



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUISTICA GENERAL Y
TEORIA DE LA LITERATURA
PROGRAMA DE DOCTORADO “TEORIA DE LA LITERATURA Y DEL
ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN JAPÓN

DOCTORANDA

Urara Hirai Nagafuchi

DIRECTORES

Dr. Antonio Chicharro Chamorro

Dra. Alicia Relinque Eleta

GRANADA

2014

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Urara Hirai Nagafuchi
D.L.: GR 2037-2014
ISBN: 978-84-9083-222-6

El doctorando, URARA HIRAI NAGAFUCHI, y los directores de la tesis, ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO y ALICIA RELINQUE ELETA, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 25 de junio de 2014

Director/es de la Tesis

Doctorando

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES: SENTIDO Y ALCANCE DE LA TEORÍA DEL DUENDE	15
CAPÍTULO 2. ANTES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	67
2.1. LA ESTANCIA DE MIGUEL PIZARRO, AMIGO DE FEDERICO GARCÍA LORCA, EN JAPÓN.	69
2.2. LA PRIMERA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL JAPONÉS.....	77
2.3. LA INTRODUCCIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA ÉPOCA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	83
CAPÍTULO 3. FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL JAPÓN DE LA POSGUERRA ⁸⁹	
3.1. HASTA LA PUBLICACIÓN DE LA ANTOLOGÍA DE LORCA EN 1958.	91
3.1.1. <i>Datos cronológicos de la publicación de la «Roruka Senshū»</i>	93
3.1.2. <i>Un impacto venido de Francia y la recepción de Federico García Lorca.</i> ..	95
3.1.3. <i>Estudio sobre la introducción de la obra teatral de Lorca «La casa de Bernarda Alba» realizada por Uchimura Naoya en 1952</i>	103
3.1.4. <i>Pablo Neruda «Los tres pilares en la literatura española» (1954)</i>	113
3.1.5. <i>F. Nourissier «Le secret de Lorca» en «F. Garcia Lorca: dramaturge» (1955)</i>	121
3.1.6. <i>La primera interpretación de «La casa de Bernarda Alba» por el Grupo Budō no kai (1955 ~1956)</i>	127
3.1.7. <i>Publicación de la «Roruka Senshū [Antología de F. G. Lorca]»</i>	189
3.2. HASTA LA PUBLICACIÓN DE LAS OBRAS COMPLETAS	263
3.2.1. <i>La tendencia del Japón de los años sesenta</i>	265
3.2.2. <i>La crítica lorquiana de Tanigawa Gan</i>	289
3.2.3. <i>Mishima Yukio y García Lorca: con un enfoque en «Ratai to ishō [El desnudo y la ropa]»</i>	327
SÍNTESIS, CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS	393
SÍNTESIS Y CONCLUSIONES	395
1. <i>Sobre «Consideraciones preliminares: sentido y alcance de la teoría del</i>	

<i>duende</i> »	395
2. <i>Sobre las tres grandes tragedias de Lorca</i>	403
3. <i>Resultados de la investigación de la historia de la recepción de Lorca en Japón</i>	416
PERSPECTIVAS	431
1. <i>El cambio en la visión de la revolución social española y el cambio en la visión de Lorca</i>	434
2. <i>El avance de la revolución del teatro en la segunda mitad de la década de 1960 y Lorca</i>	437
3. <i>La profundización de las relaciones culturales entre España y Japón y la recepción de Lorca</i>	439
4. <i>El rápido desarrollo de la literatura latinoamericana y la publicación de las obras completas de Lorca</i>	442
5. <i>La era del fin de las ideologías y Lorca</i>	445
BIBLIOGRAFÍA	447
ANEXO	460
CUADRO CRONOLÓGICO DE LA PRESENTACIÓN, TRADUCCIÓN, ESTUDIO Y REPRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DE LORCA.	460

INTRODUCCIÓN

A pesar de la importancia que para la literatura mundial tienen la figura y la obra de Federico García Lorca, hasta el día de hoy no se ha realizado ningún estudio profundo de la historia de cómo sus obras llegaron y fueron conocidas en Japón, mi país. Apenas se encuentra hoy el extenso trabajo bibliográfico de Meguro Satoko 目黒聡子, publicado en 1973.¹ Se trata de un trabajo bibliográfico cuyo fin era proporcionar información al respecto, de modo que no incluye el marco histórico en el que se fue desarrollando este proceso. Además, después de la década de los 70 del pasado siglo, el estudio bibliográfico no fue continuado, de modo que esta tarea aún queda pendiente.

Para introducir cierto grado de claridad a este respecto, primero tenemos que comprobar si nos es posible determinar algunas etapas en la asimilación de esta literatura. Una primera etapa sería la del *encuentro*; la segunda, la del *conocimiento*; y la tercera, la de la *comprensión*, en el sentido de un conocimiento profundo. Y al final se llegaría a la etapa final de *recepción* efectiva. Es decir, aunque durante el siglo XX hayan existido en Japón diferentes oportunidades de encontrar la obra de García Lorca, no se habría podido llegar hasta el nivel de recepción en todos los casos, puesto que el *encuentro* no siempre conduce de manera simple y directa a la *recepción*. El conocimiento de la obra puede variar en el tiempo, o en la intensidad, por diferentes peripecias, por la situación y el límite del encuentro. La obra se recibe gradualmente a partir del momento en el que se obtiene la información literaria correcta y mediante el posterior examen desde diferentes ángulos.

Para comprender a Federico García Lorca, es necesario comprender primero sus obras y su personalidad desde una familiaridad con el momento histórico en el que se desarrollaron. A partir de esta comprensión es posible recoger su riqueza esencial, entendida como valores universales que están

¹ *Waseda Daigaku Toshokan Kiyō [Boletín de la Biblioteca de la Universidad Waseda]* 14, pp. 1-31.

por encima de la diversidad entre los países y sus culturas. Es después de completarse todo este proceso como Federico García Lorca llega a formar una parte de la cultura literaria de nuestro archipiélago, y es entonces, y no antes, cuando podemos hablar de la aceptación de Lorca.

Se considera que el encuentro entre Japón y Federico García Lorca se produjo en los años cincuenta. Este contacto derivó de Francia, donde se había iniciado un nuevo movimiento literario. La etapa del conocimiento se extiende hasta el año 1957, en el que se publica la Antología de Lorca —*Roruka Senshū* ロルカ選集—, que consta de tres volúmenes y uno más, complementario, titulado *Roruka Kenkyū* ロルカ研究 [Investigaciones sobre Lorca]. El proceso de comprensión se desarrolló entre 1973 y 1975, cuando tuvo lugar la publicación en tres tomos de las obras completas *Federico García Lorca 1917-1936* フェデリコ・ガルシア・ロルカ, tituladas en japonés con el nombre completo del autor. Alrededor de los años setenta se modificó en Japón la imagen conceptual de la Guerra Civil Española. Es en ese momento cuando los japoneses comprenden la posición de Lorca en la historia de España. Por otra parte, en torno al año 1970, se produce un cambio decisivo en la práctica de las artes escénicas de Japón. Dentro de ese movimiento, las obras teatrales de Lorca son revalorizadas por los literatos japoneses, por ejemplo por Terayama Shūji. Podemos considerar que la época de la aceptación de Lorca en Japón se alcanza después de los años setenta.

Comprender en Japón a Federico García Lorca equivale a que llegue a formar parte indispensable de la cultura literaria local. Desde la década de los 70, Lorca se convierte en un autor que puede encontrarse en cualquier librería japonesa, junto a otros europeos universales como Goethe o Shakespeare. Quisiera denominar esta etapa con el siguiente lema: *la conversión de Lorca en un clásico*. En estos años se publican las *Tres grandes tragedias de Lorca* —*Lorca Sandai Gikyokushū* ロルカ三大戯曲集—, como parte de la cretomatía titulada genéricamente *Iwanami Bunko* 岩波文庫 [Colección Iwanami] de la editorial homónima, la cual comprende las obras apreciadas por los lectores japoneses cultos. Aparecen también el

Romancero Gitano —*Jipushī Kashū* ジブシー歌集—, en otra antología de obras maestras. Después de los años ochenta, la sociedad japonesa se renueva, adquiriendo rasgos diferentes, a medida que madura el modelo cultural capitalista. Y al mismo tiempo, con la transformación de los gustos y valores estéticos tradicionales, vista como un deterioro patrimonial por los japoneses, también la imagen de Lorca va a apreciarse de otra manera. Lorca no era únicamente un artista que pudiera ser encontrado en los estantes de las librerías. Lorca escribió poemas y obras de teatro, además de dirigir estas últimas. También era creador de obras plásticas y recopilador de canciones populares. Esa variedad no significa que Lorca fuese un hombre con muchos oficios, sino un artista que intentó la realización de un mundo carnavalesco, mitológico, mucho más amplio, dentro de su propio mundo; que se actualizaba en el presente, ante el auditorio, mediante las actuaciones en el escenario. Para Lorca la actitud vitalista de situarse frente al público poseía una importancia capital. Entendida así su tarea artística, los libros que nos dejó Lorca son solo una parte de ella. Se puede considerar que los libros de Lorca son como monumentos impresos y conmemorativos, que para el lector han perdido las ricas cualidades orales y escenográficas con las que se presentaban ante el público. Si definimos «lo lorquiano» como aquello relacionado con la postura artística global de Federico García Lorca, la década de los años ochenta en Japón será también la época en la que se desarrolla «lo lorquiano». Se ha considerado que una de las expresiones simbólicas más destacadas de lo que hemos mencionado es el mundo del flamenco. Y ciertamente, entre los japoneses que se aproximan a Lorca mediante la lectura de la *Iwanami Bunko* son menos, actualmente, quienes lo hacen a causa de sus aspiraciones a la “alta cultura”. Los japoneses, de una forma mayoritaria, llegan a conocerlo seducidos por el baile y el cante flamencos.

Al observar a Lorca desde esta perspectiva, sentí la necesidad de indagar acerca de un sentido universal o supracultural que es propio de él, y que traspasa la simple recepción de su obra literaria en Japón. Este sentido no puede reducirse a la mera exposición de hechos vinculados a Lorca que

han tenido lugar en Japón. Por ello orienté mi investigación partiendo del estudio de una conferencia de Lorca titulada «Teoría y juego del duende», tal como veremos en el primer capítulo de la presente tesis doctoral: «Consideraciones preliminares: sentido y alcance de *Juego y teoría del duende*». En dicho capítulo desarrollaré de forma más extensa el estudio de esta conferencia, con el fin de aclarar cómo se formó la teoría universal de su arte basándose en Andalucía.

A partir de lo antes presentado, el trabajo preliminar para la elaboración de esta tesis consistió en una revisión de la bibliografía existente sobre Federico García Lorca en Japón; analizando y evaluando los artículos y libros que incluye, y dedicando una atención preferente a la evolución de la imagen de este autor en mi país.

Primero investigué los datos incluidos en la obra bibliográfica de Meguro, publicada en el año 1973. Me fue posible localizar una gran mayoría del material allí mencionado en la Biblioteca de la Universidad Doshisha (Kioto). El resto ha sido rastreado en las bibliotecas de otras universidades, especialmente en la Biblioteca Teatral de la Universidad Waseda (Tokio).

En la lista del trabajo bibliográfico de Meguro únicamente figuran fuentes que incluyen explícitamente el nombre de Federico García Lorca o los títulos de sus obras. En consecuencia, resultó necesario localizar otros datos. Principalmente se pudieron hallar en libros de investigadores sobre la figura de Federico García Lorca, como Kokai Eiji 小海永二 y otros. Para los datos posteriores a la fecha de publicación del trabajo bibliográfico de Meguro también me ha sido conveniente rastrear, por medio de internet, el acervo de la Biblioteca Nacional de Japón.

Los pasos realizados han sido: búsqueda y localización de documentos; obtención de originales o copias; análisis y valoración; ubicación de las fuentes en el lugar que ocupan dentro de esta historia de la recepción de Federico García Lorca en Japón. Durante el año 1990 comencé esta tarea. Y desde los inicios de la investigación pude constatar los siguientes problemas:

(1) La mayoría de los artículos presentados en la bibliografía de Meguro Satoko habían sido publicados en revistas teatrales, como *Higeki Kigeki* 悲劇喜劇 [*Tragedia / Comedia*], *Shingeki* 新劇 [*Nuevo Teatro*] o *Teatro*. Debo señalar que las publicaciones especializadas del sector se han conservado en la Biblioteca de la Universidad de Kansai (Osaka); y es allí donde obtuve estos materiales. Al revisarlos, se constata que el arte dramático ha sido la primera de las facetas de Federico García Lorca que se divulgó en Japón. En un momento inicial, eran escasas las personas interesadas en el encanto de su obra poética como, por ejemplo, Kokai Eiji.

(2) Casi todos los artículos de las revistas literarias han sido hallados en la Universidad Doshisha. Resultó más difícil y me llevó más tiempo localizar el original en lengua inglesa de *Don Perurinpurin – Roruka no gekijōshi* ドン・ペルリンプリン – ロルカの劇場詩 [*Don Perlimplín: el teatro poético de Lorca*], traducido por Shinoda Kazushi 篠田一士 y presentado en *Mita Bungaku* 三田文学 [*Literatura Mita*] en 1957. Esta versión procede del original *Don Perlimplín: Lorca's theatre-poetry*, de Francis Ferguson. Puesto que las citas de la traducción sólo estaban vertidas a la fonética japonesa, ha resultado laborioso reconocer su original en inglés. Finalmente, se pudo identificar en un número de la revista *The Kenyon Review*². Pude obtener un ejemplar en la biblioteca de la Escuela de Posgrado de la Univesidad Doshisha.

(3) En las librerías japonesas es muy difícil localizar hoy tanto la antología de Lorca como las obras completas. En el primer caso, la casa editorial que se responsabilizó de su publicación quebró y ya no existe; en el segundo, la obra está descatalogada. Pude localizar el segundo y el tercer tomo de la *Roruka Senshū*, centrados ambos en la obra dramática, en la Biblioteca de la Universidad Doshisha. Pero allí no estaban el primer tomo, dedicado a la obra poética, ni el volumen complementario (*Roruka Kenkyū*). Estos dos los pude localizar en la Biblioteca de la Universidad Osaka Kyōiku (Universidad Pedagógica de Osaka), que me permitió conseguir copias a través del préstamo interbibliotecario entre esta institución y la

² Vol. XVII, N.º 3 (summer), Gambier, Ohio, Kenyon College, EE. UU., 1955.

Universidad Doshisha. Los tres tomos de las obras completas de Lorca en Japón, tituladas aquí *Federico García Lorca 1917-1936*, estaban disponibles en la Biblioteca de la Universidad Doshisha.

(4) Miguel Pizarro Zambrano (1897–1956), amigo íntimo de Lorca, había residido en Japón durante once años, entre 1922 y 1933. Durante ese período estuvo empleado como profesor en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka. Examiné los archivos de esta institución para conocer su trayectoria en Japón. Como la antigua Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka se transformó en la Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka, los documentos están depositados en su biblioteca universitaria (posteriormente, la institución se integró en la Universidad de Osaka, manteniendo sus instalaciones). Son de gran relevancia e interés las publicaciones periódicas antiguas que editó el Departamento de Lengua Española de la mencionada universidad antes de la Segunda Guerra Mundial. Allí se conservan varios documentos relativos al Prof. Pizarro Zambrano.

(5) Algunos de los documentos ilocalizables en las bibliotecas o en las librerías de segunda mano fueron facilitados por el Sr. Matsumoto Masatsugu, antiguo gerente de redacción de la editorial Miraisha y actual propietario de la editorial Kageshobō, a quien pude visitar en Tokio. Es una persona muy distinguida, gran conocedora de la figura de Lorca; ha publicado traducciones de sus obras y posee una colección de libros que reunió en la época en la que se publicaba la *Antología*, entre los años 1958 y 1959.

(6) En Japón, hasta aproximadamente el año 1965, se ha difundido una imagen de Federico García Lorca basada en cierta preconcepción política expresada gráficamente en la expresión “un poeta del pueblo que se sacrificó por la revolución española”. En la Biblioteca de la Universidad Ritsumeikan (Kioto), hay depositada una colección de revistas publicadas por el Partido Comunista Japonés, que es representativa de ese punto de vista.

(7) En cuanto al texto original en español de las obras completas de Federico García Lorca, he consultado la segunda edición en un volumen

(1955) que pude encontrar en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de la Universidad Doshisha. En España adquirí la vigésimo segunda edición de Aguilar en tres volúmenes (1986), así como la edición conmemorativa de Círculo de Lectores en cuatro volúmenes (1996–1997). No he podido consultar la decimoctava edición en dos volúmenes (1973).

He reunido casi todos los documentos originales que se han traducido al japonés, poniéndome en contacto directo con sus autores a fin de conseguir aquellos libros que no podía localizar.

(8) Tuve la oportunidad de visitar en repetidas ocasiones la Casa Museo Natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros (Granada). Allí se me facilitaron referencias y copias de documentos.

(9) Otras circunstancias me permitieron trabar amistad con la Sra. Antonina Rodrigo, a quien he entrevistado telefónicamente cada vez que ha sido necesario. Sus aclaraciones a mis consultas han sido de un valor inestimable.

(10) El Sr. Kokai Eiji, responsable de la edición de la mencionada Antología de F. G. Lorca (*Roruka Senshū* ロルカ選集, 1958–1959), ha recogido datos en Granada y ha proseguido hasta hoy su investigación acerca de Federico García Lorca, siendo hoy en día el mayor experto reconocido en la materia. Para mí fue una importante experiencia previa servirle de auxiliar durante su investigación en Granada. Estas circunstancias me han permitido poder tratar con él de manera directa y consultarle en los casos necesarios.

(11) De 1986 a 1989, Granada cambió su rostro urbanístico. Cuando llegué a esa ciudad, se celebraba el cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca. Y entonces todavía se conservaba cierto ambiente de la época en la que había vivido el poeta. Cada vez más cines y cafeterías antiguos clausuraban definitivamente sus puertas. Cuando visité la Huerta de San Vicente, donde vivió la familia de Federico García Lorca, aquel terreno pertenecía a Isabel, la hermana menor del poeta. Regresé de visita a ese paraje en muchas ocasiones. El guarda me permitió sacar fotografías y explorar con mucha libertad. Pude sentir allí el ambiente agradable en el

que vivió la familia del poeta. Más tarde, el Ayuntamiento de Granada adquiriría la Huerta de San Vicente, inaugurando allí los jardines públicos denominados Parque de Federico García Lorca. La vivienda familiar se remodeló como museo. De resultas de esa intervención, lamentablemente, el lugar ha perdido ese encanto peculiar que antes le era propio. Las fotografías que yo había tomado en el interior de la antigua Huerta han ayudado a mi memoria para reproducir la vida cotidiana y recuperar el ambiente de aquella época.

De esta forma he recopilado la documentación necesaria para dar forma a la presente tesis doctoral. El mismo proceso de búsqueda ha conformado el esquema general de mi trabajo sobre la *recepción de las obras de Federico García Lorca en Japón*.³

Hasta aquí hemos descrito el proceso de recogida de datos y el análisis de la información. El siguiente considerando es cómo presentar la información, es decir, la selección del método descriptivo más eficaz; y cómo ordenar la presentación de las multifacéticas actividades de Lorca. La recepción de sus obras en Japón involucra, como he señalado, la forma especial en la que el poeta se realizó dentro de diferentes campos artísticos. He partido de la elaboración de una tabla, en donde se ubica cada uno de esos campos sobre el eje horizontal, y sobre el eje vertical la cronología. Observando cómo se distribuye cada sección en este diagrama, entiendo que se corre el riesgo de no comprender la trayectoria del movimiento total. En

³ Es necesario señalar que recientemente se han leído en España dos tesis doctorales sobre Lorca, la de Mori Naoka, titulada «*Bodas de Sangre*» de García Lorca y sus traducciones al japonés, Universidad de Valladolid (2011) y la de Kosaka Tomohiro titulada *Las dos leyendas poéticas en el siglo XX en Japón y en España: El paralelismo literario entre Yukio Mishima y García Lorca*, Universidad de Salamanca (2007). La primera autora, además, ha publicado una serie de artículos que abarcan de modo general una introducción a Lorca, basándose fundamentalmente en mis trabajos publicados (ej., «フェデリコ・ガルシア・ロルカの作品の日本への移入について—ロルカ選集刊行まで（1922～1959）—The Introduction of Federico García Lorca's Works into Japan: Up until the Publication of The Selected Works of Lorca（1922～1959）», en *テクスト研究 Journal of Text Studies* n.º1, 2004, Japan Society of Text Studies, pp. 29-47.) y que no aparecen referidos en dichos artículos. Por su parte, el segundo autor utilizó asimismo parte de dichos trabajos. En qué sentido fue recibido un artista como Lorca en nuestro país, de qué manera fue comprendido y aceptado, y cómo influyó su obra en la cultura japonesa. Todas estas cuestiones aún no han sido respondidas en Japón y este es el tema central de la presente tesis.

consecuencia, he decidido presentar la influencia más importante en cada etapa temporal, tratando de tener en cuenta todos los campos.

Federico García Lorca fue un artista que concedía gran importancia al sentido y al movimiento de la interpretación escénica. A nosotros no nos es posible separar el movimiento histórico y su arte. Cuando investigamos la recepción de Lorca en Japón, tampoco nos es posible obviar el desarrollo histórico: tanto en la esfera española como europea y, a un nivel más amplio, mundial. Puesto que la valoración que se haya hecho de Lorca en Japón ha de afectar a la valoración que se haga en la propia patria del poeta, y viceversa. Quedan aspectos que no he podido aclarar suficientemente en la presente investigación. Sobre ellos espero volver en el futuro. De momento, confío en que el presente trabajo ofrecerá una base para permitir que la *historia de la recepción de las obras de Federico García Lorca en Japón* sea completa.

CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES:
SENTIDO Y ALCANCE DE LA TEORÍA DEL
DUENDE

CONSIDERACIONES PRELIMINARES: SENTIDO Y ALCANCE DE LA TEORÍA DEL DUENDE

(1)

La teoría del duende de Federico García Lorca constituye la médula de su teoría artística, cuya visión general se despliega en *Juego y teoría del duende*. Por tanto, me gustaría reflexionar aquí sobre la teoría artística de Lorca tomando como eje dicho texto, que como es sabido, consiste en el manuscrito de una conferencia que realizó en varias ocasiones. La primera de ellas tuvo lugar cuando Lorca pasó por Cuba en 1930, a la vuelta de su viaje a Nueva York en 1929. En ese momento, en el que había publicado ya *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927) y *Romancero gitano* (1928), tenía editadas algunas obras de teatro pero todavía no había escrito ninguna realmente seria. En esa época era generalmente conocido como poeta gracias a su *Romancero gitano*. A partir de esta primera conferencia en Cuba, llevaría a cabo muchas otras bajo el mismo título, *Juego y teoría del duende*. De ahí podemos extraer que para él se trataba de un texto predilecto de contenido muy trascendente. La ponencia que realizó en 1933 en Buenos Aires es particularmente famosa. En aquel entonces su obra dramática *Bodas de Sangre* había sido recibida con ferviente entusiasmo por el público argentino y esa misma excitación se reprodujo en la gran acogida que tuvo la conferencia. Para Lorca, ésta era una manera de comunicar cuál era el elemento central de su teoría artística, y así es como fue recibida por el público asistente.

Antes de analizar el contenido de esta conferencia, vamos a comprobar muy concisamente la manera en la que éste se desarrolla. En primer lugar, Lorca define brevemente el duende, señalando que en España, concretamente en Andalucía, se trata de un concepto universal. Es aquí donde aparece el término «sonidos negros». Posteriormente indica que éste es un concepto universal también en sentido diacrónico. A continuación,

presenta el «ángel», la «musa» y el «duende» como los tres elementos que originan el arte y expone sus respectivas características. A partir de ahí va explicando la manera en la que se relacionan estos tres elementos con el artista. Dicho esto, considera que el duende es la médula de la producción artística, a diferencia de los otros dos. Además, para explicar detalladamente cómo el duende aparece en el lugar donde nace el arte, pone como ejemplo el caso de la Niña de los Peines⁴ en el flamenco. Seguidamente, aparece el término «evasión», el cual plantea un problema cultural que es la base espiritual de las españolas y los españoles. Se trata del problema de *la muerte*, que constituye un elemento central de la cultura de este país. Frente a esto, Lorca va exponiendo cómo se ha infiltrado la muerte en la cultura española, pero en primer lugar cita unos viejos poemas que muestran la manera de ser del alma del pueblo español. La muerte, infiltrada en la cultura española, únicamente es tratada de manera directa y justa por el duende. Así mismo, se analiza la corrida de toro como lugar en el que el duende despliega toda su actividad al mismo tiempo que se enfrenta con la muerte. Es así como se revela la imagen de lo que es el duende, médula de la cultura española y también del arte.

Como podemos observar en este resumen, las palabras clave de la conferencia son «sonidos negros», «evasión» y «cultura de la muerte». Una vez puesto en claro esto, antes de nada indagaremos en lo que es realmente el duende.

(2)

Según la interpretación de Takebe Shūko, antiguamente *duende* habría hecho referencia al «dueño de la casa» (Takebe, 1999: 38). Posteriormente se habría perdido la terminación vocálica de «dueño», dando lugar a la expresión «duen de la casa», de la cual habrían quedado las dos primeras

⁴ La Niña de los Peines (Sevilla, 10 de febrero de 1890 – Sevilla, 26 de noviembre de 1969) fue una cantaora flamenca considerada como una de las voces más importantes en la historia de este arte. Su auténtico nombre era Pastora María Pavón Cruz.

palabras en la forma *duende*. En una época premoderna, este «dueño de la casa» no sería el propietario material del inmueble entendido en un sentido capitalista, sino que haría referencia a la supuesta existencia de un verdadero dueño del hogar donde uno reside, en un mundo que está más allá de esta realidad. En esta creencia existe la percepción panteísta de una fuerza o poder trascendental que nos controla o nos protege desde el otro lado de la realidad y que nosotros percibimos como algo cercano. También en Japón existe el concepto del *zashiki-warashi*,⁵ que habita en las casas antiguas y hace travesuras, pero no posee tanto poder como para ser considerado «dueño». Sin embargo, con el tiempo *duende* llega a significar «espíritu que habita en una casa», y se convierte en algo parecido al *zashiki-warashi* japonés. A mediados del siglo XV, *duende* empieza a ser utilizado en ese sentido. Sin embargo, es en Andalucía donde el significado que tiene en el resto de España sufre una nueva transmutación. Así, el vocablo *duende* comienza a utilizarse en relación al cante jondo, precursor del flamenco, para referirse a un nuevo concepto: «el arte que no se puede explicar». De esta manera, ahora el duende no es el «dueño de la casa» sino el «dueño del arte».

Al comienzo de su conferencia, Lorca presenta ante el público un sentido de duende que éste ya conoce, y luego lo define. Es ahí donde el duende obtiene una definición completamente nueva, una definición únicamente establecida por Lorca y muy propia de él. Expresado en pocas palabras, el significado del duende *se amplía* a la vez que *se profundiza*.

Según ha podido comprobar la autora de la presente tesis preguntando a múltiples personas de Andalucía, la palabra *duende* se utiliza casi exclusivamente en el caso del flamenco; cuando un artista ha realizado una interpretación sublime, mostrando un arte de calidad suprema como si estuviera poseído por un ente superior, se dice que el artista o su actuación *tienen duende*. Es la máxima expresión de alabanza

⁵ El *zashiki-warashi* 座敷童 es un tipo de duende del hogar en la mitología japonesa. Protege las casas y a sus habitantes de cualquier peligro, proporcionando felicidad y prosperidad.

que puede utilizarse para evaluar una interpretación. Sin embargo, debemos prestar atención al siguiente hecho: esa interpretación sublime no pertenece al intérprete como tal, sino que se encuentra en un terreno ajeno que trasciende nuestro mundo. La proeza del intérprete no consiste en haber logrado el máximo nivel interpretativo como algo que esté en sus propias manos, sino en haber llevado dicha interpretación hasta un terreno trascendentalmente superior que queda fuera del alcance de las personas comunes y corrientes e incluso de sí mismo. Es aquí donde radica la diferencia entre las alabanzas que pueden dedicarse a los artistas en otros países y en España. Este concepto del duende, que normalmente se aplica sólo al flamenco, en Lorca se ve ampliado al arte en todas sus vertientes: por ello puede aplicarse a la música clásica, a la filosofía, a la poesía y la literatura o a los toros. Para el público general andaluz el duende es un término especializado cuyo uso queda limitado al flamenco porque en la expresión «dueño del arte» la palabra «arte» se interpretó en referencia al flamenco. Pero Lorca interpreta esta palabra, «arte», en referencia al arte en su totalidad. Esta ampliación del significado del duende debió de enfrentarse a cierta resistencia por parte de los españoles de entonces. Para eliminar esa resistencia y permitir que la ampliación de significado fuese aceptada, era necesaria una profundización de ese significado. Aquí entran en juego los «sonidos negros».

Lorca, tomando prestadas las palabras de Manuel Torres (1878-1933), afirma lo siguiente: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende» (García Lorca, 1997b: 150). Sin embargo, el sonido como tal en principio no tiene color. Lorca, con pleno conocimiento de ello, asigna a los sonidos un atributo que en teoría no puede existir. Esto es así porque se trata de un atributo descubierto a través de un nuevo punto de vista que trasciende los atributos que normalmente poseen los sonidos. Es cierto que cuando queremos describir una melodía podemos asignarle adjetivos como «clara» u «oscura». Pero el término «negros» niega esa adjetivación ambigua y nos muestra claramente los sonidos como algo con color.

Cuando decimos «sonido» en este contexto no nos referimos al

sonido como unidad constituyente de la música, sino al sentido de «sonoridad» que caracteriza la personalidad de la música en su totalidad. En cuanto a la diferencia entre sonido y sonoridad, Imafuku Ryūta 今福龍太 expone lo siguiente en sus comentarios sobre el estudio de Lorca realizado por Yamaguchi Masao 山口昌男 en el volumen *Yamaguchi Masao chosakushū 2* 山口昌男著作集 2 [Antología de Masao Yamaguchi, tomo 2].

El tono, que se percibe en los sonidos musicales que han sido segmentados según su altura, conforma la estructura básica de la música con la que se crea una melodía a lo largo de un eje temporal, por así decirlo. Como resultado, la aprehensión del sonido a través del tono puede conducir accidentalmente a una estereotipación emocional de tipo psicológico o sentimental. Como cuando decimos: una música triste, una música alegre, una música siniestra... De esta manera, la música se degrada a un ente subordinado que tan sólo confirma las emociones previamente formuladas y fijadas en el mundo cotidiano y las traslada indebidamente a un modelo metafórico.

Sin embargo, el mundo que puede escuchar un oído que domina bien la capacidad de aprehender el sonido dentro de su sonoridad es un mundo muy diferente. Para empezar, se encuentra en un ámbito ajeno a los elementos estructurales externos de la música como son la melodía y el ritmo. Está en un horizonte no textual del sonido que no puede ser representado de ninguna manera mediante el sistema simbólico de notación musical. Solamente un oído lúcido y autónomo, al que no se le escapen nunca las propiedades físicas del sonido como las interferencias, los armónicos, las resonancias o las vibraciones, será capaz de apreciar la profundidad de un mundo que se materializa a través de la sonoridad. (Imafuku, 2002: 397)

Lorca, por su parte, afirma lo siguiente:

En toda Andalucía,...la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. (García Lorca, 1997b: 150)

Esto quiere decir, en suma, que en Andalucía la gente posee ese «oído lúcido y autónomo» al que se refiere Imafuku. Un oído «lúcido y autónomo» es la capacidad de *escuchar y entender claramente con los propios oídos* la música, sin que ésta se convierta en algo que «confirma las emociones previamente formuladas y fijadas en el mundo cotidiano y las traslada indebidamente a un modelo metafórico». Solamente un oído así es capaz de percibir los sonidos negros. En todo lo que tiene duende hay sonidos negros. Si le damos la vuelta a esta proposición lógica, resulta que en todo lo que tiene sonidos negros hay duende. De esta manera, se amplía el campo de actuación del duende.

Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen sus raíces en un punto, de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres, materia última y fondo común incontrolable y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo.

Sonidos negros detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros, y la gran noche, apretándose la cintura con la Vía Láctea. (García Lorca, 1997b: 162)

El duende, esto es, el «dueño del arte», se encuentra en todas las artes. Esto quiere decir que su existencia no es casual, que no es algo que *puede que esté pero también puede que no esté*. Además, los sonidos negros brotan en la parte fundamental de todas las artes. En el origen de estos sonidos negros, las cosas que pueden convertirse en objeto de expresión artística devienen un caos nunca expresado antes que comienza a gestarse de manera perceptible. Ésta es la imagen básica que tiene Lorca de la

creación artística, es decir, del proceso en el que se crea el arte desde lo más hondo del espíritu humano.

(3)

Es sobre la premisa de la ampliación y profundización semántica del duende arriba señalada que Lorca establece lo siguiente:

Así pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto. (García Lorca, 1997b: 151)

Si Lorca se aventura a explicar aquí lo que no es el duende es porque así es como se lo considera. Es decir, se piensa que el duende es obra, pensamiento, técnica vocal, facultad para crear arte; sin embargo, estas cosas pertenecen a aquello que un artista puede dominar. En oposición a ellas, Lorca afirma que el duende no es algo tan simple que pueda estar en nuestras manos. Para él, *el duende, una fuerza irrefrenable que sube trepando desde lo más profundo, es en realidad una cuestión de cultura, de toda la cultura española*. Asegura que el duende es una fuerza viva de cultura que interviene en la creación artística y conduce a los artistas a la auténtica creación. Aquí debemos prestar atención a la definición del duende como «un luchar». El duende no aparece desde el principio como algo incorporado al propio artista.

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas. (Hesíodo aprendió de ella.) Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende

hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. (García Lorca, 1997b: 152)

Aun con estas características, el duende, cuando aparece, es un ente separado del artista, esto es, algo ajeno a él mismo. Por eso el artista, para llevar a cabo la creación artística, debe luchar con su duende. En eso se diferencia de una simple posesión de carácter divino.

Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esta distinción, fundamental para la raíz de la obra. (García Lorca, 1997b: 152)

Con idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre. (García Lorca, 1997b: 159)

Así explica Lorca qué es lo que el duende proporciona al artista y a la gente como resultado de la lucha con él:

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso. (García Lorca, 1997b: 155)

En otra ocasión ⁶, Lorca asevera lo siguiente:

⁶ «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: (García Lorca, 1997b: 53-77)

La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra. (García Lorca, 1997b: 67-67)

El duende trae consigo una inspiración que conmociona y que obliga a cambiar de raíz la manera en la que uno había hecho las cosas hasta ahora. Resistir a esa conmoción adueñándose de su significado y enfrentarse a la creación artística haciendo las cosas de una nueva manera conlleva un conflicto en el que hay que luchar; ésa es la lucha a la que nos referimos. Como ejemplos reales de esta lucha tenemos a Francisco de Goya, a Arthur Rimbaud o al Conde de Lautréamont.

A continuación se nos ofrece un punto de vista de extrema importancia. Lorca proclama contundentemente que la auténtica creación artística no es algo que surja del esfuerzo individual del artista, ni de su mentalidad orientada hacia la creación, ni del crecimiento personal que se deriva de ello. Tampoco es algo que surja gracias a los dones naturales del artista, que superan los de una persona corriente. No, no es nada de todo esto. Según él, es una fuerza trascendental que surge de dentro del artista la que hace acto de presencia para destrozarse las formas de arte falsas o aparentes y conducirlo a su despertar. La celebración del drama de la muerte y la resurrección se incrusta aquí a modo de imagen original para el nacimiento del auténtico arte. Es decir, el artista debe morir una vez (despojarse de las antiguas formas) y luego volver a nacer. Esta idea hace temblar los cimientos de la manera de entender el arte moderno. Como es sabido, el arte premoderno estaba considerado una técnica al mismo nivel que la tecnología utilizada para construir mesas o sillas. A partir del Renacimiento, al igual que ocurre con la formación de la sociedad moderna, el arte pasa a estar a cargo de artistas que son individuos poseedores de una mentalidad moderna libre. La creación artística consiste entonces en una indagación del artista en su fuero interno que le conduce a la autoexpresión y resulta en la materialización de la belleza de manera universalmente comprensible para la mente humana. Lorca se opone

frontalmente a este concepto del arte moderno. Él no cree que la autoexpresión del fuero interno del artista, esto es entendiéndolo como individuo de la modernidad, sea por sí sola suficiente para hacer realidad un arte creativo de manera inmediata. No piensa que la originalidad y la genialidad del artista sean condiciones indispensables para el arte en las que valga la pena crear. Más bien, sitúa la creación de las obras artísticas en un contexto comunitario o social. La razón de ello la deja clara al referirse a los conceptos ángel, musa y duende.

Para comprobar lo dicho, en primer lugar veamos en qué momento aparecen por primera vez en el texto de la conferencia el *ángel* y la *musa*. Se trata del siguiente fragmento, que ya hemos citado con anterioridad:

Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esta distinción, fundamental para la raíz de la obra. (García Lorca, 1997b: 152)

De buen principio afirma que, en comparación con el duende, el ángel y la musa son asuntos marginales desde el punto de vista de la creación de la obra. Sin embargo, al respecto de la lucha en pos de la creación artística, hasta ahora se ha venido hablando de la lucha con el ángel y la musa. Por el contrario, no se había prestado la justa atención a la lucha con el duende. Para fundamentar su conclusión expresada al principio, explica lo que es el ángel:

El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza. El ángel del camino de Damasco y el que entra por la rendija del balconcillo de Asís, o el que sigue los pasos de Enrique Susón, ordenan, y no hay modo de oponerse a sus luces, porque agitan sus alas de acero en el ambiente del

predestinado. (García Lorca, 1997b: 152)

Si el ángel concede el talento y gracias a él el artista puede completar su obra sin ningún esfuerzo, si agita sus alas de acero en el ambiente del predestinado, entonces el ángel es claramente lo que otorga al hombre el don de la creación artística. Veamos ahora qué es la musa:

La musa dicta y en algunas ocasiones sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda, como en el caso de Apollinaire, gran poeta destruido por la horrible musa con que lo pintó el divino angélico Rousseau. La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón. (García Lorca, 1997b: 152)

De esta forma, las musas se refieren aquí al método de la poesía, el método de la retórica y la teoría del arte que existen desde la Antigüedad. A partir del Renacimiento dejan de ser modelos absolutos provistos de autoridad y con el desarrollo de diferentes teorías artísticas *ya están lejanas y tan cansadas*. Esto hace referencia al desconcierto en el que se vieron sumidos los movimientos artísticos de vanguardia desarrollados entre finales del siglo XIX y la década de 1930 al perderse en un laberinto metodológico. Como ejemplo arquetípico se cita el caso de la confusión en que cayó Guillaume Apollinaire (1880-1918), difusor del cubismo y creador del término «surrealismo». En este fragmento podemos apreciar, pues, la

distancia existente entre Lorca y los vanguardismos.

(4)

El desafío ideológico que tenían en común los intelectuales que vivieron en la época de Lorca había sido planteado en primer lugar por la Generación del 98. En 1898 (año de nacimiento de Lorca), tras la derrota en la Guerra Hispano-estadounidense o Guerra de Cuba, se perdieron las últimas colonias de las que el Imperio español había estado en posesión en América y el Pacífico desde tiempos de Cristóbal Colón. Esta derrota contra Estados Unidos, conocida como *desastre del 98*, causó un profundo impacto político e ideológico en los españoles. Cabe decir que en aquel entonces el mundo estaba dominado por Europa, con Inglaterra y Francia al frente, y corría una época en la que los países europeos estaban cerca de completar su repartición del mundo. En comparación, Estados Unidos no era más que un *advenedizo recién llegado sin apenas historia*. Era contra este país que España había perdido la guerra. Se plantearon cuestiones muy profundas: ¿por qué España sufrió la derrota?, ¿existe una identidad que pueda englobar toda España como pueblo y como nación?, ¿cómo se recuperará el país? Por supuesto, Lorca también trató de responder, de manera propia y singular, a estos desafíos ideológicos. Fueron temas que estuvieron presentes en el trasfondo de su búsqueda por la raíz del alma española y su viaje hacia el desentierro del cante jondo.

La primera reacción de los políticos e intelectuales de la época fue promover *la modernización y europeización de España* para recobrar su potencial nacional. Pero esto, al mismo tiempo, fue algo que hirió el orgullo de los españoles. El motivo es que debían arrodillarse ante sus antiguos rivales, que estaban muy por encima, e implorar que les transmitieran sus enseñanzas. En Japón, el proceso de modernización emprendido desde finales del siglo XIX también había requerido de una súbita asimilación de la cultura europea basada en los eslóganes de *Datsua*

Nyūō 脱亜入欧 y *Fukoku Kyōhei* 富国強兵,⁷ pero en el caso de este país no hubo ningún sentimiento de doblegarse ante nadie. Japón fue un pupilo obediente que veneraba a sus maestros, los países europeos. A pesar de ello, nunca dejó de existir un fuerte rechazo por la presión ejercida sobre los sentimientos de la nación japonesa a causa de una occidentalización repentina y violenta. Este conflicto entre la modernización (occidentalización) y los sentimientos nacionales (predilección por la cultura autóctona) fue el problema ideológico pendiente de resolver más importante en el Japón de entonces. Tal conflicto existió también en España, donde las obras de Miguel de Unamuno o José Ortega y Gasset no pueden ser entendidas sin tenerlo en cuenta. El trabajo de Lorca consistió en presentar un nuevo camino desde un acercamiento exhaustivo a la raíz de la cultura autóctona española que a pesar de ello no cayese en el nacionalismo estrecho de miras y estuviese abierto al mundo. Esto se debía también a que su búsqueda de la raíz del alma española en el cante jondo y el flamenco tenía una esencia que se expandía, como la de un tonel desfondado, a los gitanos, a los árabes y, geográficamente, a toda la península ibérica, a África y a Oriente Medio y Próximo. En este punto se diferencia del caso japonés, en el que es frecuente limitarse a un solo espacio cultural cerrado. La universalidad de Lorca es probablemente el motivo por el que seguiría siendo querido en todo el mundo, principalmente en lugares como Europa o América Central y del Sur, aun después de la derrota sufrida en la Guerra Civil. En Japón, por desgracia, la contradicción surgida de la dicotomía entre la modernización (occidentalización) y los sentimientos nacionales (predilección por la cultura autóctona) no fue entendida más que como una elección obligatoria entre dos. Como resultado, el nacionalismo que yacía en el subconsciente colectivo se vio subsumido en un fascismo monárquico que lanzó al país a

⁷ *Datsua Nyūō* 脱亜入欧 [Salir de Asia, entrar en Europa] es el principio según el cual Japón debía deshacerse de su estatus de país asiático y subdesarrollado para ser un miembro más de las potencias avanzadas de origen europeo. *Fukoku Kyōhei* 富国強兵 [País rico, ejército fuerte] fue una política que pretendía impulsar el desarrollo de la economía nacional y el refuerzo de la capacidad bélica para igualarse a las potencias mundiales.

embarcarse en guerras temerarias.

