única instalación consistente en una gran fotografía entre los pilares de la entrada en el basamento, acompañada de cuatro monitores con breves proyecciones donde algunos niños intentan recordar su nacimiento. En el interior dos viejas barcas de madera sobre las que se cierne una densa nube/red de hilos rojos de los que cuelgan más de 50.000 mil llaves, recogidas por Shiota en todas partes del mundo. Utiliza la parte exterior bajo pilares del edificio y todo el primer piso del pabellón¹⁷.

Shiota Chiharu entrevistada en el Pabellón Japonés (2015)



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNu0w

Comentario

Esta artista, residente en Berlín, trabaja habitualmente con objetos cotidianos muy próximos a nosotros y que nos contienen. En esta ocasión son las llaves y los hilos rojos los que trazan sus interconexiones con nuestros recuerdos. Antes de ascender a la sala, bajo los soportales de la estructura del pabellón, intenta centrar a través de la proyección de breves historias de niños que pretenden recordar su nacimiento, y una gran fotografía de las manos de un niño sosteniendo unas llaves, conducir al espectador hacia el tema abordado en su interior.

Las barcas replican dentro estas manos, y asociadas con los pescadores y sus redes, recogen tras la faena una lluvia de memorias (Nakano, 2015). Como en el caso de Tabaimo, se invierte de nuevo el arriba y abajo, de manera que las redes no se sumergen en el agua bajo la quilla de las barcas, sino que cubren el firmamento, ese firmamento en el que se elevaba el pilar del cielo de Itō Toyoo en la Bienal de Arquitectura.

En el gran dinamismo y tensión en la disposición de las barcas se aprecia una actitud activa por recoger esas memorias.

Llaves que cierran y abren puertas en el espacio, en el tiempo, entre las personas, y de estas con su propia memoria. La importancia de los recuerdos y de lo desconocido que encierran. Cada llave cierra y abre la historia de una persona, su casa, sus secretos, sus recuerdos...

¹⁶ Puede encontrarse una documentación específica de esta obra en Shiota (2015).

¹⁷ Interesante conocer la idea de partida de la artista en Artist interview... (2015).

Los hilos rojos, plásticamente funcionan muy bien, pero en relación con la memoria, perfectamente podrían ser blancos, como había utilizado la misma autora en otras ocasiones. Sin embargo, el rojo añade dramatismo, cuando en muchos casos las llaves han dejado para siempre cerrada, encapsulada, la vida y la memoria de quien ya no está.

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Shiota Chiharu (2015)



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNw0w

Shiota partió de una situación personal para llegar a una obra de carácter universal que zambullía al espectador en una experiencia sensorial y de contemplación, capaz de trascender el momento del presente.

Andrea Mancaniello (2015) en su comentario a la instalación habla de una metafísica representación del bardo, aquel personaje/poeta encargado de transmitir las historias, las leyendas y poemas de forma oral, llevándolas del pasado al futuro. Y esta es una de las muy interesantes lecturas que se pueden hacer. Fukushima, la desolación tras el devastador tsunami, sigue presente después de cuatro años. Shiota perdió allí a seres queridos (párrs. 3 y 7). La visión de carteras escolares, colchones flotando en el agua, ropa, zapatos o maletas, posesiones de los que ya no están, queda resumida de un modo poético en las llaves. El comisario Hitoshi Nakano explicó:

En nuestra vida diaria, las llaves protegen nuestros objetos valiosos como nuestras casas, nuestros bienes, y nuestra propia seguridad, y las usamos mientras las sostenemos en el calor de nuestras manos. Al entrar en contacto con el calor de las personas diariamente, las llaves acumulan innumerables recuerdos de varias capas que habitan en nosotros. Luego, en cierto punto, confiamos las llaves, llenas de recuerdos, a otros a quienes se las encomendamos para que cuiden las cosas que son importantes para nosotros. (2015, párr. 6)

Shiota añade universalizando el tema:

También nos inspiran a abrir la puerta a mundos desconocidos. Con estos pensamientos en mente, en esta nueva instalación me gustaría usar llaves proporcionadas por el público en general que están imbuidas de varios recuerdos y recuerdos que se han acumulado durante un largo período de uso diario. A medida que creo el trabajo en el espacio, los recuerdos de todos los que me proporcionan sus llaves se superpondrán con mis propios recuerdos por primera vez. Estos recuerdos superpuestos a su vez se combinarán con los de las personas de todo el mundo que vienen a ver la bienal, dándoles la oportunidad de

comunicarse de una manera nueva y comprender mejor los sentimientos de los demás. (2015b, parr. 2)

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Shiota Chiharu (2015)



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNu0w

Tras estas palabras puede parecer un tanto frívolo rescatar a los *tsukumogami* del mundo de la mitología y las leyendas japonesas, pero en el modo de hablar se percibe que las llaves, no son como para nosotros simples elementos simbólicos, elementos que traen a nuestra mente una abstracción, hay algo más, pues hablan de que están cargadas de recuerdos y sensaciones.

Dentro del folklore japonés, entre las distintas variedades de espíritus están los *tsukumogami*, literalmente “espíritu artefacto”, objetos cotidianos que alcanzan su autonomía y carácter extraordinario al cumplir cien años. Fueron muy representados durante el periodo Edo, como objetos personificados. Dependiendo del trato recibido a lo largo de los años que fueron útiles, se forjó su carácter resentido o afable.

Desde mi perspectiva particular hay para la artista y el comisario, y para aquellos procedentes del mismo ámbito cultural, una parte de esta concepción y sensibilidad custodiada por tantas llaves.

Con esta creación de Shiota percibimos cómo el dolor y la pérdida se transforman a través de su arte en un lenguaje universal, en el que al tiempo que hay oscuridad, hay una puerta abierta a la esperanza.

2.4. LVII Bienal de Arte de Venecia, 2017

Artista invitado: Iwasaki Takahiro (Hiroshima, 1975).

Comisario: Washida Meruro (Conservador del Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, hasta 2018).

Título: *Turned Upside Down, It's a Forest*¹⁸.

Tema: el modo en el que ciencia y tecnología se confrontan con la naturaleza.

¹⁸ Una descripción pormenorizada de la exposición en Washida (2017b).

Descripción: siete trabajos escultóricos e instalaciones concebidas específicamente para el certamen. Entre las obras hay piezas de maquetas arquitectónicas de edificios sobresalientes del pasado japonés, trabajadas con madera de ciprés, que se agrupan bajo el nombre de *Reflection Model: Lapis Lazuli* (2014)¹⁹ y *Ship of Theseus* (2017). Se suman a ellas un grupo de tres obras titulado *Out of Disorder* (2014), en las que se construyó un paisaje elaborado con objetos de uso cotidiano como toallas, sábanas, camisetas, cajas de plástico, esterillas, cepillos, en el que se insertan maquetas a escala de elementos de carácter industrial. El tercer bloque lo conforma la obra *Flow* (2017), de la serie *Tectonic Model* (2017), que realizó *in situ* con una vieja mesa encontrada en Venecia y una pila de libros de carácter científico, que dispuso simulando la construcción de edificios. Si bien algunas de las piezas contenidas en el pabellón tenían cierto carácter instalativo, se establece un recorrido de elementos, de unidades, no existiendo un tratamiento único del espacio como en las anteriores.