En la escena cultural española apareció la Generación de 1927 y se introdujeron y practicaron los movimientos artísticos radicalistas y de vanguardia que estaban expandiéndose por Europa. En la base del vanguardismo (*Avant-garde*) se sitúa la crítica moderna que había ido apareciendo desde la segunda mitad del siglo XIX. El alegato de los vanguardistas modernos también se entiende si tenemos en cuenta que se fundamentaban en Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y James George Frazer, el autor de *La rama dorada*.⁸ Freud señaló que en lo más profundo de la consciencia humana existe un espacio amplio y profundo del que uno no es consciente: el inconsciente. Esto quiere decir que el *yo moderno*, concepto racional del que se había hablado hasta entonces, no era más que una pequeña parte del hombre en comparación con la totalidad de su ser. Nietzsche expuso que la visión cristiana del mundo, que hasta entonces había sido considerada como una verdad absoluta, en realidad no era más que un sistema particular de valores limitado a un espacio histórico y geográfico. Por su parte, Frazer demostró con ejemplos reales que la cultura europea, que se había venido considerando una cultura superior, era algo común a otras partes del mundo y que la distinción entre *culturas avanzadas* y *culturas atrasadas* no tenía ningún sentido. El trabajo de todos ellos obligó a reconsiderar de raíz lo que debía ser la *Modernización*, que se había venido llevando a cabo tomado Europa como modelo. Estos cimientos ideológicos son sin duda compartidos por Lorca. Sin embargo, existía el siguiente elemento distintivo: mientras que el radicalismo artístico europeo había aparecido con la intención de dar fin a una cultura moderna que había crecido y madurado hasta el punto de marchitarse, en España la modernidad todavía no había empezado en un sentido auténtico. Los españoles, que se hallaban inmersos en la demanda de promover la

⁸ *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*) es una obra de estudio comparativo de mitología y religión de gran envergadura, escrita por el antropólogo escocés James George Frazer (1854–1941). Publicada por primera vez en 1890 en dos volúmenes, cuya segunda versión (1907–1915) aumentó a doce volúmenes, y posteriormente resumida por el autor en un volumen en 1922, que corresponde a la versión usualmente publicada y leída.

modernización, eran testigos al mismo tiempo de las contradicciones de la Modernidad. Podríamos decir que los intelectuales españoles se dieron de bruces con una difícilísima cuestión: cómo entrar a formar parte de la modernización superándola al mismo tiempo. Precisamente el mismo problema al que se enfrentaban los japoneses en la misma época.

Lorca y toda la Generación del 27 se vieron obligados a tratar con ese problema de difícil solución. Según Arturo M. Ramoneda,⁹ los poetas de la Generación del 27 no eran tan opuestos a la tradición como el resto de autores que estaban muy adheridos al vanguardismo. Tal y como se ha venido indicando en ocasiones, es un hecho que los poetas de esa generación bailaban entre dos aguas totalmente opuestas como eran la tradición y el vanguardismo. Casi todos ellos absorbieron y asimilaron aquello que tenía valor y permanencia en la poesía tradicional y en diversos vanguardismos poéticos para producir un excelente equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo.

Cuando hablamos aquí de vanguardismo, desde el punto de vista de la historia del arte, nos referimos al conjunto de diversas actividades experimentales que entraron en escena durante el periodo de transición en que el arte moderno iba a convertirse en arte contemporáneo. Se trata por tanto de un intento de destruir de un solo golpe los paradigmas del arte moderno. Por ejemplo, la obra que Marcel Duchamp dio a conocer en Nueva York en 1917, «La Fuente», no era más que la exposición de un urinario masculino de los que se pueden encontrar en cualquier parte. Con esto se trataba de dismantelar las premisas del arte moderno, es decir, la originalidad de la obra, su autoría, su unicidad y su eterna y universal belleza. Entonces, ¿cuál es el motivo por el que la exhibición de un urinario pasa a ser considerada una *obra de arte*? El reconocimiento del urinario como obra por parte del artista, el intento de exhibirla y la existencia de un público que trata de considerar ese objeto como una obra son las razones que convierten un urinario en una obra de arte. También

⁹ Arturo M. Ramoneda. *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1990.

debemos tomar en consideración que la exposición donde fue presentada para exhibición «La Fuente» fue el *Salon des indépendants*. Esta exposición, que tenía como norma la exhibición de todas las obras presentadas de manera incondicional, era también un intento de rechazar la esencia de las exposiciones ya existentes, concebidas con la premisa tácita de establecer el valor de las obras en el mercado artístico al estar provistas de estrictos sistemas de selección.

Lo cierto es que los artistas de vanguardia tenían una limitación. El arte moderno observaba como premisa la creación de *obras excelentes de artistas excelentes*. Los vanguardistas trataron de destruir la quimera que suponían las *obras excelentes*, pero seguían creyendo en *artistas excelentes*. Es decir, el rango de élite de los artistas no fue puesto en duda lo más mínimo. Al contrario, se vanagloriaban de estar a la última en lo que al arte respecta y estar posicionados como los mejores. Lorca aprendió mucho de los numerosos experimentos realizados por los vanguardismos, pero tal y como podemos comprender gracias a sus críticas a Guillaume Apollinaire, trató de emprender un camino diferente al del elitismo. Él tenía una confianza y un sentido de la responsabilidad muy fuertes respecto a su talento superior, pero no pensó en utilizarlo para imperar entre las masas ignorantes. Más bien al contrario, su objetivo era aproximarse a la forma original del alma de esas masas. Un ejemplo es el hecho de que recuperase la forma poética del romance escribiendo su *Romancero gitano*.¹⁰ De esta manera, Lorca y los poetas de la Generación del 27, al toparse con la raíz más profunda de las tradiciones culturales y el alma popular, pasaron a prestar atención al contexto social y comunitario que el vanguardismo trataba de eliminar. Es en este sentido que Lorca trató de rechazar los conceptos del ángel y la musa.

Sobre el intento lorquiano de rechazar el ángel y la musa debemos prestar atención al siguiente punto:

¹⁰ En Japón esta obra se conoce como «Cancionero gitano», *Jipushii Kashū*, cuando debería ser *Jipushii no Romanse shū*. Lorca diferencia entre canción y romance; la primera es lírica mientras que la segunda es narrativa. (Kokai Eiji. *Jipushii Kashū Chūshaku* [Cancionero gitano comentado]. Yūseidō, 1996, p. 276)

Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la sonrisa de violetas que exhala la poesía del XVIII, y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa, enferma de límites. La verdadera lucha es con el duende. (García Lorca, 1997b: 152)

Tras afirmar lo anterior de manera tan clara, expone lo siguiente:

Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos los tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte. (García Lorca, 1997b: 155)

En otras palabras, Lorca rehúsa de plano los países que están considerados *naciones avanzadas artísticamente* a ojos de la gente. Si establecemos una analogía en el ámbito de la música, Alemania era la tierra de la sinfonía e Italia lo era de la ópera. Ahora bien, ambas artes eran para las clases altas y la nobleza, no podían interpretarse sin una formación o un talento específicos, y sólo podían ser disfrutadas por un número muy pequeño de gente. Sin embargo, España era la tierra del cante jondo y del flamenco, que habían nacido en el seno de la vida cotidiana del pueblo y tenían su sustento en multitud de cantaores anónimos. En definitiva, Lorca afirma que las formas artísticas populares que habían desaparecido en otros países arrolladas por la ola de la modernización se habían conservado en España, bien vivas y enérgicas. Desde pequeño, Lorca se había criado escuchando desde su cama las historias pertenecientes a la tradición oral que le relataba su nodriza. Luego, a través de los movimientos artísticos de vanguardia críticos con la modernidad, se volvería a encontrar con la literatura de tradición oral y el arte popular transmitido sin necesidad de

teorías ni explicaciones que se habían convertido en su carne y sangre. Él creía que eran el ámbito en el que España más destacaba. Es ahí donde tiene lugar su reivindicación para la recuperación de un alma española que había sido denostada; una reivindicación que, si bien en grado moderado, era nacionalista y emocional. Esta reivindicación fue recibida con encendidos aplausos por parte del público que la presencié.

(5)

Tomando como premisa lo anterior, veamos de manera más concreta cómo hace su aparición el duende.

En la conferencia de Lorca se describe una escena, a modo de ejemplo simbólico del duende, en la que la genial cantaora de flamenco Pastora María Pavón Cruz, alias La Niña de los Peines, actúa en una tabernilla de Cádiz. Al principio no logra cantar bien, pero tras la aparición del duende y su muerte y resurrección como cantaora consigue llevar a cabo una actuación sobresaliente. Debemos plantearnos aquí cuáles fueron las condiciones necesarias para que se despertase el duende en su interior.

En primer lugar fue necesario un lugar particular y único en el que se despertara el duende, es decir, una *escena* o *situación*, un conjunto de circunstancias que influyera en el entorno. Esto es así porque el duende no habría aparecido en cualquier lugar en el que ella hubiera cantado, sino que hacía falta una *escena* o *situación*, constituida en primera instancia por un público. Lorca pone como ejemplo de ese público a cuatro personalidades presentes en el acto que tienen como característica común una personalidad premoderna y medieval. La primera de ellas es el imponente Ignacio Espeleta, que fortalece su cuerpo y su alma pero no trabaja para ganarse el pan de cada día porque desprecia el trabajo. Niega que sea un hombre moderno. Si se trata de trabajar vertiendo el sudor de su frente para subsistir lo mínimo, prefiere dedicarse al contrabando como sucede en el

«Romance sonámbulo» del *Romancero gitano*. Además está Elvira la *Caliente*, aristócrata y ramera de lujo. La modernidad lo ha mercantilizado todo y cuando incluso el sexo es una mercancía más, la prostitución se convierte en un oficio de mujeres de clase baja y pasa a ser objeto de desprecio. Pero las prostitutas de lujo eran en la época premoderna mujeres libres dotadas de cultura, una cultura en la que se incluía también el sexo. Precisamente por eso, aunque les propusiera matrimonio un hombre adinerado podían rechazarlo alegando diferencias de linaje y alcurnia. De la misma manera, la familia de los Floridas no se dedica al oficio de carnicero como negocio para ganar dinero, sino que trabajan la carne con orgullo y autoridad para llevar a cabo sus sacrificios como sacerdotes que son. También está presente en el acto el ganadero taurino Don Pablo Murube, en cuyas venas parece correr sangre de la antigua civilización cretense.

El hombre moderno tiene como rasgo distintivo su existencia como individuo libre e independiente apartado de la historia o la tradición. El hombre premoderno, por el contrario, existe en el seno de unas convenciones culturales marcadas por la familia o los vínculos de sangre a la par que carga con el grueso peso de la historia. En este sentido, la *escena o situación* ante la que se encuentra La Niña de los Peines existe en forma de ente colectivo formado por personajes de características medievales. Ellos no han asistido al acto para oír la cantar ni como diversión o pasatiempo de una noche, sino porque albergan el deseo y la esperanza de que *algo ocurrirá*. Esto genera una atmósfera única en la taberna, una tensión y una presión que repercute en La Niña de los Peines. Desde antes de que empiece a cantar, ya se ha prefijado un nivel básico y mínimo al que debe llegar con su canción. Esta relación de tensión que se establece entre el intérprete y el público presente en el lugar da lugar a la *escena o situación*.

Dicha *escena o situación* se crea siempre de alguna forma cuando el artista se encuentra cara a cara con aquellos que van a disfrutar directamente de su arte. Esto ocurre no sólo con las diferentes formas de

concierto (de orquestas, de cantantes en directo, etc.), sino también, y de forma arquetípica, con los toros. En todos estos casos se refleja de forma viva una esencia cultural, una esencia de lo colectivo como presente histórico. En el caso de La Niña de los Peines, se refleja en la *escena* la personalidad de la sociedad española de entonces, es decir, una mentalidad premoderna y medieval. La relación acompañada de tensión que hay entre el intérprete y esa *escena* o *situación* creada por el público forma también una comunidad construida por ambos. En este sentido, la interpretación realizada es una obra colectiva del público y el intérprete, que además siempre se transforma como si estuviera viva. Nadie sabe adónde llegará esa obra colectiva acompañada de tensión. Este tipo de experiencia no sólo suele producirse en el caso de la canción, sino también en el de la interpretación instrumental, la recitación de poesía, el teatro o el baile. Sobre todo en el caso del jazz, dada su libertad interpretativa, podríamos decir que precisamente la *escena* o *situación* se convierten en el tema mismo de la música.

Al principio, la interpretación de La Niña de los Peines comienza y se va desarrollando como de costumbre. Al tratarse de una célebre cantaora, suponemos que su objetivo es una interpretación sublime mediante su dominio de la técnica y las experiencias que ha venido acumulando. Si hacemos una valoración moderna, diremos que no hay motivo para exigir nada más y que un público normal y corriente se iría a su casa habiendo quedado satisfecho. Sin embargo, el público que *no se conforma y quiere algo más* expresa a través del *silencio* y la *impasibilidad* un rechazo que llega a embestir a La Niña de los Peines. Entonces ella, que es un genio de la canción, se ve obligada a reaccionar a ese mensaje silencioso. Hay un intento de volver a hacer suya la *escena* respondiendo a ella y avivándola gracias a su propia interpretación, un esfuerzo por dotar de forma a las pasiones y emociones del público y recuperar así el liderazgo de la situación, derrumbándola y superándola. A la eclosión de este empeño intencionado del intérprete me gustaría llamarlo aquí *presencia*. Si la *escena* son las circunstancias de una situación, la *presencia* es la figura del

artista que se hace presente en esa situación. El cometido del artista consiste precisamente en hacer real esa *presencia*. Ésa es otra de las condiciones para despertar el duende.

Para que la *presencia* entrara en escena, fue necesaria la intervención de un bailarín que se encontraba entre el público. Su exclamación fue: «¡Viva París!». Probablemente, al perder la paciencia por culpa de una interpretación incapaz de emocionar, se le escaparía por la boca esa frase para expresar el siguiente pensamiento: «Si esto es lo que hay, sería mucho más interesante que lo bailaran en París». Las palabras que vienen después, «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría.... », sirven para apuntar la brecha existente entre la ejecución de La Niña de los Peines y lo que era demandado por el público.

Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube, con un aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo en voz muy baja: «¡Viva París!», como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa». (García Lorca, 1997b: 154)

La exclamación fue proferida en un momento en que se ha construido una *escena* de lo más española y además la intérprete no está siendo capaz de responder a esa presión. Como ya se ha mencionado antes, muchas personas albergaban un gran sentimiento de rabia porque el paradero y destino del alma española estaba siendo descuidado. Por supuesto, este sentimiento era compartido por el público y por La Niña de los Peines. Al

ser proferida tal exclamación, La Niña de los Peines asume por completo ese sentimiento del público y al mismo tiempo, desde el orgullo y la responsabilidad de ser la reina del flamenco, el arte más español, trata de alzarse con dicho sentimiento. En otras palabras, trata de hacerse *presente*. Ese acto es un intento de desaparecer por sí misma, porque ya ha ofrecido toda su técnica sin escatimar nada. Todo lo que le han otorgado el ángel y la musa ha sido utilizado y agotado. Por eso ella debe mostrar lo que hasta entonces no tenía. Y para ello no basta una fuerza ordinaria, sino que es necesaria una fuerza superior y extraordinaria. De esta manera, se produce la llamada o requerimiento del duende.

Entonces la Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelotonados ante la imagen de santa Bárbara. (García Lorca, 1997b: 154)

Es ahí donde aparece el duende. Éste es, tal y como Lorca había indicado al principio, una fuerza de cultura, una fuerza viva. ¿Qué ocurre cuando aparece el duende? La voz deja de ser una simple voz. Pasa a ser un torrente de sangre lleno de dolor y sinceridad. En la escena no aparece la forma de una canción, sino el núcleo de esa forma. Es decir, aparece una «música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire»

Cuando la *escena* pide elevación y el intérprete responde tratando de hacerse *presente*, cuando el deseo por ese salto se torna un vehemente anhelo, el duende se presenta como la *fuerza* que hace realidad esa elevación. Esto ha quedado claro en lo que llevamos analizado hasta ahora.

Cuando las fuerzas reales y externas que son el ángel y la musa ya no pueden hacer nada es que el duende aparece y manifiesta su poder. La forma arquetípica de esta aparición la muestra Lorca una vez más en la segunda mitad de su conferencia, en la fase en la que uno se enfrenta con la muerte. Al encontrarse con la muerte, la musa desempeña sin accidente las funciones externas que corresponden a las exequias, y cuando éstas finalizan trata de volver a la normalidad como si nada hubiera ocurrido.

Cuando la musa ve llegar a la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a regar su laurel, con un silencio que vacila entre dos brisas. Bajo el arco truncado de la Oda, ella junta con sentido fúnebre las flores exactas que pintaron los italianos del XV y llama al seguro gallo de Lucrecio para que espante sombras imprevistas. (García Lorca, 1997b: 158)

El ángel crea hermosas elegías, pero evita encontrarse cara a cara y de manera directa con la muerte real.

Cuando ve llegar a la muerte el ángel, vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, en las de Bécquer, y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado! (García Lorca, 1997b: 159)

El duende es distinto. El duende es testigo de la *escena* de la muerte, se enfrenta con ella, y trae consigo un alivio real.

En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán

consuelo. (García Lorca, 1997b: 159)

(6)

Para expresar un papel igual o superior al desempeñado por La Niña de los Peines tenemos una palabra específica: *chamán*. Los chamanes son las personas que se han venido encargando desde tiempos antiguos de hacer algo como lo que hizo la célebre cantaora. Si lo entendemos así, podemos asumir tal cual y sin ningún tipo de duda las siguientes palabras que vienen tras la descripción de La Niña de los Peines:

En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos «¡Alá, Alá!», «¡Dios, Dios!», tan cerca del «¡Olé!» de los toros que quién sabe si será lo mismo, y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de «¡Viva Dios!», profundo, humano, tierno grito, de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina; evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta del XVII, Pedro Soto de Rojas, a través de siete jardines, o la de Juan Calímaco por una temblorosa escala de llanto. (García Lorca, 1997b: 155)

El intérprete y el público se sitúan en un nuevo horizonte gracias a la aparición del duende. Esto es la *evasión*. Gracias a ella se producen gritos de júbilo y celebración que enardecen el ambiente y que representan la liberación de todo tipo de ataduras que hasta entonces limitaban la vida cotidiana. Muestran cómo el corazón rebosa de vida tras haberse despojado de sus ataduras mentales. Se ha hecho realidad la *festividad*.¹¹ Si

¹¹ Kan Takayuki aclara el sentido en que la festividad o celebración surge del arte ciñéndose al caso del teatro: «Originalmente, el teatro era una ceremonia que servía

exploramos el origen de la formación del espectáculo y del arte, nos encontramos con una festividad «en la que se comunican dios y los hombres». A ello se refiere Lorca cuando alude a «una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos». Si el arte es capaz de desmontar los modelos y restricciones forzados por la vida cotidiana y de abrir un camino para la consciencia, la sensibilidad y las emociones normalmente reprimidos, entonces no es más que la realización de una *festividad*. Esa realización es posible gracias a una fuerza erótica —entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida— que no es otra que el duende. Y aquello que convierte el arte en festividad y se comunica con Dios tomando prestada la fuerza del duende es el artista que llega a desempeñar su papel de chamán.

Por esta razón, una vieja que acude a un concurso de flamenco es capaz de derrotar a todos sus jóvenes y hermosos rivales, resultando ganadora tan sólo por dar un golpe con el pie sobre el tablado.

Naturalmente, cuando esta evasión está lograda, todos sienten sus efectos; el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. Hace años, en un concurso de baile de Jerez de la Frontera, se llevó el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos con la cintura de agua, por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza, y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo; pero en la reunión de musas y de ángeles que había allí, belleza de forma y belleza de sonrisa, tenía que ganar y ganó aquel duende moribundo, que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo. (García

como medio de comunicación entre Dios y el ser humano en las festividades comunitarias. Por supuesto, hace tiempo que el teatro moderno y contemporáneo dejó de tener relación con la comunidad y la religión, pero a pesar de haberse constituido como una forma independiente de expresión, aún mantiene su naturaleza festiva en tanto en cuanto nos separa y distancia de la realidad cotidiana. Podríamos decir que esta naturaliza festiva y su capacidad de extrañamiento son en realidad manifestaciones de la fuerza de eros que se encuentra en la esencia del teatro.» (Kan, 2003: 32) Aquí podemos sustituir *teatro* por *flamenco* o, incluso, podemos sustituirlo por *arte*.

Lorca, 1997b: 155)

En la *escena* de ese concurso, ella fue la única que pudo desempeñar el papel de chamán. Este ejemplo responde también a la pregunta de por qué Manuel Torres, tal como expone Lorca al principio de su conferencia, pudo decirle con total seguridad a un joven las siguientes palabras: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca porque tú no tienes duende». Manuel Torres le está diciendo que *no tiene carácter festivo, capacidad de diferenciación*. En otras palabras, ese joven no tiene *fuerza para hacerse presente*. Allí donde hay *escena* o *situación* y también *presencia*, el duende aparece y produce una metamorfosis en la persona:

El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una hermosa muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino; da con una cabellera olor de puerto nocturno y en todo momento opera sobre los brazos, en expresiones que son madres de la danza de todos los tiempos. (García Lorca, 1997b: 160)

También produce un cambio en las circunstancias:

Naturalmente, cuando esta evasión está lograda, todos sienten sus efectos; el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. (García Lorca, 1997b: 155)

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales. (García

Lorca, 1997b: 159)

Como ejemplo excepcional de alguien que siendo persona cumplió con la función de duende con respecto a otras personas, Lorca presenta el caso de Santa Teresa.

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada santa Teresa, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante de fray Juan de la Miseria, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo. (García Lorca, 1997b: 159)

Santa Teresa, sin tomar prestada la fuerza del duende, invade sus dominios al ser capaz de producir la evasión de otras personas y también de sí misma.

La idea en la que queremos hacer énfasis con todo lo expuesto hasta ahora es la siguiente: Lorca considera al artista como algo que está siempre relacionado con la colectividad o con otras personas. En ningún momento se encuentra separado de la comunidad o del pueblo.

(7)

El espacio en el que esa comunidad o pueblo desarticula el orden de la realidad que rige la vida cotidiana, libera los diversos sentimientos y anhelos que estaban reprimidos y crea un caos repleto de *Eros* —germen del ansia de vida— es un espacio de *festividad*. La festividad es un evento universal que forma parte de los ritos en todo el mundo y que en una de sus

formas europeas se manifiesta en el Carnaval. Si bien la mayoría de festividades o celebraciones europeas tienen el cristianismo como razón de ser, el Carnaval era una manifestación efusiva de energía basada en una cultura pagana y popular anterior al cristianismo.

Sin embargo, Julio Caro Baroja afirma al inicio de su obra *El carnaval* que «El Carnaval ha muerto». Hoy en día el Carnaval ya no puede ser nada más que una forma de diversión banal y gastada, una juega afectada y presuntuosa. ¿Por qué motivo? Según alegan los religiosos, los últimos remanentes del paganismo han sido barridos con la difusión de un cristianismo más sofisticado. «Al Carnaval no le mató, sin embargo, ni el auge del espíritu religioso ni la acción de «las izquierdas». Ha dado cuenta de él una concepción de la vida que no es ni pagana ni anti-cristiana, sino simplemente *secularizada*, de un *laicismo burocrático*, concepción que arranca de hace bastantes décadas.» (Caro Baroja, 1965: 25). En definitiva, es la modernización la que ha terminado por destruir la fuerza original y fascinante propia de la festividad. En la época en la que vivió Lorca, la fuerza de la festividad todavía persistía en el seno de una sociedad medieval. Aunque los espacios de festividad que envuelven al pueblo en su totalidad se hubieran ido perdiendo poco a poco a causa del avance de la modernización, el anhelo humano por la festividad no se perdería y seguiría brotando a borbotones en situaciones de todo tipo.

En Europa la festividad obtuvo su forma más perfecta en la Edad Media, con la instauración de una sociedad colectiva estable. Durante el largo tiempo en el que predominó una visión progresiva de la historia (con el materialismo histórico incluido en ella), la Edad Media no fue vista de manera retrospectiva como una época oscura y atrasada. Mijaíl Bajtín, a través de sus investigaciones sobre François Rabelais o Fiódor Dostoyevski, revaloró la Edad Media sacando a la luz su rico abanico de posibilidades y su fecundo significado. Al mismo tiempo puso en claro qué es lo que había desechado la Edad Moderna a lo largo de su proceso histórico. Pero no solamente eso. En su obra subyace un *leitmotiv* fundamental: la creencia de que la Edad Moderna no es más que un proceso

histórico casual, mientras que es la Edad Media la que ha sido esencial para el ser humano. Esto se debe a que el individualismo, fundamental para las ideas de la Edad Moderna, parte de una equivocación: el identificar la autoconsciencia humana con la existencia del individuo como si fueran lo mismo. Esto es un error porque en el hombre hay una parte enorme que no emerge a la consciencia y que se denomina inconsciente. Además, la autoconsciencia no es sólo consciencia del yo, sino también autoconsciencia de la consciencia de los demás y autoconsciencia sobre la consciencia de las relaciones entretajadas con los demás. Es decir, la consciencia que llamamos del yo no es más que la condensación del tejido tramado por las relaciones sociales y personales que alberga el yo en su interior. Mijaíl Bajtín piensa que las novelas de Dostoyevski proyectaron esta pluralidad de la autoconsciencia a sus personajes, llegando a crear unos espacios novelescos encajados en la ensambladura de diálogos diversos. Por este motivo, las novelas de Dostoyevski son como una festividad.

Las personas no pueden llevar adelante su vida social exponiendo un yo tan plural y excesivo. Por eso lo reprimen para vivir en un sistema social montado de manera lógica en el que se insertan a sí mismas como una pieza más. Ésta es la sociedad real. La festividad, por su parte, es lo que abre el precinto y libera las represiones. Por eso las personas, cuando participan en una festividad, pueden convertirse libremente en alguien distinto de sí mismas o intentarlo. Además, tratan de extirpar de raíz el sistema de valores preexistente, que no es más que una falsa apariencia. La festividad permite preservar y continuar el orden social cotidiano al ser un respiro momentáneo, un alboroto del que obtener energía para luego poder volver al día a día. Esta es una manera de verlo, pero también existe la contraria.

Según el punto de vista opuesto, el espacio de la festividad sería el auténtico espacio, mientras que el espacio cotidiano de todos los días no sería más que una obligación mínima necesaria que hace posible el nacimiento de la festividad. Esta manera de sentir existe de manera

especial y universal en el pueblo español. Por ejemplo, en la novela *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, 1926), de Ernest Hemingway, aparece una escena en la que la multitud reza por el alma de un joven muerto en un encierro, como si de un héroe se tratase; esta escena es imposible de entender sin tener en cuenta esa manera de sentir que considera la festividad algo más real que la realidad.

Mijaíl Bajtín nació en Rusia en 1895, por lo que debemos tener en cuenta que fue coetáneo de Lorca. Poco después de cumplir los veinte años vivió la Revolución rusa de 1917 y experimentó de cerca el carácter festivo de la revolución, así como su degeneración en un mecanismo de presión burocrática. Despertó las sospechas del estalinismo hasta ser arrestado y verse obligado a vivir detenido durante largo tiempo. No fue hasta la década de 1960 que sería dado a conocer en Europa. Su obra, partiendo de la base de que el socialismo no es más que una prolongación de las ideas modernizadoras, trata de realizar una crítica del mismo en la profundización de su teoría de la Edad Media. Justo en esa época, a nivel mundial hombres como Michel Foucault y Maurice Merleau-Ponty habían abierto el camino para formular una crítica íntegra de la existencia de las ideologías. Esto sugirió otra crítica fundamental: concebir una *historia del mundo* en su conjunto puede que no fuera más que una idea ilusoria impulsada por las ideologías. La Edad Media y la mitología aparecieron como nuevos temas de estudio relacionados con el conocimiento del mundo.

Lorca rechaza aquellos valores que se sustentan en el racionalismo moderno y el secularismo burocrático, así como el individualismo que valora excesivamente la autoconsciencia, para proponer desde su prioridad por la raíz más profunda del alma de la España real su teoría del duende, cuyo alcance llega hasta la era actual de la Posmodernidad. La mentalidad española no había sido ni siquiera capaz de absorber los valores de la modernidad. Esa España medieval se materializaría en un suceso provisto de un carácter festivo sumamente medieval: la revolución española de 1931. Esto se entiende bien si establecemos una comparación con la Revolución

rusa. El éxito de ésta radica en el hecho de haber sido una revolución de los bolcheviques, una revolución de partido. Por el contrario, la revolución española de 1931 sufrió la agrupación y la separación de diversas formaciones como resultado de las elecciones y avanzó pegando bandazos vicisitud tras vicisitud. A pesar de ello, tuvo una transición en la que pasó de la monarquía a la república y de la república al gobierno popular. En dicho proceso progresaron las reformas sociales y el pueblo, que hasta entonces no había tenido más remedio que ser ignorante y arrastrarse por los suelos, se hizo dueño de su propia voz y poco a poco fue participando de la revolución. Este aspecto se entiende muy bien, por ejemplo, observando el proceso recorrido por el joven poeta Miguel Hernández. Otra característica de la revolución española consiste en que fue la única en la historia en la que los anarquistas tomaron la iniciativa y formaron parte del gobierno. Esto es porque los españoles tenían la peculiaridad de exigir *necesidades espirituales* en lugar de *beneficios materiales directos*. En otras palabras, los españoles no se movían por el tipo de cosas que suelen prometer los partidos políticos que aspiran a la revolución social, como «si hacemos esto viviremos mejor» o «tendremos futuro», pero sí estaban dispuestos a arriesgar la vida por su orgullo y dignidad como personas. Por eso, las asociaciones de tipo bolchevique, en las que todo el mundo actuaba al unísono haciendo uso de tácticas y estrategias, y que en ese sentido eran el tipo de organización más moderna, quedaban muy lejos de la mentalidad de los españoles. Este aspecto queda vivamente retratado en algunas obras como *Homenaje a Cataluña (Homage to Catalonia)*, de George Orwell. Sin embargo, el hecho de que en la lucha estuviese en juego la dignidad humana se convirtió en el motivo por el que la Guerra Civil Española terminaría de forma trágica, sin reconciliación. Aun así, es por ello que la revolución española todavía nos enseña hoy lo que significa que el hombre se dote de voluntad y luche en pos de la dignidad humana. Lo hace a través de voces como las de Miguel Hernández, Rosario Sánchez Mora o Antonio Machado. Lorca se dedicó con entusiasmo a la dirección de la compañía de teatro ambulante La Barraca bajo el gobierno

republicano, respondiendo con profunda excitación a aquella revolución española que tenía carácter festivo. En La Barraca, que tenía como objetivo oficial «la iluminación del pueblo», la mayoría de los programas elegidos por Lorca contenían obras de teatro clásico español. En ningún momento tuvo como objetivo, al igual que el teatro de la Revolución rusa, servir de *iluminación y propaganda para la revolución*. Dar forma a los sueños del pueblo, fundamentándose para ello en las tradiciones españolas, permitiría a las gentes liberarse devolviéndoles su orgullo. Esto es algo que Lorca entendía bien.

Si Lorca recoge en su conferencia diversos ejemplos de vestigios relacionados con el duende, hasta el punto de hacerse prolijo, no es para mero lucimiento de sus conocimientos, sino para seguir el camino de esos vestigios junto con el pueblo y confirmar uno de los recorridos del alma que atraviesa España de punta a punta.

(8)

Cuando un artista se hace *presente* en la *escena* o *situación* de un espectáculo o arte en calidad de chamán, y trata de *evadirse* junto con los receptores de su arte, entonces se despierta el duende. Hemos comprobado que a través de la lucha con ese duende se abre un espacio de festividad. Y el núcleo que da forma a ese espacio de festividad es el tema de la muerte.

Que la festividad surge en medio de la muerte es algo bien sabido y conocido. Esto es porque muchas festividades están consagradas a santos y santas que padecieron trágicos martirios. A ello se refiere Lorca cuando afirma: «España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras...». (García Lorca, 1997b: 161) Sin embargo, no se trata sólo de eso. Es muy importante el hecho de que la muerte exista en el centro del espacio mitológico creado por la festividad.

Suele entenderse el mito como una ficción con historias sobre los

dioses y la formación del mundo que se ha transmitido desde la antigüedad, pero no es solamente eso. El ser humano, desde el momento en el que obtuvo por primera vez entidades espirituales como el alma o el corazón, aunque no dispusiera de amplios conocimientos o de pensamiento científico, ha venido necesitando una visión del mundo y de la historia para poder comprender su existencia y la del universo. Aquello que explica estas cosas en forma de historias es lo que normalmente entendemos por *mito*. Pues bien, bajo esta premisa, cualquier pensamiento prototípico del ser humano para comprender el mundo y la historia puede ser considerado *mito*. La Edad Moderna apartó estos mitos considerándolos simples *historias* y se erigió sobre la premisa de que tanto el mundo como la historia pueden ser completamente explicados a través de una visión del mundo construida mediante la lógica racional del lenguaje de la razón. Yamaguchi Masao, en su libro *Rekishī, shukusai, shinwa* 歴史・祝祭・神話 [Historia / Festividad / Mito], expone lo siguiente:

Sin embargo, el ser humano vive en última instancia en un mundo interior, y es a través de él que comprende el mundo. Esa imagen del mundo que ha sido erigida solamente con el lenguaje reconocido de la razón no puede otorgar un sentimiento de unidad profundo al universo interno del ser humano. Eso es porque dicha imagen constituye una explicación artificial que ha dejado dentro del mundo interior solamente aquello que se ajusta a las leyes de causa y efecto, abandonando todo aquello que no concuerda con ellas.

Conocemos numerosísimos casos en los que una teoría que a simple vista parece minuciosamente construida ha surgido en realidad, en su raíz, de un sentimiento agradable o desagradable. Además, esta ley del agrado y el desagrado es indivisible del anhelo humano de echar raíces en lo más profundo de la existencia, reducir la parte del mundo que no se puede explicar y obtener un sentido de unidad con la existencia. Si el modelo que forma la capa del conocimiento fragmentario y aislado que ha sido desterrado de la consciencia

superficial no puede ser hallado en el sistema explicativo de ésta, el hombre, la cultura y las épocas construyen en secreto un modelo que recurre a aquellas historias e imágenes que han sido desterradas del mundo de la superficie. Ese modelo es el mito. (Yamaguchi, 1974: 174-175)

Es en este sentido que a Lorca se lo conoce como poeta mítico. No tiene sentido discriminar entre el conocimiento racionalista moderno que es útil y realista y el conocimiento mitológico que por ser irracional sería una inutilidad y una fantasía alejada de la realidad. Ambos no son más que dos métodos distintos para la comprensión del mundo. El lugar donde el mito resurge todos los años sin hartarse es la festividad. Y aquello que ocupa el núcleo de ese mito es una historia sobre la muerte.

Como ejemplo, Yamaguchi presenta en su libro las festividades de *Moros y Cristianos* que se celebran en la Comunidad Valenciana. En esta festividad teatral el pueblo entero se divide en moros por un lado y cristianos por el otro para interpretar una historia de muerte y resurrección reproduciendo una serie de *hechos históricos*: la ocupación de los moros, el contraataque de los cristianos y su victoria final. La gente que interpreta la «ocupación de los moros» sobrepasa los límites del lujo y el libertinaje; mientras tanto, los que ejercen de cristianos derrotados «abandonados a la desesperación» hacen lo mismo perdiendo totalmente las formas. En poco tiempo la obra da un giro al aparecer el héroe legendario San Jorge, con cuyo liderazgo y actuación los cristianos obtienen la victoria. En este esquema los moros son símbolo de un mundo en el que se han invertido los valores, símbolo del invierno y símbolo de la muerte. Ocurre pues que esa muerte produce una energía carnavalesca. También San Jorge, que resucita como héroe tras haber sido ajusticiado siete veces, representa la muerte. Aquí la muerte es una fuerza erótica —entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida— muy poderosa que lo arrastra todo hacia el caos.

En el municipio de Alcoy los moros son vistos como una

transfiguración del caos, una concretización de la muerte, una fuente a la que debemos regresar para alcanzar la plenitud de vida, a pesar de haberla abandonado para convertirnos en seres humanos. Al entrar en contacto con esta figuración negativa, las personas recuperan su integridad y experimentan el nuevo resurgir del tiempo y el espacio que las envuelve. Así, la festividad de los difuntos es un acto que enfrenta a las personas con la energía del caos que los pone cara a cara con la nada y, en el mundo histórico, la fuerza motriz que empuja a los hombres a actuar siempre incorpora una voluntad que conduce hacia esa destrucción o autodestrucción. Es en estas circunstancias que el mundo histórico queda recogido en el núcleo del mundo festivo y, a la inversa, el pueblo incorpora la historia en su propio microcosmos mediante ese modelo dialéctico de lo positivo y lo negativo que tiene lugar en la festividad. Huelga decir que la fuente de inspiración poética que buscaba Lorca era precisamente ese mundo. La España del s. XX reúne todos los elementos que hacen pensar en un fenómeno mítico histórico. Dicho fenómeno fue retratado a través de un lugar llamado Granada por Federico García Lorca. (Yamaguchi, 1974: 28-29)

Yamaguchi quiere decir más o menos lo siguiente. Si asumimos que la muerte es caos para las personas que están vivas y el hecho de vivir es algo transitorio, entonces el germen de la vida está dentro de ese caos. Por eso la muerte es «una fuente a la que debemos regresar» y el hombre, entrando en contacto con ella, puede volver a revivir. Lo que aquí denominamos caos tiene el carácter que expone Mijaíl Bajtín como característica de la festividad, relativiza y anula todos los seres y los valores, y se envuelve dentro del desorden. En cuanto a la muerte, es el germen de la vida, el lugar al que ésta debe volver, y también una fuerza erótica, entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida.

Aquello que empuja a los hombres a realizar actos históricos, más que los principios y reivindicaciones de cariz político o la idea de justicia,

son sensaciones como esto no puede seguir así o hay algo que debe ser destruido desde sus cimientos, que generan una voluntad de «destrucción o autodestrucción». Por tanto, cuando por ejemplo ocurre un cambio revolucionario, éste no ha sido calculado de una manera racional, sino que está teñido de carácter festivo. Así, dentro del mundo cotidiano surge de manera consciente una festividad que lo destruye a golpes. Esto es algo que supera con creces el nivel de un cambio de gobierno producido por una victoria en unas elecciones.

Sin embargo, al contrario de cuando se lanza a realizar un acto histórico impelido por las circunstancias, el pueblo, aunque no tenga una voluntad de reformas revolucionarias, al vivir en un espacio de festividad experimenta la *dialéctica de la vida y de la muerte* como un mito (una historia) y acaba por aceptarlo como parte misma de la historia. Ahí la festividad está entretejida desde antes en la vida humana y en el día a día. En el seno de un pueblo medieval que ha sido considerado inculto y habitante de una era paralizada, existían, de esta manera, una consciencia propia de la historia (o del tiempo) y una dialéctica de la vida y de la muerte. Lorca afirma que de las criadas y nodrizas venidas de lugares remotos como las regiones de montaña o las tierras altas escuchamos las primeras lecciones sobre la historia de España, en forma de viejas baladas. También dentro de esas viejas baladas el mito está vivo. Ahí sitúa Lorca el punto de apoyo de su arte.

Cuando Yamaguchi afirma que «la España del s. XX reúne todos los elementos que hacen pensar en un fenómeno mítico histórico», debemos entender que *la España del s. XX* no se refiere simplemente a una región específica, sino a un modelo arquetípico en el que la historia aparece como mito. En otras palabras, esto indica el sentido universal que tiene la España de esa época. Por consiguiente, la búsqueda de Lorca de su fuente de inspiración poética en España lo convierte no en un poeta local de una región concreta del mundo, sino en un poeta universal que nunca deja de hacer que nos preguntemos cuál es el significado de la festividad para el ser humano.

(9)

Por fin hemos llegado a la parte en la que podemos entender por qué Lorca se refiere a la *muerte* en su conferencia. El siguiente fragmento es una de sus referencias a la muerte más famosas:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (García Lorca, 1997b: 156)

Esta diferencia del sentido de la muerte que hay entre España y otros países se corresponde con una diferencia en la visión de la vida y de la muerte entre la Edad Moderna y la Edad Media.

La Edad Moderna posee una cultura que ve *la muerte como si no existiera*. La propia sociedad, al basar sus cimientos sobre el productivismo, se erige sobre la siguiente premisa silenciosa: *el que no pueda trabajar, el que no sirva, es innecesario*. Por consiguiente, se trata de esconder la vejez y la enfermedad como si fueran algo que no debiera existir. Los hospitales y los asilos de ancianos se convierten en sistemas de aislamiento y ocultación. La forma perfecta de esta idea es el sistema de la *muerte*. En la sociedad de la Edad Moderna es poco frecuente que alguien muera en su propia casa. Casi todo el mundo llega a su fin en un hospital. Tras ello, el sistema funerario se pone en marcha con los procedimientos establecidos, y cada uno es enviado a un cementerio acorde con el estatus social al que pertenecía cuando estaba vivo. Cuando alguien muere, las personas se entristecen un poco, relatan sus recuerdos, y después lo olvidan todo y vuelven a su vida diaria como si nada hubiera ocurrido. El

hombre moderno, como cree que después de la muerte no hay nada, está convencido de que los muertos no pueden ejercer influencia alguna sobre los vivos. El mundo en el que vive el hombre moderno es un mundo solamente de aquellos que están realmente vivos. Esto es lo que significa «En todos los países la muerte es un fin».

En contraposición, en la Edad Media la muerte es omnipresente. La tasa de mortalidad era tan alta que no puede ni compararse con la de la Edad Moderna. De los niños que nacían, solamente unos cuantos sobrevivían hasta llegar a la edad adulta. Por si fuera poco, esas muertes estaban demasiado controladas por la casualidad. La muerte era algo que nadie sabía por qué tenía que haberle tocado a alguien en concreto. Además, la gente no podía evitar encontrarse a diario con la experiencia de la muerte. Si la muerte estaba por todas partes y era algo casual que nunca se sabía a quién le iba a tocar, ni la posición, ni las riquezas, ni los *beneficios materiales directos* significaban nada. Por encima de todas esas cosas, las *necesidades espirituales* se convertían en algo mucho más importante que daba luz a la vida. Es a partir de la reclamación de estas necesidades que ideas como *la vida efímera* y *la gran sombra de la muerte* dan lugar a los mitos, los cuales se convierten en historias que ocupan el mismísimo centro de la festividad.

En la Edad Media las personas apenas se trasladan. Casi siempre viven en un espacio limitado, estancados en la comunidad de su región o su familia. Es en los funerales cuando, por primera vez, son llevadas a su tumba arropadas por una comitiva fúnebre en la que participan habitantes de la región y parientes que normalmente no veían nunca. A eso se refieren las palabras de Lorca: «Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol». Aunque los vivos llevan una vida anodina e ignorada estancados en su comunidad, es precisamente una vez que mueren cuando comienzan a existir de manera cercana a los demás e influyen en ellos. A los muertos se les otorga un perfil y un sentido claros con el que pasan a existir vivamente. Por eso, aunque sea difícil describir a los que están vivos, sí que podemos decir claramente qué tipo de personas

eran los que ya están muertos. De esta manera interfieren entre los que siguen vivos. A esto se refiere Lorca cuando, hablando de las cortinas, afirma que «En España se levantan».