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Iwasaki Takahiro (2017)



Fuente: <https://2017.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/>

Comentario

El desastre sigue estando presente de nuevo en 2017 en el Pabellón Japonés, pero, no tanto por el terremoto y el tsunami, desastres de la naturaleza asociados a lo largo de la historia al riesgo y las bondades de vivir en Japón, sino por el gran accidente nuclear que puso nervioso al mundo, y que para el país resultaba y sigue resultando difícil de gestionar. Fugas de agua radiactiva al mar, áreas asoladas y evacuadas, no por el oleaje o los temblores, sino por la falta de rigor en la construcción, el mantenimiento y la supervisión de la central nuclear Fukushima Dai-ichi.

Iwasaki, nacido en Hiroshima, había vivido rodeado de las historias y los efectos que conllevó la radiación tras dejar caer el arma nuclear Little Boy sobre su ciudad el lunes 6 de agosto de 1945. Aquello fue una agresión como consecuencia de una guerra, y la ciudad ha querido dejar un recuerdo permanente y una advertencia sobre las consecuencias del desatino de la guerra nuclear en su museo y en el Parque Conmemorativo de la Paz. Sin embargo, la reflexión a la que Iwasaki invita en esta ocasión es diferente, pues el accidente llega como consecuencia del modo en el que la ciencia y la técnica se confronta con la naturaleza, y esta es la consideración o advertencia que se aloja bajo la techumbre del Pabellón Japonés.

¹⁹ Pagoda de cinco pisos del templo Ruriko en la ciudad de Yamaguchi.

Esta intención resulta evidente en la serie *Out of Disorder*, cuando los negros elementos de construcciones industriales como refinerías, astilleros o fábricas acaparan nuestra atención, y el paisaje de su alrededor está construido con aquellos objetos materiales realizados por la sociedad industrial, ávida de producción y consumo, o en la pieza llamada *Flow*, en la que el paisaje de los altos edificios de la ciudad están realizados con libros científicos, los publicados por esa ciencia en base a la cual, como dios todo poderoso, todo parece quedar justificado. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las piezas de la serie *Reflection Model*, en las que los modelos de marquertería de conocidos edificios japoneses cercanos a las aguas donde se reflejan, se duplican, uno boca arriba y otro boca abajo, compartiendo los mismos cimientos. Curioso que Tabaimo al hablar de la rana en el pozo buscara adentrarnos en otro mundo poniéndonos boca abajo, mientras sobre nuestros pies se asienta un mundo boca arriba.

En estas piezas el artista nos presenta al menos dos ideas fuerza. La más obvia, general a todo el conjunto y obras de otras series, es la invitación a mirar la realidad desde un cambio de perspectiva. No podemos alterar los patrones de conducta, si siempre seguimos mirando las cosas desde el mismo ángulo. ¿Quién no ha jugado de niño a mirar las cosas cabeza abajo? Mientras que la segunda está exclusivamente ligada a esta serie *Reflection Model*, y tiene que ver con la identidad.

El título de la pieza principal es muy revelador: *Ship of Theseus* (2017). En ella se alude a una paradoja centrada en la metafísica de la identidad, uno de los conceptos más antiguos de la filosofía occidental, sobre la que ya discutieron ya filósofos como Heráclito y Platón. Dicha paradoja se centra en la pregunta sobre si el famoso barco de Teseo en el que llevó de vuelta a los jóvenes atenienses conserva su identidad, sigue siendo el mismo o no, tras una restauración, hecha para preservar su memoria y su legado, y si es rehecho por completo pierde su aureola y su carácter.

Parece ser una pregunta resucitada y muy actual, pues la película india dirigida por Anand Gandhi, que lleva el mismo título *Ship of Theseus* (2013), aborda tras dejar atrás la primera década del siglo XXI, el mismo tema²⁰.

Ejecuta maquetas de edificios tradicionales como el templo de Hōryūji (Nara), construido en el 607, perdido en el fuego y reconstruido entre 670 y 700, siguiéndole el modelo Kinkakuji (1397, Kioto), el Pabellón de Oro, rehecho por completo tras el incendio provocado de 1950²¹. y por supuesto, el que representa Iwasaki en *Ship of Theseus*, el santuario de Itsukushima (Hatsukaichi, Prefectura de Hiroshima), y su Gran Tori flotando sobre las aguas. De este último se tiene constancia de su existencia a principios del siglo IX, y desde entonces ha sufrido muchos más embates y mucho más fuertes que los que sufriera el barco de Teseo. Es un emblema del periodo Heian (794-1185), identificado como uno de los momentos claves de japonización de todo lo recibido desde el continente asiático, y como emblema de la religión autóctona japonesa, del sintoísmo. Sin embargo, ¿qué es lo que queda de aquel primitivo santuario? Poco. En él se han seguido criterios del pensamiento de Asia Oriental, que considera el mantenimiento de las formas, y la subsecuente conservación de los oficios y modos de construcción, lo verdaderamente relevante desde su perspectiva en el sostenimiento del patrimonio. No debemos olvidar, que la tradición sintoísta impone la reconstrucción del templo de Ise, dedicado a la diosa Amaterasu, cada veinte años, existiendo dos solares contiguos para su alternancia.

*Desde el
posicionamiento
occidental
domina el culto
a lo original,
a la reliquia,
al elemento
original que ha
soportado el
vigije del tiempo
hasta llegar a
nosotros*

20 La película fue exhibida en 2012 en el Tokyo International Film Festival, resultando nominado su director.

21 Uno de los 17 edificios de la antigua capital que han sido designados Patrimonio de la Humanidad.

Frente a este posicionamiento surge el occidental, en el que domina el culto a lo original, a la reliquia, al elemento original que ha soportado el viaje del tiempo hasta llegar a nosotros. Resulta entonces evidente la paradoja del barco de Teseo.

Sin embargo, esta es aplicable a otros campos, y el lugar del barco puede ocuparlo la persona, o una sociedad entera, si lo enfocamos desde el punto de vista de la identidad y el cambio.

Estos antiguos monumentos en cuya reconstrucción se detiene pacientemente Iwasaki, revelan una idiosincrasia con la que desde antiguo los japoneses se han identificado. “Estas obras flotan en el aire, como si el tiempo las hubiera congelado y la gravedad hubiera desaparecido” (Thomson, 2015, parr. 10). Pero en un mundo global, en el que parecen diluirse las diferencias, en el que muchos temerosos se aferran a estándares y características tipificadas, buena parte de los conflictos responden al miedo de “dejar de ser el barco original de Teseo”. Basta pensar en el *brexit* al que se enfrenta tanto el Reino Unido como Europa. Japón, que lleva interrogándose sobre este tema desde que se iniciara la gran revolución de la era Meiji (1868-1912), lo hace ahora con más intensidad tras la responsabilidad que ha sentido frente al mundo al colocarle ante el abismo de una catástrofe nuclear. La pérdida de confianza ha hecho que el problema de la identidad y del cambio, la idea de cómo los cambios que sufre el ser humano a lo largo de su vida afectan a la cuestión de la identidad, ocupe también un lugar en su sociedad y en su arte.

2.5. LVIII Bienal de Arte de Venecia, 2019

Equipo invitado: artista: Shitamichi Motoyuki (1978); antropólogo: Ishikura Toshiaki (1974); compositor: Yasuno Taro (1979); y arquitecto: Nousaku Fuminori (1982).

Comisario: Hattori Hiroyuki.

Título: *Cosmo-Eggs*²².

Tema: simbiosis y convivencia entre la naturaleza y el hombre.

Shitamichi Motoyuki. From “Tsunami Stone” (2017)



Fuente: <https://www.jpjf.go.jp/e/about/press/2018/dl/2018-008.pdf>

22 Se publicó un interesante catálogo sobre la muestra: Shitamichi, Yasuno, Ishikura, Nousaku y Hattori, (2019).

Descripción: obra fotográfica, *Tsunami Boulder*²³, realizada en blanco y negro, se centra en las enormes rocas emergidas y abandonadas. Constó también de proyecciones de material audiovisual de Shitamichi, con música del compositor Yasuno Taro, *Zombie Music*. Además, un artilugio hinchable de color amarillo/naranja atraviesa el vano del suelo ya mencionado en otras ocasiones. En la parte de los soportales tiene forma de gran pilar, y su base sirve de asiento al visitante. En la parte superior la pieza remata en un gran puff con una serie de tubos que cuando la gente se apoya en el asiento, transmiten aire de forma automática a cuatro flautas suspendidas. Ishikura, desde la antropología, aporta una nueva historia mitológica soportada en los muros, creando una conexión entre las distintas leyendas existentes en relación con los tsunamis, no estrictamente japonesas. El diseño del montaje corrió a cargo del arquitecto Nosaku, quien planteó un gran espacio cuadrado en el que crear una sensación de vacío y movimiento circular. Esta colaboración jugaba a la armonía de elementos en alternancia con la disonancia, de modo que se generaba en la percepción del espectador un ciclo de variación, orden y caos.

Instalación en el Pabellón Japonés de la obra del compositor Yasuno Taro y fotografías de Motoyuki Shitamichi



Fuente: photo: ArchiBIMIng. Tomado de <http://m-shitamichi.com/exts>

Comentario

“Crear un lugar de experiencias para imaginar y pensar sobre los problemas fundamentales de la actualidad”²⁴ (Dossier de prensa, 2018). Este es el objetivo trazado como idea por su comisario.

La idea del título *Cosmo-eggs*, al tiempo que hace referencia a la forma de las rocas, medio meteoritos, medio huevos, metafóricamente hablando, alude también el origen del mundo tras el caos, una idea presente en todas las cosmogonías. Todo huevo es el origen de la vida, y por extensión del universo.

El material audiovisual expuesto constituye una parte de la documentación de la memoria del desastre. Algo similar a la cúpula del edificio del Parque de la Paz de Hiroshima, pero por su naturaleza, en este caso las rocas, en lugar de estar sujetas a un plan de conservación para ser

23 Son fotos, no de Fukushima, sino de otros desastres naturales ocurridos a lo largo de la historia. Comenzó esta serie en las islas Yaeyama en la prefectura de Okinawa en 2015. Dado que también recuerdan a meteoritos o parecen huevos gigantes, sirvió como punto de partida o idea para el título de la exposición.

24 Fue una de las frases más medidas del comisario de cara a los medios.

preservadas tal cual después del desastre, se han convertido en soporte de ideas religiosas, lugar para las aves, casa de insectos o moluscos, etc. Respondiendo así al mencionado ciclo de alternancia antes mencionado, en el que los japoneses han vivido durante toda su existencia como pueblo. Sin embargo, el cuestionamiento sobre el riesgo asumido por el hombre al ignorar a la naturaleza, su fuerza y sus bondades, sigue estando presente cuando estamos a punto de acabar la segunda década del siglo XXI, de ahí que el comisario Hiroyuki Hattori quisiera convertir el pabellón en “una plataforma desde la que considerar el modo en el que los humanos y lo no-humano coexisten”²⁵, y nos aporte su propia reflexión:

El archipiélago japonés, que es un área que frecuentemente sufre los desastres naturales y ha experimentado las distorsiones de la modernización, tanto los naturales como los provocados por el hombre, siendo significativos los daños de la central nuclear a causa del tsunami provocado por el Gran Terremoto de Japón Oriental de 2011. En ocasiones, cuando nosotros, como humanos, hemos expandido el teatro de la vida urbana a través del espacio limitado de todo nuestro mundo, ¿cómo debemos considerar el significativo impacto que nuestras acciones tienen en su medio ambiente? (Bianchini, 2019, parr. 2)

3. Conclusiones

La diplomacia internacional a lo largo de los siglos se ha nutrido del arte como uno de los mejores emblemas de prestigio ante otros. Japón, tras la modernización, una vez comprendidos los mecanismos del ejercicio del poder y la influencia del hemisferio dominado por Europa y Estados Unidos, aceleró la marcha de los motores de su diplomacia. En 1862 tuvo lugar la llegada de la primera embajada oficial a Occidente tras el cierre de sus fronteras en el siglo XVII. Desde entonces Japón participó insistentemente en cada exposición universal que tuvo lugar, mostrando los productos que el país podía ofrecer, así como la oferta de lo que sus visitantes podrían encontrar en el archipiélago. Comenzó de esta manera, de cara a Occidente, el ejercicio de lo que Joseph Nye (2005) denominó a finales de los ochenta del pasado siglo *soft-power*, al encandilar con sus productos a una Europa y unos Estados Unidos rendidos ante el japonismo. Tan acertada fue la estrategia de acción y promoción cultural que pudo evitar ser colonizado y revisar la firma de los tratados desiguales firmados con las potencias occidentales ya entre la década de 1870 y 1890, gracias al reconocimiento adquirido como país. Sin embargo, es difícil adjudicar de modo categórico en qué medida, en qué porcentaje, fue debido al impacto de su cultura, o si simplemente se debió a unas acertadas negociaciones diplomáticas y económicas. No obstante, ¿en qué proporción la difusión de su arte, de sus costumbres, de su literatura, allanó el camino a dichas negociaciones por haber despertado un merecido reconocimiento?

Esta pregunta sigue siendo complicada de responder, pues el gran problema es que resulta difícil medir la consecución de efectos tan intangibles como el incremento de la confianza o su influencia en procesos múltiples e indeterminados. Y, sin embargo, los Gobiernos invierten en cultura, siendo el arte el “producto” más elevado por razones políticas y diplomáticas.

En 2017 James Doerer (2017), Investigador Asociado de King's College London y Melissa Nisbett profesora de Artes y Gestión Cultural en el Departamento de Cultura, Medios de Comunicación e Industrias Creativas de King's College London, publicaron el resultado de un

¿En qué proporción la difusión de su arte, de sus costumbres, de su literatura, allanó el camino a dichas negociaciones por haber despertado un merecido reconocimiento?

25 “Forward by Japan Foundation” en los paneles del Pabellón Japonés, Venecia, 2019.

proyecto llevado a cabo conjuntamente. En él exploraron el modo en el que el arte y la cultura son desplegados por los diplomáticos para influenciar los pensamientos, los sentimientos y los comportamientos de otros en las negociaciones que tienen lugar en las Oficinas de las Naciones Unidas en Ginebra (UNOG), buscando analizar la efectividad o el impacto de la diplomacia cultural y el *soft power*. Convirtieron así la sede de las Naciones Unidas en un laboratorio para responder a cuestiones como el papel del arte en la política internacional.

Mientras estos autores han basado su trabajo en una metodología de investigación social basada en entrevistas, nosotros hemos empleado una metodología fenomenológico-hermenéutica, centrándonos en el estudio y análisis de las muestras organizadas en el Pabellón Japonés en la segunda década del siglo XXI, utilizando como material acorde a su contemporaneidad reseñas, entrevistas y dossieres de prensa, la mayoría publicados online por considerar las distintas instituciones implicadas que pueden alcanzar mayor difusión.