Esta sensación de que la muerte es algo cercano, aunque pertenece a la sociedad medieval, era una sensación característica de España en el mundo de entonces. Lorca nos presenta esa sensación primitiva dentro de un antiguo poema:

la Marbella del siglo XVII, muerta de parto en mitad del camino, que dice:

La sangre de mis entrañas
 cubriendo el caballo está;
 Las patas de tu caballo
 echan fuego de alquitrán. (García Lorca, 1997b: 156)

Este poema del siglo XVII captura de manera muy precisa en una pequeña estrofa la sombra de la muerte que ya se cierne sobre uno mismo. Y no solamente eso, pues también retrata cómo una mujer que presiente la muerte a causa de un parto difícil, y está siendo llevada al médico a lomos del caballo de su marido, es capaz de ver en la figura del animal que corre el triste deseo y la acuciante excitación de su esposo. La mujer y su marido luchan al borde de la muerte, una muerte que está a punto de quitarles la vida y también la de su hijo que ha de nacer. El querer arrebatarse a la muerte una vida que está a punto de llevarse es un sentimiento universal presente en todas las personas y épocas. Sin embargo, que un miembro común del pueblo llano, que no es poeta, sea capaz de expresar en estas palabras tan poéticas ese instante límite es algo que no sería posible sin la sensibilidad característica de los españoles con respecto a la muerte. Tal como apunta el propio Lorca:

al reciente mozo de Salamanca, muerto por el toro, que clama:

Amigos, que yo me muero;
amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
y este que meto son cuatro. (García Lorca, 1997b: 157)

Solamente con estas palabras podemos saber de qué manera el torero está a punto de morir. Lo rodean amigos y familiares que se preocupan por él. El joven diestro ha luchado heroicamente en el espacio festivo que son los toros y como resultado está a punto de morir. Entiende que su muerte está cerca pero al mismo tiempo no es capaz de aceptarlo. Por eso, no tiene otra opción que contar uno a uno los pañuelos que lleva dentro. El sentir español es capaz de generar de forma vívida esta escena de acuciante enfrentamiento con la muerte.

Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me miras, di?
Ojos con que te miraba
a la sombra se los di.
Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me besas, di?
Labios con que te besaba
a la tierra se los di.
Si tú eres mi linda amiga,
¿cómo no me abrazas, di?
Brazos con que te abrazaba
de gusanos los cubrí. (García Lorca, 1997b: 157)

La muerte ha separado por la fuerza a dos enamorados. Él no es capaz de asumir que ella está muerta. No lo ha aceptado. Piensa que la muerte es algo que ella ha elegido por su libre voluntad y habla con resentimiento. Ella, aunque nunca dejará de quererlo, le reprende, como si fuera su madre,

que ya no puede estar a su lado. Porque ella está ya en otro mundo. Sin embargo, tanto él como ella están en un mismo plano común, hecho gracias al que puede formularse este poema. Sus versos nos enseñan cómo es el sentimiento dentro del cual se establece lo siguiente: que aunque entre la vida y la muerte haya una barrera que no se puede traspasar, la muerte no es algo opuesto a la vida, la muerte no es el fin.

Dentro del vergel
moriré.

Dentro del rosal
matar me han.

Yo me iba, mi madre,
las rosas coger,
hallara la muerte
dentro del vergel.

Yo me iba, mi madre,
las rosas cortar,
hallara la muerte
dentro del rosal.

Dentro del vergel
moriré,

dentro del rosal,

matar me han. (García Lorca, 1997b: 158)

Lo que causa impresión aquí es la gran distancia existente entre «mi madre», que supuestamente está todavía en el lado de la vida, y el «yo», que ya está adentrándose en el lado de la muerte. Ese «yo» está repleto de una vaga e inquieta sensación, como si estuviera mirando el mundo de la vida desde el fondo del agua, a través de su superficie.

A través de estos poemas podemos comprender cuán cercana era la muerte para los españoles de entonces, cuán injusta al visitarnos de manera imprevista. También para nosotros la muerte en esencia es así, pero ya

hemos perdido esa sensibilidad que ellos tenían. Precisamente porque para ellos la muerte era lo que era, los españoles no tenían más remedio que incorporarla como un elemento más a su entendimiento de que estaban vivos. Es de ahí de donde surge el pensamiento mitológico.

(10)

Esta cultura española de la muerte se canaliza, según Lorca, de dos maneras. Una de ellas es la creación de varios tipos de obras de arte; la otra, son las festividades que toman la forma de un acontecimiento religioso. Las dos, «con la cultísima festividad de los toros, forman el triunfo popular de la muerte española» (García Lorca, 1997b: 158). Una cultura así, además de en España, existe únicamente en México, que mantiene una sociedad medieval, o sea, un mundo en el que hoy día siguen vivos los clásicos. El denominador cultural común de ambos países es la tauromaquia. Lorca ve en los toros la esencia y apogeo de la cultura española. Esto es así porque los toros están en el centro de una festividad, que a su vez incluye historias míticas de vida y muerte, en la que se hacen realidad actuaciones que reúnen el duende de todas ellas al mismo tiempo. Los toros, como dice Lorca, son un acontecimiento apoteósico que tiene lugar dentro de la festividad y que sólo existe en España y en México.

En Japón también existe la tauromaquia. Pero no consiste en la lucha con un toro sino en *peleas de toros*, entre sí, lo cual es lo mismo que una lucha entre aquellos que poseen ejemplares muy fuertes de ese animal. Y lo más importante: en Japón la tauromaquia no conduce necesariamente a la muerte, sino que termina cuando uno de los dos toros pierde el ánimo de lucha. La verdad es que en Japón la lucha de una persona con un animal es, en sí misma, algo inconcebible. Por supuesto, la práctica de la caza estuvo muy extendida, pero una vez que el animal era capturado y pasaba a manos del hombre ya no era un contrincante para luchar, sino una presa para ser criada y destinada a la alimentación. En muchísimos otros países del

mundo esto ha sido también así.

El ser humano, tanto en el pasado como en el presente, ha estado siempre más que acostumbrado a asistir a eventos que tienen como tema principal la *lucha*. Sin embargo, a partir de la Edad Moderna la lucha entre animales y hombres ha venido siendo eliminada de los eventos públicos. Con más razón aquellos que concluyen con la muerte, en los que incluso se concibe la posibilidad de que sea el hombre quien acabe muriendo durante la lucha, han desaparecido de España, excepción hecha de los toros. Aunque se dice que la península Ibérica es la cuna de los toros, éstos también existían en Italia, donde desaparecieron hace ya muchísimo. En Portugal se celebra un tipo de tauromaquia en la que *no muere el toro*. Por lo tanto el torero también está a salvo. Así que España (junto con México) es el único país donde se pone en peligro la vida del matador y el momento crucial que separará los caminos de vida y muerte a seguir por el toro y el torero depende solamente de la destreza de este último con el estoque. Es precisamente en ese instante crítico que el diestro se convierte en centro de la festividad, somete al toro y domina todo lo que hay en el ruedo. Es en ese momento y no en otro que el duende se despierta.

Algo que a menudo se cuestiona desde un interesante punto de vista comparativo es cuál es la diferencia entre la lidia de los toros y la doma de las fieras de circo. Estas últimas, aunque se ensalce su ferocidad como animales salvajes, en realidad han sido suficientemente domesticadas por el ser humano. En esto se diferencian de los toros de lidia porque, aunque éstos sean criados por el hombre, en su caso se pone especial cuidado en que conserven su carácter salvaje y violento. Por otra parte, mientras que el circo no es nada más que un *espectáculo* ofrecido por un promotor en el que todo se desarrolla según el guión, en el caso de los toros hay una historia desconocida que se inserta en el marco mitológico de la festividad.

Otro enfoque comparativo es el de la diferencia entre la caza y la tauromaquia. En el caso de la caza, el hombre trata de matar un animal invadiendo su territorio, en un entorno en el que este último puede

desplegar con suficiencia todas sus facultades. En el caso de los toros, por mucho que éstos conserven su carácter salvaje, el hombre trama una lucha en la que el animal ha sido recluido en territorio humano. Es por esto que la tauromaquia, a diferencia de la caza, aunque toma la forma de una lucha a muerte entre un hombre y un toro salvaje, realmente no deja de ser una ficción elaborada por el ser humano. Por ello, como también afirma Lorca, los toros siempre corren el riesgo de degradarse hasta convertirse en *un drama bien urdido, en la ejecución de un procedimiento calculado*. A pesar de ello el valor adicional de las corridas está en la historia desconocida que se programa al final del evento, es decir, en la lucha a muerte entre el hombre y el toro. El matador, *haciendo de tripas corazón, exponiéndose a las astas del toro*, transforma el riesgo al límite en elegancia y muestra a todo el mundo quién está predestinado a morir y quién vive predestinado a vencer.

En los toros adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta. (García Lorca, 1997b: 160)

En resumen, si bien los toros se desarrollan en un marco concreto, carecen de guión. Además, al ser el evento central de la festividad, se diferencian de cualquier otro espectáculo que pueda haber en otros países. No son ningún *espectáculo*, son la creación de un espacio para que las personas compartan la carga del destino con el torero como mediador. Leamos de nuevo:

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama

sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda. (García Lorca, 1997b: 160)

Para referirnos a la tauromaquia (de «toro» y «luchar» en griego, en inglés *bull-fight*), a menudo usamos una expresión que no hace referencia a la lucha: *corrida de toros*. Esto es así porque se empieza con el encierro y durante toda la celebración los toros no paran de correr. De esta manera, el término *corrida de toros* hace referencia a esta situación de los toros que conecta todo el evento. (Hemingway, 1926). La denominación *corrida de toros* indica por encima de todo que los toros son la festividad misma. El hecho de que los toros corran alude a su *fuerza salvaje y natural*. Contener esa fuerza y dominarla es tarea de la fuerza humana. Las corridas de toros son una expresión de la victoria del hombre frente a lo salvaje. Recrean una historia que viene de antiguo, la de la lucha interminable entre la naturaleza y el hombre, otorgando la victoria final a este último. Además de eso, al causar la derrota y la muerte del toro, son una experiencia compartida que genera a nivel popular una historia mitológica de muerte y resurrección. La carga de hacerla posible y abrir las puertas de un espacio festivo en la plaza de toros corresponde al matador. Es por eso que se le permite vestir el *traje de luces*. Al mismo tiempo, el torero, tal como ocurriera con La Niña de los Peines, tiene la obligación de hacerse *presente* de manera auténtica en una *escena* llamada ruedo y causar la *evasión* a través de su lucha con la fuerza trascendental que es el duende. A través de ello le transmite a la gente la esencia del orden del universo y la esencia del destino. Si el torero confiase únicamente en su ángel o en su musa, o si tan sólo se dedicase a poner en peligro su vida para lograr popularidad, esto acabaría con la festividad y terminaría por degradar las corridas de toros a un mero *espectáculo*.

El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de jugarse la vida; en cambio, el torero mordido por el duende da

una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos. (García Lorca, 1997b: 161)

(11)

Para comprender la teoría del duende de Lorca, la hemos ido recorriendo poco a poco, atendiendo a su estructura lógica, y la hemos ido descifrando, mientras confirmábamos el trasfondo y los fundamentos de sus palabras cuando ha sido necesario. Lorca, con el fin de no aburrir a su público, expone varios casos españoles a modo de ejemplo y va desarrollando su teoría como si fuera una espiral. La estructura lógica de la misma no es para nada compleja ni difícil de entender. Es clara y bien definida.

Lorca sitúa la forma original del arte en la tauromaquia. En ella existen un espacio festivo, el fulgor de la vida y de una atmósfera que arde, historias mitológicas de la vida y de la muerte, así como la fuerza del *Eros* o germen del ansia de vida. Todas estas cosas deben existir en todas las formas del arte, según piensa Lorca. Si el arte ha llegado a perder su fuerza vital es porque se ha convertido en prisionero del conocimiento, la técnica y el pensamiento modernos. Esto es exactamente lo mismo que decir que la festividad está a punto de ser destruida por una idea de la vida que ha sido secularizada sin tapujo alguno —el secularismo burocrático, por así decirlo.

La fuerza vital del arte debe ser recuperada. Ello significa dar forma al alma y el espíritu popular que el arte poseía en un principio y gracias a ello reconquistar el poder de exaltar el espíritu del pueblo. En otras palabras, es preciso rehabilitar el arte como algo que pertenece al pueblo. Esto no se refiere en ningún caso a un arte que se deja llevar por el comercialismo y contemporiza con el pueblo para ganarse su favor. Se refiere a un arte que es capaz de hallar en el pueblo la fuerza del *Eros* —germen del ansia de vida—, extraer esa fuerza que el pueblo

intrínsecamente posee aunque no sea consciente de ello, y al mismo tiempo ensalzarla. Para ello se requiere que el artista esté en posesión de las aptitudes del chamán y de capacidad de diferenciación. Para conseguir estas habilidades, es necesario que el artista tenga la fuerza trascendental de destruir su yo anterior y erguirse en un nuevo horizonte. Esa fuerza es precisamente el duende.

Dicho esto, si aceptamos que el duende es algo imprescindible para las personas que desean convertirse en artistas de verdad, ¿cuál es la manera en la que éstas pueden llamar a su duende? En el caso del ángel y la musa, uno ve el camino para hacerse con ellos. Sin embargo, el duende lo vemos como algo que sólo aparece por casualidad, algo en lo que el artista no puede confiar plenamente. Ahí es donde Lorca disiente. El duende está dormido y por eso es necesario despertarlo. El duende yace en el interior del hombre y, por tanto, también en el interior del artista. Para el hombre moderno no existe más que el *ahora*. Sin embargo, a partir de ese *ahora* o *momento presente que uno vive*, que está separado y aislado de la historia, el arte no nace. Por el contrario, el duende es algo que nace del sustrato cultural que se ha ido acumulando desde la antigüedad y de manera inconsciente en el interior del ser humano. El duende entra en acción cuando, en una *escena* particular que hierve de energía al ser compartida por el artista y su público, el primero trata de imponer su *presencia* y producir una *evasión*. En esta argumentación de Lorca está vívidamente esculpida la postura de alguien que ha venido siendo considerado poeta del pueblo.

Lorca, miembro de la Generación del 27, no huyó de España y Andalucía. Si bien es cierto que visitó Estados Unidos y América Latina, no se marchó a Francia o Alemania como hicieron muchos intelectuales de su época. No sólo no cambió su ubicación física, sino que tampoco cambió la mental: los cimientos de su arte no se apoyan en ningún otro lugar que no sea España. Fundamentarse en el flamenco, el cante jondo, el romance o el teatro clásico en una época como aquella suponía tomar la elección de ser un artista extremadamente local. Lorca era consciente de encontrarse

en una sociedad, la española, que estaba profundamente coloreada de un carácter medieval. En lugar de ver este hecho como una herencia negativa, lo aceptó por completo y vio en él el futuro de su arte y de su pueblo. Probablemente esta postura suya no fuera entendida por una gran mayoría de sus coetáneos. Puede pensarse que los aplausos y vítores del público que recibió su conferencia no fueron más que una respuesta a sus palabras de elogio hacia la herencia cultural española. Sin embargo, como ya hemos visto, las palabras de Lorca fueron más allá de la Edad Moderna y siguen resonando, aun con más fuerza, en nuestra actual era de la Posmodernidad. Esto es así porque hemos entrado en una época en la que se ha hecho necesario reconsiderar de raíz la *Modernidad*, un sistema de valores que se ha venido construyendo durante más de dos siglos. Por ejemplo, el mundo islámico, con sus naciones y sociedades que poseen un carácter medieval, hasta ahora había estado controlado por los dos sistemas de la anterior era de las ideologías; sin embargo, al liberarse de dicho control, la visión islámica del mundo ha pasado a enfrentarse, desde su independencia y sus propios alegatos, a la visión occidental del mundo. Los países de Occidente, al verse confrontados con esta cultura diferente, a duras penas saben lo que deben hacer.

Esta relación de tensión entre la Edad Moderna y la Edad Media, así como la tensión y el contacto entre diferentes culturas y naciones, representa un problema que estaba vivo en la cultura española y que Lorca experimentó en sus propias carnes. Gracias a él obtenemos algunos indicios que podrían servirnos para resolver los diversos problemas con los que nos vamos topando en la actualidad.

Al desarrollar su teoría del duende, Lorca expuso una manera de ser del arte que hoy día, tal como comprobamos al verla con la perspectiva de los más de setenta años transcurridos después de su muerte, nos muestra la auténtica manera de ser que el arte tenía en sus orígenes. El arte, tal como nos indicó Lorca, había existido desde siempre. Es algo que nosotros, mientras deambulábamos por el desfiladero de incomprensibles teorías artísticas, quizás habíamos olvidado. La globalización de la economía es

un problema de nuestros días, pero no es sólo la economía lo que se está globalizando: también la cultura y el arte. Por poner como ejemplo la música, podemos convertir en nuestra base musical las composiciones de Latinoamérica, de África, de Mongolia o del Tíbet. La música de estos lugares, aunque se haya sofisticado y haya llegado a nuestro alcance gracias al capitalismo comercial, no ha perdido la esencia de lo real que suponen la *escena* y la *presencia*. Como nos mostró Lorca, la música está viva dentro de las personas y despliega su fuerza erótica —entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida— en todas las partes del mundo. Además, sigue abriendo espacios festivos y extrayendo de la gente fuerzas para vivir. Este tipo de música no es música para consumir, sino música que permite vivir dentro de ella. Esto es lo que Lorca, exponiendo sus principios, nos enseñó.

El duende existe sin duda alguna en todo aquel lugar donde la gente pida festividad, en todo aquel lugar donde la gente busque una fuerza erótica —una fuerza que sea germen del ansia de vida— para convivir. El duende contiene su aliento en silencio, mientras espera a ser llamado y despertado.

Por último, me gustaría citar las últimas palabras de la conferencia de Lorca para concluir con ellas este Capítulo 1.

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas. (García Lorca, 1997b: 162)

CAPÍTULO 2. ANTES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

2.1. LA ESTANCIA DE MIGUEL PIZARRO, AMIGO DE FEDERICO GARCÍA LORCA, EN JAPÓN.

La primera persona que había presentado las obras de Lorca en Japón fue Miguel Pizarro Zambrano (1897 – 1956). En Madrid Pizarro trabajaba como periodista en el Periódico *El Sol* pero en 1921 fue invitado a ocupar el cargo de primer profesor catedrático español de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka, que se acababa de fundar.¹² Vino a Japón en el año 1922. Desde entonces y durante once años (hasta 1933) ocupó dicho cargo enseñando el idioma español a millares de estudiantes japoneses. Pizarro estudió en la Universidad de Granada. Era un año mayor que Lorca. Eran muy buenos amigos y pertenecían a un grupo formado por jóvenes intelectuales denominado «El Rinconcillo». Se dice que el truncado casamiento con su prima y novia María Zambrano lo tenía muy triste y deprimido. Se dice que dicha situación anímica fue una de las causas por las que decidió aceptar la invitación del Gobierno japonés y alejarse un tiempo de su país. En aquellos tiempos el conocimiento del arte y la cultura japonesa se había extendido por toda Europa. Su amigo Nakayama Koichi le había hablado sobre Japón y éste sentía un gran interés por dicho país, lo que habría influido también en su decisión de viajar.

El japonismo del siglo XIX en Europa (finales del shogunato del Período Edo e inicio de la Restauración Meiji en Japón) se refiere al gran interés de los europeos hacia la cultura japonesa y fue consecuencia de la masiva importación a Europa de estampas del *ukiyo-e* 浮世絵, obras de arte, trajes típicos o quimonos y obras literarias como el *tanka* 短歌 y el *haiku*

¹² Boletín del Departamento de estudios españoles de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka, “Curriculum del español Miguel Pizarro Zambrano”. “Homenaje póstumo a los Profesores Sato y Pizarro” *Mas o Menos (Homenaje póstumo a los Profesores Sato y Pizarro)*, Fasc. 17, Dic. de 1957, p.47.

俳句. La influencia del arte japonés en los pintores impresionistas posteriores es evidente. Hasta entonces la forma de expresión del arte occidental era sobre todo realista. Los artistas se preocupaban de representar la naturaleza y el ser humano de la manera más realista posible. Los impresionistas sin embargo trataron de representar el mundo, no tal cual era en la realidad, sino como ellos lo sentían. No era entonces la representación de un mundo interpretado y creado de antemano sino la recreación de un mundo por parte de los artistas. Uno de los aspectos del arte japonés que había llamado especialmente la atención a los artistas europeos fue el tratamiento de la profundidad o perspectiva. No se podía apreciar en sus obras la mínima intención de representar un espacio profundo, algunas de las formas eran totalmente deformadas y además había una síntesis y una simplicidad de formas que los europeos no conocían hasta entonces. Desde un principio, en el arte japonés se valoraba las características propias de cada artista de manera que el artista se sentía libre de crear y expresar su propia interpretación del mundo. Por ejemplo los pintores de las estampas del *ukiyo-e* cuando hacían los retratos de los artistas de teatro *kabuki* 歌舞伎 exageraban ciertas características, generalmente del rostro del artista representado. En los paisajes de esa época se pueden ver caminos con pendientes tan empinadas que pareciera imposible transitar normalmente por ellos mientras que en los *sansui-ga* 山水画 [paisaje con tinta china] las montañas, los ríos y las rocas son representados con simples pinceladas, valiéndose del claroscuro de la tinta y evitando todo detalle que el artista consideraba empinado. Con esas simples pinceladas de tinta de distintos tonos conseguían representar un paisaje de gran profundidad. Del mismo modo, el *haiku* y el *tanka* podían expresar a través de simples y breves palabras la gran naturaleza circundante.