A través de las preguntas relacionadas con el uso que los diplomáticos en UNOG hacían del *soft power* y la diplomacia cultural, Doeser y Nisbett, clasificaron sus respuestas en dos categorías generales: “sobresalir” (*standing out*) y “llegar a” (*reaching out*).

Con la primera se definen los efectos que se buscan con las actividades, y se incluirían en *soft power*: actos que buscan un liderazgo, muestra de poder, pero también puede tratarse de apuntalar la autoridad, ejercer influencia sobre la toma de decisiones, aumentar la visibilidad o captar la atención e incluso poner en primer plano los valores nacionales. Con la segunda categoría los efectos buscados son mostrar unidad con los demás, construir solidaridad política, acercar a los países y, a veces, actuar como un puente entre otros partidos, lo que se corresponde a la diplomacia cultural (Doeser y Nisbett, 2017, p. 14).

En el caso de la Bienal de Venecia, entendemos que los países hacen uso del *soft power* y de la diplomacia cultural en favor de sus intereses.

Juzgando a partir de estos parámetros, hemos de afirmar basándonos en el análisis realizado, que la actuación del Pabellón Japonés deberíamos encuadrarla más en un ejercicio de *soft power* desde el que ser visto, seducir, promover un interés, mostrar su personalidad y proporcionar un sentido de identidad para, trabajando a largo plazo, poder ejercer posteriormente una diplomacia cultural que lleve a una mayor aproximación, que genere confianza y cree comunidad, que facilite la comunicación y permita desarrollar una conciencia común.

En dicho proyecto los autores se preguntaron si el arte, en sus actos, tenía un propósito más allá de la experiencia estética que buscaban provocar. Las respuestas de los diplomáticos las resumieron en la afirmación siguiente: “No es tanto sobre el arte *per se*, tiene que ver con crear una atmósfera agradable donde la amistad puede ser construida” (Doeser y Nisbett, 2017, p. 14).

Aunque nuestro caso es algo diverso, pues se trata de una convocatoria focalizada expresamente en el acto artístico, advertimos que, en las últimas cinco exposiciones llevadas a cabo en el Pabellón Japonés, cada uno de los artistas pretende hacer llegar a través de sus soluciones audiovisuales y plásticas un mensaje, y establecer una comunicación con el espectador y, por lo tanto, intenta conseguir unos efectos que van más allá del disfrute estético de la obra, pues este no es la única finalidad del arte, si bien es su herramienta más potente, dado que se dirige especialmente a nuestra inteligencia intuitiva y sensorial.

Por parte de la organización, el arte mostrado es claramente un instrumento de *soft power* como hemos apuntado, pues se han seleccionado artistas que pueden enfatizar el discurso cultural

Los grandes esfuerzos económicos que implica participar como país en la Bienal de Arte de Venecia solo se entienden desde la confesada fe inquebrantable en el “poder blando” y la diplomacia cultural

prioritario del país, siendo el caso de Tabaimo (2011) ejemplificador, por la combinación de innovación y el empleo de referencias tradicionales, de un pasado remoto como el *nishiki-e* del periodo Edo (1600-1868) y de un pasado más cercano, los años sesenta del siglo XX, como el *anime*. En los otros cuatro casos, Japón seleccionó aquellas exposiciones que permitieron mostrar al mundo y compartir, desde la mirada del arte, la experiencia psicológica vivida tras el tsunami y la crisis nuclear de 2011. En ello puede entenderse que, en cierta medida, como nación, piden disculpas por haber puesto en riesgo al planeta, ofreciendo a los espectadores unas reflexiones de carácter universal que provoquen una concienciación y un progresivo cambio en nuestras conductas. En todas ellas hay rasgos identitarios que buscan “sobresalir”.

Los grandes esfuerzos económicos que implica participar como país en la Bienal de Arte de Venecia solo se entienden desde la confesada fe inquebrantable en el “poder blando” y la diplomacia cultural. Los entrevistados por Doeser y Nisbett (2017) afirmaron: “Sabemos que funciona. Lo sabemos. Solo que no sabemos cómo” (p. 18), pues es demostrar su impacto y comprobar la existencia de una cadena de causalidades.

Hemos observado también que el Pabellón Japonés es concebido como una plataforma de interacción internacional desde la que llegar a un público muy amplio. Y en las exposiciones de estos últimos diez años apreciamos una notable diferencia entre la anterior a los trágicos sucesos de 2011, y las posteriores. Salvo la actuación de Tabaimo, puesta en marcha con anterioridad a lo sucedido, que nos revela una reivindicación de su personalidad como nación, y de la validez y la originalidad que Japón puede aportar a Occidente con su distinto modo de mirar, en las siguientes el *soft power* que las sostenía ha quedado suavizado al percibirse que no hay tanto un deseo de ejercer su influencia, de persuadir o seducir por un interés nacional, como de plantear los problemas que les preocupan como nación de un mundo global. Y es que el Gran Terremoto del Japón Oriental ha estado presente en la vida y el arte del país, y dichas exposiciones tienen en el núcleo de sus planteamientos lo irradiado por el desastre. En su desarrollo temporal parece apreciarse el cuadro de una evolución según fue asimilándose lo ocurrido. Así, en el primer caso, la exposición de 2013 de Tanaka Koki es la de quien ha vivido el desastre en la distancia, desde su residencia en Los Ángeles. Y hace valer el espíritu de comunidad, sacrificio y colaboración de los japoneses, destacados en los telediarios de todo el mundo con sorpresa por su radicalidad, por su ausencia en el pabellón, ya que esto no aparece en la exposición en ningún momento, frente a las dificultades que hallamos en los trabajos colaborativos por él filmados. Su propuesta quiere ser una apuesta generalizada por la práctica de este modelo social colaborativo, eficaz en momentos de gran presión, pero que podría servirnos en el día a día si nos esforzamos.

Shiota continúa el discurso dejando flotar sobre nuestras cabezas las llaves, los recuerdos de tantos y tantos que se han ido, que nos han dejado sus recuerdos, que continúan en nuestra memoria, pero con la esperanza de quien queda para, entre sus manos, recoger su legado. En ella se prolonga un cierto periodo de duelo como nación.

Mientras las exposiciones de 2017 y 2019, en marcha ya la recuperación material tras el fortísimo *shock* sufrido, son un exponente de la crisis social y de pensamiento provocada por el desastre. Japón se interroga y extiende sus preguntas a la comunidad internacional, haciéndolo desde el testimonio de quien ha sufrido los efectos de una inconsciente actitud de soberbia humana frente a la naturaleza.

Por otro lado, quisiera destacar en el análisis realizado que, entre los artistas y comisarios del Pabellón Japonés y del organismo responsable, Japan Foundation, se aprecia una actitud que

Shiota continúa el discurso dejando flotar los recuerdos de tantos y tantos que se han ido, pero con la esperanza de quien queda para recoger su legado. En ello se prolonga un cierto periodo de duelo como nación

ha favorecido una imagen fresca y alternativa como país. Esta reside en el hecho de no apostar, siguiendo el ejercicio dominante, por personajes consagrados en los años setenta, en el caso japonés, por personajes como On Kawara, nacido en los años treinta. Por el contrario ha optado por los nacidos en dicha década, quienes aunque revelan una madurez artística, no pertenecen todavía al “olimpio de los dioses”.