古池や *Furu ike ya,*
 蛙飛び込む *kawazu tobikomu*
 水の音 *mizu no oto*

[Antiguo estanque
una rana que zambulle
ruido del agua]

En este conocido *haiku* lo único que se nos transmite a través de las palabras es el ruido que se produce al introducirse la rana en el estanque. Sin embargo podemos imaginar el ambiente que rodea al estanque, el clima, la luz y las sombras. Es decir que con pocas palabras crea un mundo profundo y amplio que puede variar de acuerdo con la imaginación de cada persona que lo lee. Con seguridad para Lorca y sus amigos intelectuales, influidos por el surrealismo y el simbolismo, les debe de haber resultado muy interesante este estilo literario.

Después de la Primera Guerra Mundial, el Gobierno japonés toma conciencia sobre la importancia de ampliar sus relaciones diplomáticas con diferentes países del mundo. De manera que se ha visto en la necesidad de incluir la enseñanza de otros idiomas extranjeros como ser el ruso y el español. Hasta entonces se limitaba únicamente a la enseñanza del inglés, francés y alemán. Pizarro tuvo la suerte de poder viajar respondiendo a esta oferta del Gobierno japonés. El número de estudiantes en las clases de Pizarro no superaba los veinte en cada aula, y por ser el primer profesor nativo de español, Pizarro tuvo que elaborar todos los materiales didácticos. Pizarro aprendió muy pronto el idioma japonés, además sentía un profundo interés por el teatro *nō* 能. Las obras literarias y novelas japonesas que traducía al español las utilizaba muchas veces como material didáctico.¹³ Con los estudiantes no solo existía una relación de profesor – alumno sino que con muchos mantenía una relación de amistad. De modo que juntos realizaban viajes y organizaban reuniones de todo tipo. En sus clases de español dio a conocer a sus alumnos los poemas de Lorca. En 1931, poco después del establecimiento de la segunda república española,

¹³ Pizarro, Águeda, *MIGUEL PIZARRO- flecha sin blanco*, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp.94-102.

Pizarro fue nombrado Agregado Cultural de la Embajada Española en Japón, cargo que ocupó paralelamente a su actividad como docente.

Durante su estancia en Japón, Pizarro volvió varias veces a su país y se encontró con Lorca y los antiguos amigos con quienes mantenía intacta su profunda amistad. En ese mismo año 1931, se produjo el Incidente de Manchuria. Dentro de la crítica de diversos países del mundo por la invasión japonesa a territorio chino, Pizarro, que era diplomático de la República española, se vió en una situación comprometida. En 1933, Japón decidió retirarse de la Sociedad de Naciones. Poco después el gobierno republicano nombró a Pizarro Embajador español en Rumanía, lo que lo obligó a alejarse de Japón. Tiempo después otro nombramiento lo trasladaría a Estados Unidos. Con la Guerra Civil y el posterior derrocamiento del gobierno republicano, Pizarro tuvo que pedir asilo político a Estados Unidos. Allí también vivió varios años dedicándose a la docencia.

La vida de Pizarro presenta la característica de la vida de la mayoría de los intelectuales republicanos. Con la caída del gobierno republicano perdieron su espacio en el país natal y no tuvieron donde regresar. Al mismo tiempo la esencia española que formó a los hombres de su tiempo se fue borrando del pensamiento y de la cultura española. Sobrevivía únicamente en el espíritu de los españoles exiliados. Éstos supieron asimilar muy pronto la cultura de los países que los acogieron y con el tiempo fomentaron la relación y el intercambio cultural entre España y Estados Unidos, así como los países latinoamericanos. Gracias al esmerado esfuerzo de los españoles exiliados de conservar la cultura y la expresión artística de los mejores tiempos, las obras de Lorca han podido sobrevivir y ser publicadas en países latinoamericanos. Fusionando la esencia del arte Zen y el simbolismo expresado en el mundo del teatro *nō* 能 de Japón con la concepción española del mundo que tenía Lorca y la gente de su tiempo, Pizarro escribe en tiempos posteriores a la guerra el

drama religioso *Auto de los despatriados*.¹⁴ Muchos de aquellos que en su época de estudiantes fueron alumnos de Pizarro han tenido que partir a la guerra y algunos perdieron la vida luchando. Aquellos que sobrevivieron a la guerra continuaron su amistad con Pizarro y han difundido en Japón la lectura de las obras literarias de España y en especial las obras de Lorca. En el fascículo del mes de Junio de la colección "Literatura Moderna" en 1962, su autor Seta Einosuke, un ex-alumno de Pizarro comentaba lo siguiente :

En 1933 cuando cursaba estudios en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka tuve como profesor a Miguel Pizarro, quien era amigo de Lorca. Ellos habían estudiado Derecho en la Universidad de Granada. Cuando se refería a su amigo Lorca, Pizarro siempre decía que se trataba del poeta y dramaturgo más representativo e importante de España.

No puedo evitar en estos momentos expresar mi arrepentimiento por haber abandonado mucho tiempo el estudio acerca de Lorca. (Seta, 1962: 5)

La siguiente es una poesía que Lorca la ha enviado a Pizarro en tiempos en que se encontraba en Japón:

MIGUEL PIZARRO

Federico García Lorca

Traducción : Hirai Urara

ミゲル ピサロ

フェデリコ・ガルシア・ロルカ

平井うらら訳

¡Miguel Pizarro!

¡Flecha sin blanco!

ミゲル ピサロ！

的が無い矢！

¿Dónde está el agua
para su cisne blanco?

水はどこにあるのだろう？
白鳥のような彼のための

¹⁴ Pizarro Zambrano, Miguel, *Poesía y teatro*, Diputación Provincial de Granada, 2000, el primer tomo, págs. 139-194.

El Japón es un barco
de marineros antipáticos.
Una luna y mil faroles.
Sueño de papel pintado.

日本は 船
無愛想な 船乗りたちの乗る
月がひとつ そして数え切れない提灯
いろがみ の 夢

Entre la roca y la seda,
¡la roca!, Miguel Pizarro.
La seda reluce ausente
y a la roca vienen pájaros.

岩と絹のなかの
岩は！ ミゲル ピサロだ
不在なる絹は輝く
岩には 小鳥たちがやってくる

Olas de la mar pajiza
no detengan a tu barco.
Aires oblicuos te besen
en el siniestro costado.

麦藁をしきつめたような海の波が
君の船を止めないように
追い風が 君の船腹に
口づけを 送るように

Miguel Pizarro.
Flecha sin blanco.

ミゲル ピサロ
的が無い矢

(Revés de este biombo.)

(この屏風のむこう側へ)

Sin blanco
blanco.

的が無い
的が

(Crisantemos blancos.)

(白い菊の花々)

Sin blanco
blanco.

的が無い
的が

(Cerezos en los campos.)

(野原の桜の木々)

Sin blanco
blanco.

的が無い
的が

(Ai-Ko desnuda y temblando.)

(あい子は 裸で ふるえている)

¡Ay, sin blanco

ああ 的が無い

blanco!

的が！

(García Lorca, 1986a: 1044-1045)

Las particularidades de la cultura japonesa que se puede encontrar en esta poesía es la utilización de elementos naturales concretos para expresar situaciones abstractas o espirituales. Se piensa que Lorca ha escrito esta poesía para transmitirle aliento y apoyo a su amigo, de personalidad muy fuerte y con grandes convicciones pero que aún no había encontrado su objetivo final. La amistad de Lorca y Pizarro parecía tan distante como la distancia que hay entre España y Japón pero a la vez parecía existir algo espiritual y muy cercano que los mantendría unidos por mucho tiempo.

2.2. LA PRIMERA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL JAPONÉS.

De las obras de Lorca escritas antes de la Segunda Guerra Mundial, una sola poesía se conocía en Japón gracias a la traducción de Kasai Shizuo. En el año 1930 Kasai Shizuo publica *Gendai Spein shishō* 現代西班牙詩抄 [la Antología de la Poesía Contemporánea Española] en la revista literaria *Shishin* 詩神 [Musa]. Presenta allí cuatro poemas traducidos entre los cuales se encontraba el poema de Lorca «Canción De Jinete (1860)». La poesía de Lorca figuraba en primer lugar. Los otros tres poemas traducidos pertenecían a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado, todos ellos poetas reconocidos y famosos en esos tiempos en España.

Kasai Shizuo 笠井鎮夫 cursó estudios universitarios en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokyo (Actual Universidad de Lenguas Extranjeras de Tokyo). En 1927, después de graduarse viaja con una beca del Ministerio de Cultura y Educación de Japón y estudia durante dos años en España y en otros países latinoamericanos. En 1929, después de su regreso se dedicó a la docencia en la universidad donde había estudiado y al mismo tiempo se dedicó con empeño a la difusión de la literatura española en Japón. Las obras de poetas y escritores ingleses, franceses, alemanes y estadounidenses se habían traducido bastante antes y las obras de Charles Pierre Baudelaire, Jean Nicolás Arthur Rimbaud y otros habían influido grandemente en los intelectuales japoneses. Sin embargo la poesía española en ese entonces casi no se conocía. La *Antología Poética Contemporánea Española* ha sido una de las pocas excepciones.

En 1962 en el fascículo del mes de diciembre de la revista *Jinbungaku* 人文学 [Humanidades] publicado por la Universidad Doshisha, Ōshima Tadashi destaca la proyección de elementos de la literatura japonesa en las poesías y en los escritos de Lorca. Como prueba de dicha afirmación transcribe una frase escrita por Lorca «en la irregularidad

simétrica del Japón». (Ōshima, 1962: 1-16). Tanto desde el punto de vista estructural de la frase como la cantidad de sílabas que la componen es notoria la influencia del *tanka* 短歌 japonés.¹⁵ Otro aspecto que destaca Ōshima es que en el año 1930 Kasai Shizuo había publicado en España la *Antología de haiku japoneses antiguos y modernos* que en el periódico *El Sol* de Madrid se había publicado un artículo elogiando dicho estilo poético japonés. Es decir que cuando Lorca escribe «Canción de jinete (1860)» ya conocía las poesías japonesas. La influencia de dichas poesías se refleja en algunos pasajes de la obra de Lorca y tal vez debido a esa influencia «Canción de jinete (1860)» fuera elegida para ser publicada en *Gendai Spein shishō* 現代西班牙詩抄 [la Antología de la Poesía Contemporánea Española].

Creo importante destacar también que dicha obra es uno de los nueve tomos que constituyen la obra «Andaluzas». A la vez estos nueve tomos forman parte de la obra literaria denominada «Canciones». En la referencia final o apostilla Kasai Shizuo no solo se refiere a la obra «Canción de jinete (1860)», sino también al contenido de la obra «Andaluzas». En *El Sol*, que había elogiado las traducciones de Kasai Shizuo publicado en España, había trabajado Pizarro antes de su viaje a Japón. De todo esto podemos deducir que además de la amistad entre Pizarro y Lorca existía también algún tipo de relación con Kasai Shizuo. Lo que sí se podría afirmar es que Pizarro, que era profesor de español en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka y Kasai en la de Tokio se conocían ya que ambas son universidades públicas o estatales y en aquellos tiempos el número de docentes dedicados a la enseñanza del español era muy reducido. Como se ha hecho referencia previamente, Nakayama Kōichi 中山幸一 era amigo de Pizarro y Lorca. Kasai había viajado a España de la misma manera que Nakayama por una beca de estudios otorgado por el Gobierno japonés. Que una obra de Lorca haya sido la primera en ser traducida al japonés es sin duda el resultado de dicha amistad.

¹⁵ Poema corto japonés. Normalmente se escribe con treinta y una sílabas (5-7-5-7-7).

Tiempo después, Japón fue militarizándose con suma rapidez y fue invadiendo territorios chinos, provocando la reacción de los países europeos. España se mantuvo neutral y conservó relaciones amistosas con Japón, sin embargo se prohibieron las relaciones entre particulares. Transcribo abajo la obra de Lorca que Kasai Shizuo tradujo al japonés:

CANCIÓN DE JINETE

(1860)

Federico García Lorca

Traducción : Kasai Shizuo

馬賊の唄

一八六〇年の事

フェデリコ・ガルシーア・ロルカ

笠井鎮夫訳

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

黒雲を洩れる月に
馬賊らの拍車が歌ふ。

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

黒い子馬よ、
死んだ騎手を乗せて
お前は何処へゆくのだ？

...Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

・・・手綱を放した
身動きせぬ馬賊の
堅い拍車。

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

冷ややかな子馬よ、
刃の傷が放つその臭ひよ！

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

黒雲を洩れる月に
モレナ山嶺の横腹が
紅の血を流していた。

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

黒い子馬よ、
死んだ騎手を乗せて
お前は何処へゆくのだ？

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

夜がその黒い横腹に
拍車を打ち当てれば、
星が、その都度、えりだされる。

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

冷ややかな子馬よ、
刃の傷が放つその臭いよ！

En la luna negra,
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

黒雲を洩れる月に
ふと起こる叫喚！と、空を焦がす
篝火の角形の長い焰。

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
(García Lorca, 1986a: 305-308)

黒い子馬よ、
死んだ騎手を乗せて
お前は何処へゆくのだ？
(Kasai, 1930: 89-92)

En mi opinión, la traducción es muy buena y en su tiempo debería haber sido de incalculable valor para difundir las obras de Lorca en Japón.

Sería interesante destacar que Kasai utiliza en japonés *bazoku* 馬賊 como traducción de la palabra *jinete*. *Bazoku* 馬賊 dicho en español sería algo así como *bandolero*, palabra que es empleada también en la poesía original de Lorca. En aquellos tiempos se conocía en Japón como *bazoku* 馬賊 a un grupo étnico que habitaba en el noreste chino en las postrimerías de la Dinastía Shin. Eran buenos jinetes que a veces invadían y dominaban ciertas regiones o arrasaban y saqueaban comunidades. Sin embargo, y tal vez por ignorancia, en Japón se los veía como aventureros y la imagen que se tenía de ellos no era negativa. Seguramente esta imagen influyó en Kasai a la hora de optar por la palabra *bazoku* o *bandolero* en lugar de *kishu* 騎手 o *jinete*.

La diferenciación entre *jinete* y *bandoleros* en el original de Lorca es evidente. *Los Bandoleros* de la primera estrofa se refiere a un grupo de hombres montados a caballos que vienen de algún lugar distante, mientras que *jinete* indica un conjunto armónico de *caballo* y *hombre* que lo monta. *Bandoleros* generalmente indica grupos de bandidos o malvivientes pero también puede interpretarse como aquellas *personas buscadas* o

perseguidas por la justicia. Si la palabra *bandoleros* ha sido utilizada por el autor con este último sentido la interpretación de la obra cambiaría un poco. Sin embargo, yo pienso que Lorca le dio a la palabra un sentido más amplio o un doble sentido, razón por la cual en mi trabajo he traducido como *bazoku* o *bandoleros*. Abajo transcribo mi traducción de «Canción de jinete (1860)».

Canción de jinete (1860) Federico García Lorca Traducción : Urara Hirai	騎手の唄 (1860年) フェデリコ・ガルシーア・ロルカ 平井 うらら訳
En la luna negra de los bandoleros, cantan las espuelas.	黒い月の中で 盗賊達の、 拍車が歌う。
Caballito negro. ¿Dónde llevas tu jinete muerto?	黒い子馬よ、 死んだ乗り手をどこへ運ぶのか？
...Las duras espuelas del bandido inmóvil que perdió las riendas. 堅い拍車 それは動かない盗賊のものだ 盗賊はもう手綱さえ持っていない。
Caballito frío. ¡Qué perfume de flor de cuchillo!	冷たく凍えた子馬よ、 刃が開いた花のなんという匂いよ！
En la luna negra sangraba el costado de Sierra Morena.	黒い月の中で わき腹が血を流していた シエラモレナのわき腹が。
Caballito negro. ¿Dónde llevas tu jinete muerto?	黒い子馬よ、 死んだ乗り手をどこへ運ぶのか？
La noche espolea sus negros ijares	夜が拍車をかける その黒いわき腹に、

clavándose estrellas.

そのたびに星がわき腹に突き刺さる。

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

冷たい子馬よ、
刃が開いた花のなんという匂いよ！

En la luna negra,
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

黒い月の中で
絶叫！そして角
それはかがり火の長い角。

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

黒い子馬よ、
死んだ乗り手をどこへ運ぶのか？

2.3. LA INTRODUCCIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA ÉPOCA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

La citada publicación de la traducción de la poesía de Lorca en la revista *Shishin* 詩神 [Musa] fue la única en el año 1930. Sin embargo en 1943 en plena Guerra del Pacífico, Estados Unidos inició los ataques con bombardeos sobre la isla principal de Japón y la derrota se hizo inminente. En esos tiempos la Editorial Arusu publicó una traducción de la obra de Louis Perrot *Panorama de la culture espagnole* realizada por Nishiumi Tarō 西海太郎. En este trabajo Nishiumi dedica siete páginas al estudio de Lorca. La obra original de Perrot fue editada en 1937, año en el que se inició concretamente la Guerra entre Japón y China. En el siguiente año, Lorca fue cruelmente asesinado en España y la Guerra Civil Española entró en su fase más cruenta. Se creó por ese entonces la Brigada Internacional y muchos jóvenes principalmente europeos fueron reclutados para luchar en los frentes de combates de España.

El autor de *Panorama de la culture espagnole*, nació en 1906 en el seno de una familia humilde. Su padre tenía una fábrica de ladrillos. Estudió por cuenta propia y ya de adulto se hizo periodista. Además escribió poemas, novelas y ensayos. Realizó estudios de investigación sobre el poeta Paul Eluard. Tenía grandes amigos españoles, como Lorca y Picasso. Además hizo la traducción francesa de la obra de *La Rebelión de las Masas* de Ortega y Gasset. Perrot murió a muy temprana edad en 1948, apenas finalizada la Segunda Guerra Mundial. La citada obra *Panoram de la culture espagnole* no figura en la lista de las obras de Perrot. Tal vez de deba al hecho de que no haya sido escrita desde el punto de vista histórico o netamente literario sino desde un punto de vista periodístico y respondiendo a circunstancias particulares. En el *prefacio* Perrot destaca lo siguiente:

Ce petit livre ne s'adresse pas aux hispanisants (il trouvera sa récompense dans leurs critiques), mais moins encore aux collectionneurs de livres de vulgarisation.

(Perrot, 1937: 7)

Ciertamente Perrot hace aquí una severa crítica de todo lo español. Según el autor, «lo español» es lo que está causando el estancamiento y la confusión en las sociedades actuales. Sin embargo, Perrot elogia el espiritualismo español y el patrimonio cultural nacido de dicho espiritualismo. Según las palabras del autor, éste consiste en *ces vertus primitives de la vieille race: l'héroïsme et l'amour du risque, la générosité, le culte de l'honneur et ce goût d' « infini que n'épuise pas la volupté de mourir»* (Perrot, 1937: 8). Este espíritu español se expresa en sus canciones nativas, en el arte, y en lo que se denomina obras maestras en las distintas expresiones. El espiritualismo español a pesar de haber pasado por diversas vicisitudes se ha podido mantener por mucho tiempo y hasta la actualidad ya que tiene su origen en la inspiración del pueblo.

El tema principal del trabajo de Perrot es: el rescate del espiritualismo, o bien el espíritu, la esencia de los españoles de la situación de caos en la que se encuentra; además cree necesaria la revaloración de dicha espiritualidad por parte del pueblo español. El autor intenta encontrar indicios del resurgimiento del espíritu español en las distintas propuestas del gobierno republicano y en el pensamiento y actividad de los intelectuales españoles. Todo esto explica la razón por la cual el estudio acerca de Lorca es tratado de manera independiente de los demás trabajos. Es posible que el autor haya encontrado en las palabras de Lorca la esperanza o una especie de guía para salir de la difícil situación. Después del capítulo dedicado a Lorca, el autor describe cómo las escuelas regentadas por los maestros de forma particular fueron destruidas durante la Guerra Civil y termina su trabajo sin agregar referencias detalladas.

García Lorca era en ese entonces uno de los más fervientes activistas que luchaba por la difusión general de la educación y para ello

unió esfuerzos con la Comitiva de Difusión Educativa. Lorca y su grupo teatral La Barraca intentaron transmitir a la gente *el espíritu* de España a través de sus representaciones teatrales que incluían poesías y canciones tradicionales.

L'âme populaire tient tout entière dans ces chants où sont exprimés, sur un ton parfois archaïque, le désespoir, l'amour, la mort, chansons traversées par des images brûlantes auxquelles succède aussitôt une reconnaissance éperdue, balbutiante pour la vie. Il aimait la vie jusqu'au désespoir et nous la faisait aimer. Son génie, son enthousiasme, son éloquence si typiquement andalouse étaient extraordinairement communicatifs et ses lecteurs entraient sans efforts dans le monde merveilleux de ses poèmes ou le couchant sur le Guadalquivir, les tableaux de sa Grenade natale, se mêlaient à la naïveté, à l'émouvante simplicité de ses accents. Ses poèmes au mouvement haletant, écrits dans le même rythme que les romances classiques, chargés d'images, d'allusions, d'expressions populaires produisaient un effet peu commun sur les auditeurs.

(Perrot, 1937: 178-179)

Lorca connaissait bien la misère du peuple andalou; il savait l'exprimer dans cette langue admirable qui s'est toujours mieux prêtée aux romances populaires qu'aux déclarations des généraux analphabètes. Il était devenu en peu d'années le grand poète populaire de l'Espagne. Le plus grand sans doute de sa génération et le premier qui ait si parfaitement exprimé les souffrances et les espoirs de ce « bas peuple » dont « on supprimera la moitié s'il le faut ».

(Perrot, 1937: 176)

El mensaje primordial de Lorca es válido aún en nuestros días. Ubicando este ensayo sobre Lorca en la últimas páginas del libro su autor Perrot parece dejar clara su posición pro-republicana y de apoyo a Lorca.