Tanaka Koki, crítico con esta actitud de algunos países, afirmaba en una entrevista que el epíteto de “Olimpiadas del Arte”, revela que se trata de una exposición internacional para el prestigio de los Estados (lo que apoya la búsqueda del ejercicio efectivo de *soft power*) hasta el punto de que “La mayoría de los países seleccionan exhibir artistas con el poder de ganarse con seguridad los breves diez minutos de presentación ante el panel del jurado. Esto generalmente significa que están buscando una exposición con impacto, una que capture instantáneamente el corazón. Pero no voy a gastar un año de mi vida por solo diez minutos” (Koki Tanaka x Mika Kuraya, 2013, parr. 63).

Por último, quisiera destacar cómo se advierte a través de las propuestas presentadas en el pabellón, que Japón no se limita a cuestionar criticando de un modo agresivo y sin propuestas, como ocurre en otros casos. Sus artistas, procedentes de una sociedad que evita la confrontación y promueve el consenso, generan en sus exposiciones una actitud positiva, respetuosa, que no impone nada al espectador, sino que se le invita sencillamente a escuchar lo que tiene que decir y a sacar sus propias conclusiones de la experiencia.

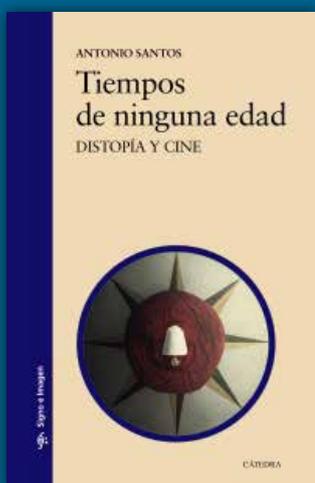
En un siglo en el que el planeta tiembla por la acción de la mano del hombre, mientras el *hard power* se mueve con lentitud y las cumbres de Estado se desplazan lentamente de una convocatoria a otra, de un país a otro, al ritmo del caracol, Japón ha utilizado su pabellón en la Bienal en esta segunda década del siglo XXI para manifestar su personalidad, para convencernos del valor de lo diferente y para darnos el testimonio de quien se duele por su inconsciencia y su falta de precaución frente a la desarmonía entre el desarrollo y la naturaleza. Se percibe que la diplomacia de instituciones gubernamentales como Japan Foundation, en su selección de propuestas curatoriales, trabaja por afrontar un cambio más allá de sus fronteras, y el mundo del arte con sus muy distintos lenguajes es capaz de comunicarse con eficacia y con mover.

Referencias

- Artist interview. Chiharu Shiota, about The Key in the Hand. *Japan Pavillion at the 56th International Art Exhibition la Biennale di Venezia* (s.f.). Recuperado de <https://2015.venezia-biennale-japanpavilion.jp/en/project/>
- Bianchini, R. (13 de mayo de 2019). “Cosmo-Eggs” – The Japan Pavilion at the 58th Venice Art Biennale 2019. *Inn exhibit*. Recuperado de <https://www.inexhibit.com/case-studies/cosmo-eggs-the-japan-pavilion-at-the-58th-venice-art-biennale-2019/>
- BiennaleChannel. (1 de junio de 2003). *Intervista con Koki Tanaka alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte (partecipazione nazionale del Giappone)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gcb7wNP383k>
- Biennale di Venezia (1996). *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*. Venezia: La Biennale di Venezia Electa.
- Bissiablu. (26 de septiembre de 2014). *Tabaimo: teleco-soup - BIENNALE ARTE VENEZIA 2011 - padiglione Giapponese* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t-Elffvgho>

- Chipperfield, D. (2012). *Biennale Architettura 2012: Common Ground: 29.08-25.11 Venice*. Venice: Random House Incorporated.
- Construction of the Japanese Pavillion at the Venice Biennale (s.f.). *Ishibashi Foundation*. Japón. Recuperado de http://www.ishibashi-foundation.or.jp/english/founder/venice_biennale.html
- Doeser J., y Nisbett, M. (2017). *The art of soft power: A study of cultural diplomacy at the UN Office in Geneva*. King's College London & United Nations Geneva. Recuperado de: <https://www.kcl.ac.uk/archive/cultural/documents/theartofsoftpower-v1-web.pdf>
- Galerie Templon. (12 de enero de 2016). *Chiharu Shiota, The Key in the Hand, Biennale de Venise 2015* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNw0w
- Gehman, C., y Reinke, S. (2005). *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Richmond: YYZ Books.
- Jahn, A. (2016). *An interview with Chiharu Shiota*. Berlin: Kerber Verlag.
- Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition, the Venice Biennale in 2015: Message from the Artist (s.f.). *Japan Foundation*. Recuperado de https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key_submission.html
- Koki Tanaka x Mika Kuraya. (2013). Preparations Underway for the Summer! Japan Pavilion at the 55th International Art Exhibition, the Venice Biennale *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2013/01/biennale-venezia-55.php>
- Leheny, D. (2014). From resistance to attractiveness: the politics of values and regionalism in East Asia. En Y. N. Soysal, *Transnational Trajectories in East Asia: Nation, Citizenship, and Region*. London: Routledge.
- Mancaniello, A. (2015). Chiharu Shiota, a dimensión hanging in remembrance. *Arte e Arti*. Recuperado de <http://www.artearti.net/magazine/articolo/chiharu-shiota-a-dimension-hanging-in-remembrance/>
- Minamishima, H. (2012). Venice Biennale Japan Pavilion: Recognizing the Significance of Architecture as a Blessing. *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/special/2012/10/venicebiennalejapan.php>
- Nakano, H. (2015). Chiharu Shiota: The Key in the Hand. *Japan Pavillion at the 56th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*. Recuperado de <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/>
- Nye J. (2005). *Soft Power, The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Press Release: The Japan Pavilion Exhibition at the 58th International Exhibition- La Biennale di Venezia (2019). Motoyuki Shitamichi + Taro Yasuno + Toshiaki Ishikura + Fuminori Nousaku have been selected to represent Japan (19 de junio de 2018). *Japan Foundation*. Recuperado de <https://www.jpff.go.jp/e/about/press/2018/dl/2018-008.pdf>
- Ringelberg, K. (2018). *Tabaimo*. Oxford University Press.
- Rubio, C. y Tani, R. (trad.) (2008). *Kokiji. Crónicas de Antiguos Hechos de Japón*. Madrid: Trotta.