Probablemente el libro de Perrot haya sido el mejor «*Rien de plus suspect d'ailleurs qu'un manuel*» actualizado de España y una guía para los jóvenes republicanos franceses, interesados en el desarrollo de la Guerra Civil española.

Ahora el mayor enigma reside en el hecho de que este libro de Perrot haya podido ser publicado en Japón en 1943, cuando ya hacía años que la Guerra Civil española había terminado y hablar de Lorca en España aún era considerado un tabú. En Japón, con la promulgación de la Ley de Movilización Nacional en 1937, absolutamente todo estaba bajo control del gobierno. Fueron tiempos en los cuales desde las campanas de los templos hasta las ollas de las cocinas habían sido confiscadas *por y para la guerra*. La industria editorial tampoco había sido una excepción y quedó bajo estricto control para no desperdiciar papel. Cualquier artículo que fuera a publicarse era sometido a un previo control. Era estudiado palabra por palabra y únicamente podían publicarse aquellos textos autorizados por el gobierno. Igualmente todo aquello que no fuera considerado de necesidad para el país era rigurosamente censurado.

Por todo esto no deja de ser una sorpresa o un misterio que durante esos años de censura se publicara la obra de Perrot *Panoram de la culture espagnole*, que evidentemente no era ni de extrema necesidad ni de extrema urgencia. Como intentando convencer a los inspectores, Nishiumi Tarō afirma en las «Palabras del traductor» lo siguiente:

Nuestro país, Japón que ha liberado a Filipinas del dominio norteamericano, tiene la responsabilidad de reconstruir dicho país. Para tal fin, sería de gran importancia la comprensión de la cultura española, ya que muchos ciudadanos de esta nacionalidad residen en Filipinas.

Como traductor de la obra, sería para mí una gran satisfacción si este trabajo sirviera de guía para todas aquellas personas dedicadas fervientemente a la reconstrucción cultural de los países de Asia Oriental.

(Nishiumi, 1943: 3)

Es evidente que este trabajo no sería de mayor importancia para conseguir dicho objetivo, de manera que fue sólo un ardid del autor para obtener la autorización. En esos tiempos de guerra, Japón era gobernado por un poder facista. Por eso no se entiende cómo se ha podido publicar este libro que relata la lucha contra el fascismo en España. Sin duda, el hecho de intentar publicar un libro de semejante contenido era para Nishiumi como una acción de resistencia y de rechazo a la situación que se vivía entonces en Japón. Nishiumi estudió en la Facultad de Letras de la Universidad de Tokyo.

Su especialidad era Historia Occidental. Teniendo en cuenta el año de su graduación, se podría deducir que este trabajo lo hizo aproximadamente a los treinta años. Después de su graduación trabajó en el Departamento de Investigación de Economía Alemana de la Dirección de Investigación Económica Mundial, organismo dependiente del gobierno. De manera que la traducción del libro de Perrot tiene que haberlo publicado como un trabajo de investigación realizado durante su tarea en dicho departamento. Tras la Guerra, trabajó como docente, enseñando en la Universidad Chūō (Tokio), cuyas cátedras principales eran política y legislación de Francia y de Alemania. En cuanto a la Editorial ARS, ésta se dedicaba especialmente a la publicación de trabajos de investigación, libros de literatura, arte, enciclopedia ilustrada, escritos sobre técnicas, etc.

El citado trabajo de estudio de la cultura española y de Lorca había sido publicado pero aún después de la finalización de la Guerra quedó olvidada por mucho tiempo. Su obra resurgió cuando el estudio de Lorca atrajo el interés de los intelectuales y estudiosos japoneses en el año 1950.

CAPÍTULO 3. FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL JAPÓN DE LA POSGUERRA

3.1. HASTA LA PUBLICACIÓN DE LA ANTOLOGÍA DE LORCA EN 1958.

3.1.1. Datos cronológicos de la publicación de la «Roruka Senshū»

Detalle aquí aspectos relacionados con los estudios de Lorca en Japón durante los seis años que abarcan desde la publicación de un resumen de la obra «*La casa de Bernarda Alba*» en 1952 hasta la edición de la *Roruka Senshū* ロルカ選集 [Antología de F. G. Lorca] en 1958.

1952: Se publica únicamente un resumen de la obra teatral «*La casa de Bernarda Alba*»

1953: Traducción de «*Yerma*» por Aida Yū 会田由.

1954: Traducción de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* por Aida Yū.

Estas dos últimas traducciones no se publicaron en libros individuales sino que formaban parte de la *Gendai sekai gikyoku senshū* 現代世界戯曲選集 [la Antología Mundial de Obras Teatrales] de la Editorial Kawade Shobō. De manera que si no hubiera existido el esfuerzo de Aida Yū por traducir dichas obras de Lorca, probablemente su publicación se hubiera atrasado aún más.

Incluye una crítica literaria de Pablo Neruda recopilada del texto de una conferencia que ofreciera sobre «Los tres Pilares de la Literatura Española» traducida por Sakai Matsutaro.

1955: No hubo durante este año ninguna publicación. Sin embargo, con la traducción del guión teatral de «*La casa de Bernarda Alba*» efectuada por Yamada Hajime 山田肇 fue posible poner por primera vez en escena dicha obra de teatro.

1956: La Editorial Miraisha publica la traducción de «*La casa de Bernarda Alba*» de Yamada Hajime.

Por primera vez las poesías de Lorca son publicadas en Japón, las cuales aparecen independientemente como Antología poética de Lorca traducidas por Aida Yū, Kokai Eiji y Hasegawa Shirō 長谷川四郎.

Crítica literaria, a cargo de Obase Takuzo 小場瀬卓三.

1957: No hubo ninguna traducción en este año.

Se representa por primera vez en teatro la obra *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* traducida en 1954.

Se traduce al japonés el estudio crítico «Don Perlimplín: Lorca's Theatre-Poetry» de Francis Ferguson (Ferguson, 1955: 337-348). Era un estudio muy importante para conocer la aceptación de las obras de Lorca en los países occidentales de aquellos tiempos.

Como se puede destacar con los datos citados, el avance de los estudios sobre Lorca ha sido muy lento hasta la publicación de la *Roruka Senshū* ロルカ選集. Ni siquiera las obras cumbres de la literatura de Lorca como pueden ser «*Bodas de Sangre*» o *Romancero gitano*¹⁶ habían sido traducidas a pesar de que había pasado ya mucho tiempo desde que Lorca las redactara. Dichas obras serán publicadas en la *Roruka Senshū*. En cuanto a *Romancero gitano* se trata de una traducción resumida.¹⁷

Las obras teatrales y en especial los dramas parecen haber tenido un trato preferencial en lo que a su traducción se refiere. Las poesías han ocupado un papel secundario en este proceso. Sin embargo, sería importante destacar que a pesar del retraso de las traducciones, las críticas literarias y la valoración de las obras de Lorca habían sido efectuadas por estudiosos e intelectuales japoneses. Todo esto nos indica con qué interés los japoneses leían en aquella época a Lorca y cómo lo interpretaban. Detallaré a continuación los aspectos más importantes del estudio acerca de Lorca en Japón.

¹⁶ Tr. Aida, Yu, *世界詩人全集 6 二十世紀詩集 下* [Antología de las obras de los poetas del mundo 6 Siglo XX, segundo tomo], ed. Kawade, 1956, Tokio. Se puede encontrar solo 8 poemas traducidas de Lorca incluyendo 2 poemas de *Romancero Gitano* en este tomo.

¹⁷ Tr. Kokai, Eiji *Roruka Senshū* ロルカ選集 [Antología de F. G. Lorca) -tres tomos], 1958, Tokio. En el tomo I (el tomo de verso) se pueden encontrar 109 poemas traducidos. En estas traducciones solo se pueden encontrar 12 poemas de *Romancero Gitano* (en total 18 poemas).

3.1.2. *Un impacto venido de Francia y la recepción de Federico García Lorca.*

La industria editorial tomó nuevo auge con la finalización de la guerra. Sin embargo la publicación de los estudios sobre Lorca se haría esperar hasta 1952. Este largo período sin publicaciones indica que los estudios realizados sobre Lorca antes de la guerra no habían prosperado. Es en el año 1952 cuando los japoneses conocen por primera vez a Lorca gracias a la revalorización de sus obras en Europa.

Antes de explicar los distintos aspectos del estudio de Lorca en Japón quisiera hacer un repaso sobre dichos estudios realizados en distintos países del mundo. Algunas obras de Lorca se publicaron en España antes de su muerte. Sin embargo su lectura fue prohibida en tiempos del gobierno de Franco. Muchos republicanos y también mucha gente cercana a Lorca cruzaron los Pirineos y se exiliaron en Francia y otros partieron hacia distintos países de Latinoamérica, en especial a México, Argentina y Chile. Estados Unidos también recibió a muchos exiliados españoles cuyo destino fue principalmente Nueva York, como lo hicieron los propios padres de Lorca y algunos otros familiares. Toda esta gente conservó las obras de Lorca haciendo posible su posterior publicación. En un principio fueron publicaciones independientes de obras de teatro o antologías de poemas pero con el tiempo se hizo posible la publicación de colecciones completas. La primera publicación fue de una antología poética en Chile en el año 1937.¹⁸ Luego en Argentina, en 1938, se publicó el primer tomo de una colección que se terminó en 1942 con la publicación del séptimo y último tomo.¹⁹ Mientras, en Europa, Inglaterra fue el primer país en publicar una obra de Lorca. La misma se trataba de una antología poética y fue publicada por la editorial de la Universidad de

¹⁸ García Lorca, Federico *Antología selección y prólogo de María Zambrano. 2. ed.*, Panorama, 1937, Santiago de Chile

¹⁹ García Lorca, Federico *Obras completas Recopiladas por Guillermo de Torre. 7 vols.*, Losada, 1938-42, Buenos Aires.

Oxford en 1939.²⁰ Todas estas publicaciones se hicieron en tiempos de guerra. Después de finalizada la guerra, se sumaron nuevas publicaciones. En el año 1946, se publicaron muchos estudios y traducciones de Lorca en Francia y desde el siguiente año en Estados Unidos e Inglaterra. En España, la Editorial Aguilar publicó en el año 1953 las obras completas de Lorca en un solo tomo (un libro muy extenso que contiene las principales obras de Lorca). A pesar de que las obras de Lorca fueron censuradas y prohibidas bajo el gobierno de Franco, las citadas «obras completas» se editaron en 1953 durante el mismo gobierno.²¹ Se piensa que Franco fue inducido a este cambio en su política de censura debido a los cambios en la situación política mundial posterior a la guerra. Los principales países europeos que habían quedado como vencedores de la guerra consideraban a España como el «último país fascista», de manera que España quedó aislada de los otros países. Sin embargo, con el inicio de la *Guerra Fría* la situación de España había mejorado un poco. De todas maneras, Franco necesitaba demostrar al mundo que tenía interés en la democratización del país y es así cómo autoriza la publicación de las obras completas de Lorca.²² Es de suponer que la lectura de las obras de Lorca y los diversos estudios realizados en otros países desde hacía ya mucho tiempo fue otra de las causas que obligaron a Franco a aceptar su publicación. En 1954, un año después de la publicación de las obras completas en España, se empezó a publicar en Francia una colección de siete tomos de las obras completas de Lorca. Hasta su conclusión en 1960 se tardaron seis años.²³ Las numerosas obras que Lorca escribió antes de la guerra se conocían en Europa y esto ha permitido su revalorización en tiempos posteriores.

²⁰ *Poems (by) F. García Lorca, with English by Stephen Spender and J. L. Gili; selection and introduction by R.M. Nadal.* New York. Toronto. Oxford Univ. press. 1939. London. The Dolphin. 1939.

²¹ García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1953.

²² Recientemente (6 de Sep. de 2009) Antonina Rodrigo, quien era autora de *Lorca Dalí una amistad traicionada*, me contó que *Obras completas de Federico García Lorca* publicado en 1953 fue una propaganda por el régimen de Franco, Y se había quitado por censura algunas partes. Pero 1972 se publicó *Obras completas de Federico García Lorca*. de dos tomos más completas. 1986 Se publicó *Obras completas de Federico García Lorca*. de tres tomos es confiable.

²³ *García Lorca, Federico CEuvres completes. 7 vols.* Paris. Gallimard, 1954-1960.

La primera traducción en Japón se publicó en 1953. Después de varios estudios editados en 1958, salió a la luz la *Roruka Senshū* [la antología de Lorca] y de 1973 a 1975, *Federico García Lorca 1917-1936* [las obras completas de Lorca]. El tiempo relativamente corto entre la primera traducción y la publicación de la antología de Lorca así como la escasez de estudios fueron el motivo por el que los japoneses no conocieran demasiado acerca de este autor hasta entonces. El primer artículo sobre Lorca publicado en Japón fue escrito por Uchimura Naoya 内村直也 en 1952 en el fascículo del mes de enero de la revista teatral *Higeki Kigeki* 悲劇喜劇 [Tragedia / Comedia]. Este fue el único artículo sobre Lorca publicado ese año. En él, Uchimura hizo una interpretación general de la última obra dramática de Lorca *La Casa de Bernarda de Alba* y describió en detalle las distintas escenas de la obra teatral. Para responder a los reclamos de los fervientes seguidores de Lorca, se publicó un resumen del contenido de la obra antes de la traducción. No se sabe con seguridad si este resumen se redactó teniendo en cuenta las distintas escenas de la representación teatral o si fue un resumen hecho tomando la lectura de la obra como base. *Higeki Kigeki*, donde apareciera el citado artículo de Uchimura, era una revista teatral con tradición y mucho prestigio en Japón. Fue fundada en 1928 por uno de los miembros centrales del shingeki 新劇 [Nuevo Teatro] llamado Kishida Kunio. Con el avance de la militarización del país, se hizo imposible cumplir con las funciones teatrales y con ello también se tuvo que suspender la publicación de *Higeki Kigeki*. Después de concluida la guerra fue reeditada por la Editorial Hayakawa Shobō y se fundó como una revista especializada en la traducción de obras literarias extranjeras. En sus páginas se publicaban piezas teatrales japonesas y extranjeras haciendo referencia a las últimas tendencias artísticas. Los artículos de la revista no sólo eran escritos por gente relacionada con el ámbito teatral, sino también por intelectuales de diversos campos del conocimiento. Entre sus lectores había gente relacionada con el teatro pero también se había conseguido el interés de los lectores en general. No se conoce la razón por la cual «*La casa de*

Bernarda Alba» fue la primera obra en presentarse. Lo más probable es que se tratara de una obra muy valorada por Uchimura.

El hecho de que esta publicación haya respondido a la solicitud de los lectores, indica que aproximadamente desde el año 1950 las obras de Lorca empezaron a difundirse entre los intelectuales y la gente cercana al ámbito teatral. Eso lo prueba un relato de la época escrito por Kokai Eiji que fue uno de los estudiosos de Lorca más influyentes. El relato dice lo siguiente:

Hace ya seis o siete años, cuando empecé a leer las obras de Lorca, me enteré de que el escritor Mishima Yukio sentía un profundo interés por el autor español. Recuerdo el día en el que en el Hotel Aburaya de Karuizawa me encontré por casualidad con Nakamura Shinichirō y le comenté sobre el interés de Mishima. Asintiendo, me respondió: «comprendo perfectamente el porqué del interés de Mishima por Lorca». De ese encuentro haría dos o tres años (octubre de 1955) cuando el Grupo Budō no kai ぶどうの会 llevó a función la obra «*La casa de Bernarda Alba*». Creo que en ese entonces aún no se había producido el *Boom de Lorca* sino que esto es cosa de estos últimos dos o tres años. (Kokai, 1959: 227)

Este epílogo está fechado en junio de 1959. Del citado relato podemos deducir que Kokai Eiji había empezado a leer a Lorca por los años 1952 y 1953. Hasta la aparición de la traducción de «*Yerma*» en 1953 no había ninguna traducción que los lectores pudieran leer en japonés. Además «*Yerma*» fue la única obra traducida en 1953. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* fue traducido en 1954. Es decir que el autor debería haber leído las obras de Lorca en un idioma extranjero y a la gente que no podía leer en otro idioma no le quedaba otra solución que esperar la publicación de la traducción. Otro aspecto que nos aclara el relato es que el *Boom de Lorca* no es el resultado de las funciones teatrales del Grupo Budō no kai sino que esto ocurre después, por el año 1957. El proceso fue

lento; los intelectuales y estudiosos recibieron primero el estímulo del extranjero y lo fueron asimilando y difundiéndolo luego entre la gente, produciéndose con esto el *Boom de Lorca* en Japón.

Yo he oído directamente del profesor Kokai Eiji que cuando él era estudiante de la Facultad de Letras (Literatura francesa) de la Universidad de Tokio publicó un artículo en la revista que fundara con sus compañeros ぼくたちの未来のために *Bokutachi no mirai no tameni* [Para nuestro futuro]. Allí publicaba sus trabajos y traducciones de poesías del poeta francés Henri Michaux. Un día un amigo le habló de *un magnífico poeta* y le habló de Lorca. Como en esos tiempos no había traducciones japonesas de la obra de Lorca, decidió hacer un pedido importando su antología poética traducida al francés, en la Librería Maruzen. El impacto fue muy grande cuando tuvo el libro entre sus manos y lo leyó. Tal es así que se propuso traducirlo del francés al japonés. Se explica de esta manera cómo el interés por Lorca fue ampliándose poco a poco. Sus compañeros de la revista como eran Hanazaki Kōhei 花崎 皐平 y Yamamoto Wataru 山本 恒 trabajaron juntos cuando Kokai publicó la *Roruka Senshū*.

Por su parte en el número de junio de la revista *Shingeki* 新劇 [Nuevo Teatro], Watanabe Jun afirma lo siguiente:

Después de la guerra y en especial en este par de años, en Francia se han representado casi todas las obras más importantes de Lorca como son «*La casa de Bernarda Alba*», «*Bodas de Sangre*», «*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*» y «*Yerma*». Tal vez sea Lorca uno de los dramaturgos extranjeros que mayor impacto ha causado en la Francia de posguerra. (Watanabe, 1955: 74)

Es decir, que el movimiento de revalorización de las obras de Lorca en Francia se extendió a Japón entusiasmando a los actores y jóvenes de la época. Cuando Watanabe dice «en este par de años» se refiere a los años 1953 y 1954, que es precisamente cuando se traducen en Japón las obras de Lorca.

El escritor Mishima Yukio, que tuvo que esperar las traducciones para conocer a Lorca, en su obra *Ratai to Isho* 裸體と衣装 [Desnudo y la Ropa] (una obra del diario público de Mishima) decía:

Diario: 27 de Febrero de 1958 –

Como la Editorial Shoshi Yuriika 書肆ユリイカ ha publicado la *Roruka Senshū*, he comprado un tomo de la selección y he leído el teatro para títeres *Don Cristóbal* y la famosa obra «*Bodas de Sangre*» que aún no conocía. Previamente había leído «*Yerma*» y «*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*» de manera que en concreto he leído cuatro obras, pero la que más me emocionó ha sido la primera, es decir «*Yerma*». Desde el día en que la leí, el nombre de García Lorca no se me borra de la mente. (Mishima, 1983: 14-15)

A pesar de que por el año 1950 no existían traducciones japonesas de las obras de Lorca, sí había lectores que podían leer las obras en su idioma original, o sea, en español, y la gente que no podía hacerlo tenía que esperar a que se publicara la traducción. De lo citado se puede deducir cómo la tendencia cultural francesa repercutía en el desarrollo cultural del Japón.

La existencia del *shingeki* 新劇[nuevo teatro]²⁴ había surgido no como resultado de una situación cultural interna sino de la tendencia de adoptar los valores culturales de países extranjeros. Todo movimiento cultural externo era en esos tiempos asimilado rápidamente en Japón. Antes del surgimiento del *Teatro Moderno* existía en Japón un teatro tradicional que se había heredado de tiempos antiguos y se conocía con el

²⁴ *Shingeki* 新劇 [nuevo teatro] fue la versión japonesa del teatro realista de Occidente y duró desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. Se versionaron obras de autores como Henrik Ibsen, Antón Chéjov, Máximo Gorki y Eugene O'Neill, y reflejaban los estilos del teatro de proscenio ruso. Algunos de los elementos característicos eran vestuario realista o extranjero, argumentos autónomos y primeros planos en el caso del cine. Figuras centrales en el desarrollo del *shingeki* fueron Shimamura Hogestu y Osanai Kaoru. Actualmente, se mantiene como una forma de interpretación distintiva.

nombre de *kabuki* 歌舞伎. Los actores del *kabuki* habían recibido el apoyo del gobierno para que esta expresión teatral pudiera perdurar en el tiempo. De modo que el *kabuki* fue transformándose y se representaba en grandes teatros. Por su parte, existía otra corriente teatral más popular denominada *shinpa* 新派 [nueva corriente] cuyo origen fue *sōshi shibai* 壮士芝居 [el teatro de los jóvenes] con ideal liberal- demócrata, que parodiaban a los políticos de la época y transmitían el sentir popular y la vida cotidiana de la gente. El teatro itinerante era otro grupo que recorría distintas regiones y hacían teatro en festividades, en los días de celebración de los templos, etc. En sus funciones representaban principalmente a los héroes populares como pueden ser «Kunisada Chūji» y «Shimizu no Jirochō»²⁵. Sin embargo, con las grandes transformaciones sociales de la modernidad este tipo de teatro fue perdiendo seguidores y público. Este teatro itinerante tenía su atractivo para la gente porque se representaba en el escenario, y de manera brillante e impactante, historias sencillas conocidas por todos. En cuanto al Teatro *kabuki*, la gente disfrutaba de la belleza y el arte de sus actores favoritos y el guión teatral también estaba coordinado para cumplir con dicho objetivo. Es decir, que el teatro no era más que un pasatiempo o un espacio para olvidar un poco los problemas de la vida cotidiana.