- Sam Bourke. (29 de julio de 2014). *日本の通勤電車 Japanese Commuter Train. Tabaimo* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g4RXCR5eo9w>
- Shiota Chiharu. <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Shiota, Ch. (2015). *Chiharu Shiota: The Key in the Hand*. Berlin: Distanz.
- Shiota Ch. (2015b). Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition, the Venice Biennale in 2015: Message from the Artist. *Japan Foundation*. Recuperado de https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key_submission.html
- Shitamichi Motoyuki. *Cosmo-Eggs. Venice Biennale 2019 Japan pavilion 2019*. Recuperado de <http://m-shitamichi.com/exts>
- Shitamichi, M., Yasuno T., Ishikura T., Nousaku F. y Hattori H. (2019). *Cosmo-Eggs*. Tokyo: LIXIL.
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part I) (1 de septiembre de 2011). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale01.php>
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part II) (1 de septiembre de 2011b). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale02.php>
- Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It's a Forest. Japan Pavilion at the 57th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia. Recuperado de <https://2017.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/>
- Tanaka, K., Munder H., & Han, T-H. (2019). *Koki Tanaka*. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG.
- The Japan Foundation*. Recuperado de <https://www.jpf.go.jp/e/about/index.html>
- Thomson, L. (15 de junio de 2015). Takahiro Iwasaki in Conversation. *Ocula Conversation*. Recuperado de <https://ocula.com/magazine/conversations/takahiro-iwasaki/>
- Washida, M. (2017). Itsukushima Shrine and the Atomic Bomb Dome: Communicating Traditional Eastern Values in Venice. *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/special/2017/10/itsukushima-shrine-and-the-atomic-bomb-dome-communicating-traditional-eastern-values-in-venice.php>
- Washida, M. (2017b). *Takahiro Iwasaki at the Japan Pavilion: Of the Venice Biennale 2017*. Milano: Skira.
- Yanagi Soetsu comes here, without invitation - Koki Tanaka and Hu Fang in conversation (21 de septiembre de 2013). *Kadist. Programs Collection Artist*. Recuperado de <https://kadist.org/program/yanagi-soetsu-comes-here-without-invitation-koki-tanaka-and-hu-fang-in-conversation/>



Tiempos de ninguna edad: Distopía y cine

Antonio Santos

2019. Madrid: Cátedra.

512 páginas.

ISBN: 978-84-3763-975-8



Andrea Ruthven

Universidad de Cantabria

Picking up where the earlier work *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* (Cátedra, 2017) leaves off, in the present volume Antonio Santos once again offers readers an encyclopedic knowledge, complete with theoretical analysis and cinematic review, on this occasion of the increasingly popular genre of dystopian film. As Santos deftly points out, the genre is not new, extending back to 1924 with Yakov Protazanov's *Aelita*, though the last thirty years have certainly seen a greater presence of this type of film in both Hollywood and beyond. With this volume, Santos offers both experts and novices alike a handbook for approaching dystopian film studies.

Each of the ten chapters comprising the volume opens with a theoretical context that frames the way in which the films mentioned will be read, and offers a more profound understanding of both the films and the general discourse for dystopian studies. Through profound academic ruminations on philosophical ideas surrounding freedom, dehumanisation, the past, present, and future, the role of language and sex, among others, the terms for understanding and recognising the different ways of conceptualising dystopia emerge.

As Santos highlights throughout the volume, there is a fine line between utopia and dystopia, and quite often (perhaps more often than we would like to admit) the only difference between the two is one of perspective. As such, the author considers how many of the films analysed here unpack the myth of the utopia, demon-

strating the way in which, within the confines of the seemingly perfect world, there lies a much more sinister and unpleasant one. The question to ask of any utopia, then, is “perfect for whom”? This same question can, and should, be applied to any analysis of the dystopia as well, as quite often the latter emerges through the attempt to create the former.

This is the case, as the author deftly notes, for films such as *Elysium* (Blomkamp, 2013), *Jerusalem* (August, 1996), *Gattaca* (Niccol, 1997), *The Island* (Bay, 2005), and many others. Indeed, even in films such as *The Handmaid's Tale* (Schlöndorf, 1989), or *The Hunger Games* (Ross, Lawrence, 2012-2015), where the protagonist, and thus the focaliser, is well aware that they are located in a dystopia, thereby identifying it from the beginning, the utopia, the world that for some is so perfect, is also clearly depicted. Through this, the films go beyond merely suggesting that utopias are unrealistic toward the suggestion that all utopias rely, to some extent, on the existence of the dystopia: the conditions for the one require the subjugation and enslavement of others.

As Santos discusses in great depth, especially in the Chapter 3 “Hombres y Máquinas” (“Men and Machines”), the question of who is more human, the human or the machine, (especially in *Blade Runner*, 1982 and *Blade Runner 2049*, 2017), also draws attention to how the conditions of power and privilege for the few are supported through the exploitation of the many. Indeed,

while the films discussed are, for the most part, fiction (the exception would be Leni Riefenstahl's *Triumph des Willens*, 1935, though its status as non-fiction could be debated), the links between what viewers see on screen and the world we live in are highlighted. In Chapter 5 "Demodistopías: la bomba demográfica" ("Demodystopias: The demographic bomb"), the introduction could not be clearer: there is a close relationship between the dystopia and the alarming demographic evolution and environmental collapse that the planet has seen in the past century. The fears of the present, the author convincingly demonstrates, are the fodder for the dystopia, and tomorrow's dystopia is being built, if it does not already exist, today.

Divided into sections, each of which includes an in-depth introduction to the theoretical framework that will be used to analyse the films, Santos offers a clear-cut means of identifying the types of dystopias to be found across the filmic landscape. The multiple cross references and comparative analyses that occur throughout the volume indicate the extent to which, while the discrete sections help understand the broader fields under which each dystopia can be considered, they are hardly rigid paradigms, and both the intertextuality and layers of meaning that accrue to the films and their interpretations are multiple.

Unsurprisingly, one of the most cited of the films in Santos' work is *1984*, with two dedicated sections for this seminal work of dystopian fiction, and the text considers both Michael Redford's film and Ridley Scott's short for Apple Macintosh, both from the year 1984, as well as Orwell's novel. *1984*, in Santos' text, is included in Chapter 2 "Distopía: en futuro imperfecto" ("Dystopia: In the Future Imperfect") along with other classics like *Brave New World* (both Brinckerhoff's 1980 and Libman and Williams' 1998 films), *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966) and *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971), to name but a few. This chapter looks at the dystopian future and, among other things, control over knowledge and the past. From a rumination on INGSOC, and governmental restrictions over thoughts through language manipulation, to the literal elimination of knowledge through book burning, Santos treats readers to a prolific engagement with the ways in which dystopias result from increasingly strict restraints over not just the population's actions but also its thinking. No coincidentally, however, many of the texts (filmic and

literary) mentioned in this section recur in later chapters. For example, the technological surveillance so ubiquitous to *1984* emerges as a theme in films such as *The Hunger Games* (Ross; Lawrence, 2012-2015), *Rollerball* (Jewison, 1975), and *Battle Royale* (Fukasaku, 2000). Indeed, Santos' particular gift in this volume is the ability to draw parallels and comparisons between disparate texts, offering readers a far richer understanding of the material.

Along these lines, it is worth pointing out the rather curious reading in Chapter 9 "Bestiópolis: la utopía animal" ("Beastopolis: The Animal Utopia"), which, while offering an analysis of more expected films, like *Animal Farm* (Stephenson, 1999) and *Planet of the Apes* (Schaffner, 1968), also includes the films *Antz* (Darnell and Johnson, 1998) and *Dinotopia* (Brambilla, 2002). The latter two may at first glance, due to their animated or animatronic style, be less likely to be viewed as dystopias, yet such a strong case is made for reading them as such that it is impossible to see them otherwise. Indeed, they are powerful case studies for the way in which texts aimed at a younger audience convey ideological messages that critique the utopian vision as hiding a more insidious dystopian one.

Of especial note in a volume in which each chapter reveals an engaging facet of dystopian studies is Chapter 8 "Ucronía: en tiempos de ninguna edad" ("Uchronia: In the Times of No Age"). In this chapter, the volume's title, which is referenced throughout the work, is here the focus: the times of no age. Perhaps for English readers a less literal translation of the title is more apt, in that Uchronia, as Santos points out, is literally *the time that never existed*. Through an analysis of films that posit alternative futures that emerge from histories that never happened, this chapter is most attentive to the spirit of the dystopian genre, whose main question is "and what if?". If the utopia imagines an optimistic answer to this question, the dystopia, of course, responds from a place of pain and trauma. Thus, in his readings of *It Happened Here* (Brownlow and Mollo, 1964), *Fatherland* (Menaud, 1994), and *The Man in the High Castle* (Spotnitz, 2015-2016), the alternative history in which Nazi Germany triumphed over the Allied Powers after World War II is imagined, and we are asked to consider what we, as a society, *could have* become. Even though this dystopian genre would appear to be less anchored than others in a critique of the present, dealing as it does with a speculative past, Santos' skillful analysis rightly shows how

contemporary fears and anxieties are made manifest here as well.

Chapter 4 “Noticias de la sociedad biónica” (“News From the Bionic Society”) discusses how the mechanical or bionic city, so often touted as the utopic solution to humanity’s urban decay, is predicated on the relinquishing of our humanity (our freedom, our material being) to technological order and control. Further, in Chapter 6 “Utopías del milenio” (“Millennial Utopias”), a comparatively shorter chapter, the author samples the films *Jerusalem* (August, 1996) and *El evangelio de las maravillas* (Ripstein, 1998) as examples of the apocalyptic dystopia related to Millennialism and messianic predictions. Chapter 7 “Germania, año cero” (“Germania, Year Zero”), offers a preview of the above-mentioned Chapter 8, on alternative histories, by interrogating the dystopian imaginings underpinning the Thousand Year Empire and the Third Reich, passing to the perverse world of *Saló o le 120 giornate de sodoma* by Pier Paolo Pasolini (1975) and the more recent *Vulcania* (Scaf, 2016). Finally, Chapter 10 “La humanidad desterrada” (“Humanity Unearthed”), looks to space and the potential for the evils of humanity to move beyond the confines of the planet Earth and to stretch into the universe. All told, the volume convincingly demonstrates that the dystopia is not some far-off speculative world

that could come to pass but, rather, is a reflection of our contemporary moment.

Covering a broad range of themes and an impressive number of films, this volume represents an invaluable resource for scholars and those with a more general interest in dystopian studies and film studies. It offers an extensive bibliography that includes not only the primary sources but also their literary roots, where these exist, and, perhaps even more valuable, the accompanying bibliography of secondary and theoretical sources for many of the filmic texts mentioned. Indeed, Santos’ incorporation of theoretical material as wide-ranging as Michel Foucault, Zygmunt Baumann, or Thomas Hobbes in discussions of films that might often be discounted because of their status as more ‘popular’ film fare, like *Divergent* (Burger, 2014), *Starship Troopers* (Verhoeven, 1997), or *Ready Player One* (Spielberg, 2018), speaks to the very real need for, and wide-ranging appeal of, *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Equally useful as both a text for consultation on individual topics or films as it is for more prolonged reading as a rumination on the dystopian film genre, Antonio Santos offers yet another essential contribution to cinema studies research.

Director de la Revista | Journal Editor

D. Emilio Sáenz-Francés San Baldomero, Universidad Pontificia Comillas, Spain

Consejo de Redacción | Editorial Board

Prof. Dr. Alberto Priego Moreno. Universidad Pontificia Comillas
ICAI-ICADE

Prof. Dra. Maxine David David. Leiden University

Prof. Dr. Steffen Bay Rasmussen. Universidad de Deusto

Prof. Dr. Jeremy Crang. The University of Edinburgh

Prof. Dra. Lycinia Simao. Universidad de Coimbra

Prof. Dra. Gracia Abad. Universidad Nebrija

D. Juan Carlos Pereira Castañares, Universidad Complutense de Madrid

Consejo Asesor | Advisory Board

D.ª Mónica Orduña, Universidad Internacional de la Rioja

D.ª Susan Jeffrey, Universidad Pontificia Comillas

D. Piers Brendon, University of Cambridge, United Kingdom

D. Marcelo Nazareno, Universidad Católica de Córdoba, Argentina

D. Ricardo Aguado, Universidad de Deusto, Spain

D. Ricardo Martín de la Guardia, Universidad de Valladolid, Spain

D. Enrique Moradiellos, Universidad de Extremadura, Spain

D.ª Maria Raquel Freire, Universidad de Coimbra, Portugal

D. Ricardo del Barco, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

D. Shirin Akiner, University of Cambridge, United Kingdom

D. Najam Abbas, The Ismaili Center, London/ The Institute of Ismaili Studies, United Kingdom

D. Javier Jordán, Universidad de Granada, Spain

D. Adam Kolker, Columbia University, United States

D. Michael Rubin, American Enterprise Institute, United States

D. Stephen J. Blank, American Foreign Policy Council, United States

D. Robert Lieber, Georgetown University, United States

D.ª Anna Ayuso, Fundación CIDOB, Spain

D. Joan María Thomas, Universidad Rovira i Virgili, Spain

D. Alberto R. Coll, De Paul University College of Law, United States

D. Florentino Portero, UNED, Spain

D. Lawrence Sáez, SOAS, United Kingdom

D. José Antonio Sanahuja Sanahuja, Universidad Complutense de Madrid, Spain

D. Giovanni Ercolani, Nottingham Trent University, United Kingdom

D. Charles Powell, Real Instituto Elcano, Spain

D. Eusebio Mujal-León, Georgetown University, United States

D. Fernando Reinares, Universidad Rey Juan Carlos, Spain

D.ª Paloma García Picazo, UNED, Spain

D. Manuel Alcántara, Universidad de Salamanca, Spain

D. Claudio Bolzman, University of Applied Science and Arts Western Switzerland, Switzerland

D. Rafael Rubio, Universidad Complutense de Madrid, Spain

D. Manuel Lucena Giraldo, CSIC, Spain

D. Carlos Echeverría, UNED, Spain

D.ª María García Feijoo, Universidad de Deusto, Spain

D. Bradley Hart, California State University, United States

D. Vicente Garrido Rebolledo, Universidad Rey Juan Carlos, Spain

D.ª Ester Ruiz Giménez, alumna colaboradora

Secretario Académico / Academic Secretary

D. Javier Gil Pérez, Universidad Pontificia Comillas, Spain

Comillas Journal of International Relations

Universidad Pontificia Comillas

Departamento de Relaciones Internacionales | Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universidad de Comillas, 3-5 - 28049 Madrid

Tel. +34 91 734 39 50 | E-mail: comillas_jir@comillas.edu | www.comillas.edu | <https://blogs.comillas.edu/comillasir/>

Director de la Revista | Journal Editor

D. Emilio Sáenz-Francés San Baldomero, Universidad Pontificia Comillas, Spain

Consejo de Redacción | Editorial Board

D. Alberto Priego Moreno, Universidad Pontificia Comillas, Spain

D. Gracia Abad, Universidad Nebrija, Spain

D. Maxine David, University of Surrey, United Kingdom

D. Javier Ignacio García González, IE University, Spain

D. Jeremy Crang, University of Edinburgh, United Kingdom

D.ª Licínia Simão, Universidad de Coimbra, Portugal

D. Luciano Zaccara, Georgetown University, United States

D. David García Cantalapiedra, Universidad Complutense de Madrid, Spain

DIRECTRICES PARA AUTORES

Envío y presentación de originales

1. La remisión de los trabajos deberá realizarse siempre a través de la plataforma OJS de *Comillas Journal of International Relations*, mediante la que se vehiculará –de manera estricta– toda la comunicación entre la Revista y los autores.
2. Los **artículos** remitidos serán siempre investigaciones originales, nunca publicados previamente o en proceso de publicación o revisión en otra revista o cualquier tipo de publicación.
3. Se deberá incorporar una primera página independiente en la que se incluirá: a) Título del artículo; b) Datos personales del autor (nombre, apellidos, afiliación, dirección personal y de trabajo, teléfono, NIF/ Pasaporte, correo electrónico).
4. Los **artículos** irán precedidos de un breve resumen o abstract del trabajo, que no exceda las 150 palabras, y una serie de palabras clave (no más de cinco). **El título del artículo, el resumen y las palabras clave deberán aparecer escritos en castellano y en inglés.**
5. El aparato crítico, estilo y diseño general de los textos remitidos a la Revista responderá al formato APA (APA Style). Los autores pueden encontrar una guía

AUTHOR GUIDELINES

Submission and presentation of originals

1. *Texts must always be submitted via the OJS platform of Comillas Journal of International Relations, through which, and without exception, all communication between the Journal and authors will take place.*
2. *All submitted texts will always be original work that has neither been previously published nor is in the process of publication or review in another journal or any other type of publication.*
3. *Contributions will include a separate cover page with the following information: Title of the article in both Spanish and English; Author details (name, surname, membership of any relevant organizations, personal and work address, telephone number, Tax ID No. /Passport, email).*
4. *All **articles** must be accompanied by a brief summary or abstract of the work (no more than 150 words) and a set of keywords (no more than five). **The title of the article, the summary and the keywords must be in both Spanish and English.***
5. *The critical apparatus, style and general design of the texts sent to the Journal will comply with the APA Style. Authors can find a guide to this style at the following link: <http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>*
6. *Authors must be able to prove they have been granted the necessary authorizations to use any photographs and graphics taken from other sources, and must provide all information required for them to be properly referenced.*
7. *If an article is accepted for publication, the proofs will be sent to the author and must be returned to the Journal within a maximum of 15 days.*

Review and acceptance

1. *In order to guarantee impartiality in the selection of articles, all contributions will be sent in anonymous form to two external reviewers, **following the double-blind system.** In the event that one of the reviews is unfavorable, a third opinion will be*

de este formato en el siguiente enlace: <http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

6. Los autores deberán poder acreditar disponer de los permisos necesarios para el uso de fotografías y gráficos tomados de otras fuentes, y proporcionar toda la información precisa para su correcta cita.
7. En el supuesto de que se acepte un artículo para su publicación, las pruebas de imprenta serán remitidas al autor, estas deberán ser devueltas a la Revista en el plazo máximo de 15 días.

Evaluación y aceptación

1. Con la finalidad de garantizar la imparcialidad en la selección de los artículos, todas las contribuciones serán enviadas de forma anónima a los evaluadores externos, **empleándose siempre el sistema de doble ciego**. En el supuesto de que uno de los dictámenes resultara desfavorable se pedirá una tercera opinión.
2. La decisión final se le comunicará al autor, **de manera razonada**, en un plazo máximo de seis meses. En caso de ser aceptado, el tiempo máximo transcurrido entre la remisión del artículo y su publicación será de un año, aunque éste plazo puede dilatarse en función de la programación de la Revista.
3. El dictamen de los evaluadores será **motivado**, indicándose si se recomienda la aceptación del original en sus términos, su revisión con arreglo a las correcciones o sugerencias que se formulen o bien, por último, el rechazo del trabajo evaluado.
4. El Consejo Editorial de *Comillas Journal of International Relations* será quien, en última instancia, y atendido el sentido del dictamen de los evaluadores externos, decida la publicación de los artículos y lo notifique a los autores.
5. Los autores, mediante la entrega de sus trabajos, aceptan la sujeción de los mismos al dictamen de los evaluadores.
6. Los autores deberán ajustar la redacción final de sus trabajos a las indicaciones que formulen los evaluadores. A este efecto, deberán incorporar las correcciones o modificaciones consideradas *sought*.
2. *The author will be sent a reasoned answer of the final decision within a maximum of six months. In the event of being accepted, the article will be published within one year of being submitted, although this period may vary depending on the Journal's schedule.*
3. *The reviewers will always provide **reasons** for their opinion, indicating whether the original should be accepted as is, should be revised in line with the reviewers' corrections and suggestions or if the reviewed work should be rejected.*
4. *The Journal's Board of Editors will always have the final say on which articles are published, bearing in mind the opinions voiced by the external reviewers, and is responsible for informing authors of its decision.*
5. *By sending in their work, authors willing submit this work for review and assessment by the reviewers.*
6. *Authors are required to amend the final draft of their work according to the indications given by the reviewers. They must include all corrections and modifications classified as essential by said reviewers and, as far as possible, accommodate their suggestions as well. Where corrections of the original work are required, **the contributor** will have a maximum of 2 months in which to make the corrections, and resubmit the article.*
7. *Any originals that do not comply with Comillas Journal of International Relations guidelines for presentation and publication will be returned to their respective authors before being sent for external review. If this occurs, the author will have one week to add the missing information and/or make the required changes to their work. If the appropriate changes are not made, these articles will be rejected.*
8. *Before publication, the authors of all accepted work will grant Comillas Journal of International Relations all exploitation rights relating to said work.*
9. *Once accepted, the texts will become the intellectual property of Comillas Journal of International Relations and may only be reproduced, partially or totally, in accordance with the Creative Commons licence held by the Journal.*

Peer Review Process

imprescindibles por dichos evaluadores y, en la medida de lo posible, deberán atender también sus sugerencias. En caso de solicitarse correcciones, **el plazo máximo para remitir una nueva versión del artículo será de dos meses.**

7. Los originales recibidos que no se ajusten a las normas de edición y publicación de *Comillas Journal of International Relations* serán devueltos a sus autores antes de proceder a su envío a los evaluadores. En tal caso, sus autores deberán completarlos con la información omitida y/o efectuar los ajustes formales pertinentes en el plazo de una semana. En caso contrario, dichos trabajos serán rechazados.
8. Los autores de originales aceptados ceden a *Comillas Journal of International Relations*, antes de su publicación, todos los derechos de explotación de sus trabajos.
9. Una vez aceptados, los trabajos quedan como propiedad intelectual de *Comillas Journal of International Relations* y sólo podrán ser reproducidos, parcial o totalmente, siguiendo lo establecido por la licencia Creative Commons de la Revista.

Proceso de revisión por pares

Los originales recibidos se remitirán, de manera anónima, a dos evaluadores externos de reconocida competencia en el campo de las relaciones internacionales, y de manera específica, en la temática particular del trabajo.

Se empleará siempre el sistema de doble ciego.

En el supuesto de que uno de los dictámenes resultara desfavorable se pedirá una tercera opinión. El Consejo de redacción de *Comillas Journal of International Relations* será quien, en última instancia, decida la publicación de los artículos y lo notifique a los autores. Todo ello siempre a través de la plataforma OJS de la Revista.

All originals received by the Journal will be sent, anonymously, to two external reviewers of recognized expertise in the field of international relations and, more specifically, in the particular topic of the work. Peer reviewing will follow the double-blind system. In the event of receiving an unfavorable review from either reviewer, a third opinion will be sought. However, the Journal's Board of Editors will always have the final say on which articles are published and is responsible for informing authors of its decision. The entire process will always take place via the Journal's OJS platform.