Quien inicia el teatro moderno en Japón es Osanai Kaoru 小山内薫, fundando en 1909 el *Jiyū-Gekijō* 自由劇場 [Teatro Libre]. En 1924 se crea el *Tukiji-Shōgekijō* 築地小劇場 [Pequeño Teatro de Tsukiji], que con el tiempo se iría consolidando como la corriente principal del teatro moderno en Japón. Su teoría del teatro sostiene que su esencia reside en que el propio dramaturgo lleve a escena su obra dramática. Por eso el drama es la pieza más importante del teatro. Ella es la única que transmite fielmente la voluntad del autor, y transmitir fielmente la voluntad del autor al público es el deber de los actores.²⁶ Esta nueva tendencia en el teatro refleja el cambio de la literatura en sí, que de una etapa con el predominio de los

²⁵ Kunisada Chūji 国定忠治 (1810 - 1851) y Shimizu no Jirochō 清水次郎長 (1820-1893) son gánsteres del siglo XIX. Son héroes de pueblo. Fueron protagonistas en el cine y el teatro

²⁶ (Kan, 2003: 21- 24)

cuentos y relatos fue adquiriendo una forma de expresión más realista. Es el nacimiento de la literatura naturalista, donde el hombre es el personaje principal y transmite muchas veces su mundo interior, lo que provoca además la aparición de las novelas personales. La teoría artística del realismo europeo había extendido su influencia a Japón. A grandes rasgos, en el modernismo japonés posterior a la Restauración de la era Meiji es evidente la tendencia de seguir el modelo europeo. De la misma manera, Osanai adoptó la teoría teatral de Konstantin Stanislavski, considerándola como el modelo perfecto del realismo teatral de la modernidad. En cuanto a la situación de Europa en esos tiempos, no solo existía el teatro realista sino también el Dadaísmo. El Surrealismo comenzaba a adquirir fuerza en Francia. En Alemania se destacaba el teatro de vanguardia del Expresionismo del Avant-garde. Japón había recibido influencia del realismo. Sin embargo estas últimas corrientes artísticas no tuvieron demasiado peso. La carrera artística de Lorca que se inicia con la composición de sus poesías bajo la influencia de las corrientes de vanguardia influiría de manera directa en el arte teatral japonés aproximadamente veinte años después, o sea después de finalizar la Segunda Guerra Mundial. Es de destacar que tanto la influencia del realismo como la influencia de Lorca en el arte y la cultura japonesa se ha producido a través de la importación del pensamiento y corrientes europeos.

3.1.3. *Estudio sobre la introducción de la obra teatral de Lorca «La casa de Bernarda Alba» realizada por Uchimura Naoya en 1952*

Uchimura Naoya nació en Tokio en el año 1909. Estudió y se graduó en la Universidad Keio (Tokio) y en tiempos de la posguerra se convirtió en uno de los personajes centrales del ámbito del nuevo teatro. En principio se dedicó especialmente a escribir obras dramáticas para teatro, pero posteriormente también ha escrito guiones para programas de radio y televisión, novelas, ensayos y traducciones de obras teatrales. Su talento y su influencia no sólo se hizo sentir en el ámbito del *shingeki* 新劇 sino que abarcó un amplio sector del mundo artístico. Cuando hizo esta introducción de la obra de Lorca, Uchimura tenía alrededor de cuarenta y tres años. Cuando era joven, escribía guiones teatrales bajo la tutela de Kishida Kunio 岸田国土, que contaba con la experiencia de haber estudiado en Francia. Tenía profundos conocimientos sobre el teatro francés, el cual conocía y por el que sentía mucho interés.

Se cree que ese interés por el teatro francés fue el motivo por el cual se decidió a hacer dicha introducción.

En el texto de introducción, Uchimura no se refiere detalladamente a Lorca, ya que consideraba inadecuado que lo hiciera una persona que no entendía el español. Se limita sólo a dar datos cronológicos de la vida del autor español. Y en esos datos cronológicos existe un error cuando Uchimura afirma que «Lorca nació en un pueblo llamado Andalucía cercano a la antigua ciudad de Granada» cuando en realidad Lorca nació en un pueblo de Andalucía cercano a la antigua ciudad de Granada. Supongo que se trata de un simple error de lectura del texto original. Sin embargo, el hecho de que ni Uchimura ni la gente que trabajó con él en la corrección y edición del texto se hubieran percatado del error evidencia la escasa cantidad de material bibliográfico e información que había en aquellos tiempos sobre España.

Otro error destacable es el dato que establece que «Lorca viaja a

Nueva York en 1929 y se interesa profundamente por la nueva cultura». Ciertamente Nueva York era desde entonces una gran ciudad cosmopolita y el centro de la economía capitalista. Sin embargo, lo que Lorca había visto allí no era precisamente el apogeo de la nueva cultura sino más bien la terrible situación socioeconómica que se vivía. En el año 1929 se produce la gran crisis económica del nuevo mundo y el centro de ese desastre era sin duda la ciudad de Nueva York. Toda aquella riqueza y prosperidad que se creía interminable se había acabado del día a la noche debido al gasto desmedido y al despilfarro de la gente. La ciudad estaba llena de desocupados que deambulaban por sus calles. Mucha gente que hasta entonces había disfrutado de su riqueza pero que de repente había perdido todo optaba por tirarse desde lo alto de los edificios y suicidarse. Después de ver semejante situación y sobre todo después de conocer el sufrimiento de la gente de color, desamparada y sin salida, Lorca sentía que el futuro de las sociedades de la época correría el mismo destino.

Este tipo de equivocación respecto a Lorca es el resultado de cierto prejuicio que se tenía acerca del autor. Una de esas ideas suponía que Lorca, como provinciano que era, sólo pudo desplegar su genialidad y talento al tomar contacto con la avanzada cultura cosmopolita. Esta idea sobre Lorca se cree que también influyó en la interpretación y comprensión de la obra «*La casa de Bernarda Alba*», considerándola como una obra de “resistencia y protesta” contra una sociedad feudal que mantenía oprimido al pueblo en general.

Otro grave error que quisiera destacar aquí es la traducción del título de «*Bodas de Sangre*» que en la lista de obras de Lorca figuraba como *Shukumeiteki kekkon* 宿命的結婚 [Casamiento Predestinado]. Posiblemente Uchimura optó por presentarlo de esa manera basándose en estudios previos sobre Lorca. Sin embargo, considerando el significado mismo del título, ya se puede percibir el grave error, ya que *boda* sería la ceremonia para concretar la unión y durante esa ceremonia ocurre el triste hecho que termina siendo un incidente bañado en sangre. Con este título cualquiera puede prever el desenlace desafortunado de la historia. Sin

embargo si se habla de *casamiento predestinado* significa que la unión de ambas partes ya está consumada de modo que, aunque fuese *predestinado*, puede ser tan desafortunado como feliz. En cuanto a este aspecto nada está aclarado. Es decir, que de este último título nadie puede deducir lo que puede suceder y por haber modificado el título ha cambiado el significado del mismo.

Al final del texto de interpretación de Uchimura él agrega lo siguiente:

La representación teatral de «*La casa de Bernarda Alba*» está ambientada a manera de melodrama con un profundo espíritu de oración sagrada. En esta obra siento la presencia de John Millington Synge y también a Hinrik Johan Ibsen. La profesora Allardyce Nicole hace referencia a Lorca afirmando que se trata de uno de los escritores dramaturgos más geniales del Siglo XX.

(Uchimura, 1952: 27)

Melodrama es en reglas generales una obra teatral insignificante, ambientada con fondo musical y escenas sensacionalistas para atraer la atención de la gente. Sus personajes principales se caracterizan por llevar por lo general una vida turbulenta y con sucesión de hechos faltos de naturalidad y con desenlaces extremos. En «*La casa de Bernarda Alba*» es evidente que tanto la madre como los demás personajes cumplen durante todo el desarrollo de la obra con el papel que se les ha adjudicado. Tanto la madre como la hija menor cumplirán con sus papeles de madre y de hija ejemplares en toda la obra. En ese aspecto la vida transcurre con toda normalidad hasta que al final la hija menor se suicida y la historia sufre un cambio brusco. Sin embargo, este cambio brusco es necesario en el desarrollo de la obra por lo que el público lo interpreta como algo natural. De manera que aunque parezca un típico melodrama, es en realidad un drama con fundamento. Su desarrollo hasta llegar a la tragedia y el temple de la madre aún frente a la muerte de su hija transmiten con nitidez que su

fuerza de voluntad no se había desmoronado en ningún momento. Tal vez sea el mensaje del autor al pueblo español relegado que lucha contra todo tipo de dificultades pero que no encuentra una salida clara.

El modelo de los personajes principales de este drama encuentra sus orígenes en el teatro clásico. Estableciendo estereotipos de personajes, el teatro clásico conseguía que los actores se identificaran plenamente con el personaje que representaban. En líneas generales hace posible la creación de un mundo único y especial y detrás de este mundo único y especial existe una creencia divina o una voluntad inquebrantable capaz de controlarlo y uniformarlo y que se transmite implícitamente al público. El objetivo principal del melodrama es estimular las frustraciones o ambiciones que toda persona posee en potencia y brindarle cierta satisfacción espiritual y anímica. En cambio, el objetivo del teatro clásico es crear un mundo mitológico diferente al mundo real e invitar al público a introducirse en ese mundo nuevo y desconocido. Si esta obra se tratara nada más que de un acto de *resistencia* hacia una sociedad feudal tal como lo afirmara Uchimura, se podría haber resuelto la trama de la historia con el cambio de carácter de la madre y una relación más cariñosa y amigable con sus hijas solo que en este caso terminaría siendo una obra sin mayores fundamentos. En la obra la madre ya tiene un destino establecido y tendrá que vivirlo de esa manera. La madre como así también todos los personajes de la obra no tienen otro camino que avanzar hacia un final catastrófico porque esa es la estructura de la obra y es lo que a la vez le otorga un contenido mitológico. Semejante motivo no es tema del teatro moderno realista, de manera que sería inadecuado encuadrar a Lorca dentro del mismo y compararlo con Synge o Ibsen.

No reviste mayor significado el hecho de que Uchimura haya tratado de dar una interpretación a la obra limitándose a resumir el guión, ya que eso significa que se debe tener conocimiento del lineamiento y desarrollo de la historia, cuando en el teatro dicho lineamiento es el hilo que guía el desarrollo o es la base sobre la que se compone la obra teatral. Sin embargo, donde el teatro se constituye concretamente es sobre el

escenario con la actuación de los distintos personajes y con toda la ambientación o escenografía. Es decir que el teatro no es el guión sino la representación del mismo.

Cuando en el 2000 el español Francisco Ruiz Ramón, especialista en cultura clásica, disertara sobre el *Cuadragésimo Centenario del nacimiento de Calderón de la Barca* se refirió al dramaturgo Ramón del Valle Inclán como uno de los dramaturgos de influencia que se anticipó a Lorca y afirmaba que su originalidad consistía en la creación de:

[u]n teatro abierto y libre en la plasmación del espacio y el tiempo dramáticos; teatro atento al dinamismo interior de acción, palabra, color, vestido, corporalidad, música del lenguaje, con gradación de tono y timbre en función acordada de personajes, situaciones y espacios, todo lo cual se conjuga en la organización de actos y escenas mediante la creación de un especial **ritmo dramático**, entendiendo “ritmo” en el sentido que le da Patrice Pavis como «visualisation du temps dans l’espace scénique et fictionnel» (Pavis, 1985: 303) ²⁷

(Ruiz Ramón, 2001: 112-113)

«Un teatro abierto y libre en la plasmación del espacio y el tiempo dramáticos» significa la posibilidad de representar en escena la luna o la muerte más allá del concepto espacial, superar las limitaciones del tiempo confundiendo el pasado con el futuro lo que no sería posible en el teatro realista. Realismo es decir «la visualización del tiempo» que es en esencia el motivo que permite el nacimiento de la obra teatral y su desenvolvimiento. Gracias a este motivo es posible la representación de la obra teatral y su constante desarrollo. Además Francisco Ruiz Ramón aclara que :

²⁷ Pavis, Patrice, *Voix et images de la scene. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, II, p.303.

La sustancia o materia dramática de la trilogía lorquiana podría, pues, para su autor, estar estribada, si nos asomamos a ella sólo desde el “resumen” o “lección” citados, en un paradigma de tragedia cuyo núcleo trágico habría que buscar más allá del tema o temas subrayados por los críticos con distintos nombres: tema del amor frustrado (Honig,1947) ²⁸, tema del deseo imposible (Belamich, 1960) ²⁹, tema del amor imposible (Borel, 1963) ³⁰, o tema de la oposición deseo/realidad (Selz, 1964) ³¹ o de la oposición vitalidad/represión (Ramsden, 1983) ³²...etc. Temas todos ellos que, pudiendo ser asumidos, sin duda, en el texto, no constituyen ni representan, sin embargo, la raíz de la visión trágica lorquiana, sino algunas de sus consecuencias o manifestaciones.

(Ruiz Ramón, 2001: 122)

En dicha referencia podemos apreciar un aspecto muy importante sobre la obra teatral de Lorca que consiste en que «el tema o temas subrayados por los críticos» es precisamente lo que a nosotros, el público en general, nos conmueve y nos introduce a la obra teatral por ser sencilla, de fácil comprensión y cualquiera puede captar su mensaje. Por ejemplo, cualquier persona que ve «*La casa de Bernarda Alba*» puede interpretarla como un mensaje de resistencia y de rebeldía hacia una sociedad feudal donde era común una relación familiar muy conservadora. Esto tiene mucho de verdad, pero yo creo que le falta aún el elemento más importante que supera dicha dimensión y que consiste en «un paradigma de la tragedia». En las obras de Lorca ese paradigma de la tragedia está en el desarrollo mismo de la pieza teatral y es un factor que no debe pasar desapercibido.

²⁸ Honig, Edward. *García Lorca*, Norfolk, New Directions, 1947.

²⁹ Bellamich, André. *Lorca*, París, Gallimard, 1960.

³⁰ Borel, Jean-Paul. *Théâtre de l'impossible*, Neuchatel (Suisse), Editions de la Baconniere, 1963, pp.15-51.

³¹ Selz, Jean. *Le dire et le faire*. París, Mercure de France, 1964, pp. 120-126.

³² Ramsden, Herbert (edit.), F. G. Lorca. «*La casa de Bernarda Alba*». Manchester University Press, 1983.

Al principio de su charla Francisco Ruiz Ramón se refería a «un paradigma de tragedia» definiéndola como:

«la estructura simbólica de sus espacios»,
 «la configuración dramática de las Figuras trágicas»,
 y la relación dialéctica, fundamental en las tres obras, entre visión trágica y sus signos y vision ideológica y sus marcas.
 (Ruiz Ramón, 2001: 111)

Es decir que la obra teatral de Lorca va componiendo a través de su representación «un paradigma de tragedia» y estableciendo un «ritmo dramaturgico». En las representaciones teatrales de La Barraca resalta la naturaleza práctica y creativa de Lorca, algo que no se podía observar en Ramón del Valle Inclán, agrega el autor. Tal vez resulte repetitivo, pero haciendo referencia al pensamiento de Francisco Ruiz Ramón, quería aquí dejar aclarado que la obra teatral de Lorca no es algo que se pueda comprender cabalmente con la lectura de su guión sino que es algo mucho más profundo y que habría que verla representada sobre el escenario. Se ha requerido de mucho tiempo para que los seguidores de Lorca en Japón se dieran cuenta de este importante aspecto. De manera que en tiempos en que Uchimura escribiera el texto de presentación de Lorca era normal que lo hiciera con esa postura.

Veamos en una de las escenas, cómo Uchimura hace la presentación de la obra teatral de Lorca tomando como base la lectura de su guión.

Ellas (las criadas -o sirvientas-) temen y detestan al extremo a la patrona de la casa Doña Bernarda, por ser muy déspota, mandona y porque se pasa criticando a la gente. Para colmo no tiene oído para escuchar a los demás. (Uchimura, 1952: 27)

Quien califica de déspota a Bernarda es Uchimura. Ciertamente en momentos en los que no estaba su patrona Poncia, la sirvienta, califica a su

patrona diciendo lo siguiente:

ポンシア: あの人ときたら、自分がいま断食してるもんだから、あたしたちにまでひもじい思いをさせようって魂胆さ。ああ、なんて傲慢な暴君だろう！でも、いまに吠え面かくわよ。ソーセージの壺、あけてやったからね。 (Ushijima, 1992: 238)

[La Poncia: ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.]
(García Lorca, 1997a: 584)

A escondidas de su patrona, Poncia se adueña de los chorizos y se reparten entre todas las criadas. Si bien Poncia en instantes de ira se refiere a su patrona diciendo «¡Mandona! ¡Dominanta!» no creo que la odiara al extremo. Cuando Bernarda le ordenaba, aun sin estar totalmente de acuerdo obedecía, pero a veces se resistía a su manera y también transmitía su opinión. Cuando no estaba su patrona, Poncia la criticaba severamente, sin embargo no puedo creer que Poncia tuviera únicamente sentimiento de desagrado hacia Bernarda. Poncia es la única puerta abierta de esta familia hacia la sociedad como también era la única puerta de ingreso de las novedades de la sociedad hacia la familia. Además Poncia es la que representa la sabiduría y los artilugios populares. La existencia y el estilo de vida de Poncia es la que al mismo tiempo explica concretamente el estilo de vida de la familia Alba. A pesar de existir en realidad una relación de señora-criada, como Poncia ha trabajado muchos años para la familia, hay también entre ambas una relación especial de amistad. Este sutil significado de la existencia de Poncia es tal vez el que no ha sido debidamente captado por Uchimura, quien afirma además que:

Las cinco mujeres ya están en edad de casarse,.... Sin embargo, encerradas en esta lúgubre casa no les quedaba otra que pasarse toda su juventud bordando o cosiendo de acuerdo a lo que les enseñaba su

madre. (Uchimura, 1952: 28)

Uchimura dice esto sobre las hijas, pero yo creo que ellas no estaban privadas de su libertad, ni obligadas a vivir esa vida. Si bien es cierto que debían obedecer las órdenes de la madre, las hijas aceptaban esa situación como algo normal en una familia. Tanto la madre como las hijas eran habitantes de esta blanca casa cerrada para el mundo exterior. De manera que no sería justo decir a la ligera que las hijas eran víctimas de esta situación familiar y que su existencia se limitaba sólo para exteriorizar la rigurosa obediencia a la que estaban sometidas. Yo opino que la relación familiar de mutuo respeto se refleja sutilmente en las conversaciones entre Bernarda y sus hijas. Uchimura parece no haber comprendido del todo este aspecto.

Pienso que cada hija tiene su propia personalidad y su posición dentro de la estructura familiar, posición que se puede deducir teniendo en cuenta la manera de comportarse y expresarse en familia y que es uno de los aspectos que va construyendo el «ritmo dramático» de la obra. Lamentablemente, en el comentario de presentación efectuado por Uchimura sólo se detalla la presencia de Angustias, la hija mayor; Martirio, la cuarta hermana mujer, y Adela, la hija menor de la casa. La relación de Martirio con un joven por quien ella sentía una profunda atracción fue truncada por la intervención de la madre pero Martirio aún no lo sabe. En la representación teatral el público sólo conoce esta situación casi al final de la obra por un diálogo que mantienen Poncia y Bernarda, no obstante como Uchimura se ha basado en el resumen de la obra para hacer su comentario, dicho amor truncado de Martirio se conoce desde el principio, lo que no sería lo adecuado.

A la madre de Bernarda y abuela de las niñas de la casa, Doña María Josefa, la tenían encerrada por haber enloquecido. Sin embargo, Doña María Josefa aparece en los momentos más importantes del desarrollo de la obra con sus cantos y predicciones que escandalizan a los miembros de la familia. Pero la extraña existencia de esta locura que a

veces se confunde con lo sagrado es sin duda lo que brinda a la obra una dimensión mística y sobrenatural que es una constante en las obras de Lorca. Doña María Josefa lleva una existencia totalmente libre de la influencia de los reglamentos y la moral implantada por la sociedad, o sea, que es libre de todo control. Esta libertad es la que necesita Lorca para expresar en el escenario la vitalidad. La existencia de María Josefa, que es fundamental en la obra, Uchimura la ve solo como la presencia de una *persona loca* y que es utilizada para profundizar el drama de la familia Alba. Al final del resumen de la primera escena, Uchimura agrega: «Parece ser que en el cuadro familiar de los Alba se han dado casos de locura».

Como se ha podido observar, existen varios errores de interpretación en el comentario de Uchimura. No deseo aquí tomar una posición de privilegio y criticar a Uchimura sino que mi interés se centra principalmente en aclarar las causas por las que se ha incurrido en los errores de interpretación, que se han debido seguramente a las limitaciones en los primeros tiempos de los estudios de Lorca en Japón. Las obras de Lorca fueron introducidas en Japón gracias al interés de los artistas y estudiosos por renovar el teatro local recibiendo nuevos estímulos, después de la revalorización europea de las obras de Lorca. El teatro del realismo moderno en esos tiempos había llegado a un punto de estancamiento total, de manera que era imprescindible algún cambio y nuevos estímulos. Sin embargo, para interpretar a Lorca lo hicieron con los cánones y conocimientos propios del realismo o basados en las opiniones mayoritarias respecto al tema. La falta de datos e información era también otro problema. Por todo ello se dio una imagen muy equivocada: *Lorca, artista popular y de gran genialidad, ha muerto dramáticamente como los héroes. Sus obras destacan el estancamiento de la sociedad española y hace un llamamiento a la población para actuar y salir de dicho estancamiento.* Una presentación demasiado pobre, opino yo, para un autor de relevancia como Lorca. Creo que Uchimura se basó en esa imagen que se tenía de Lorca en el Japón de aquellos tiempos.

3.1.4. Pablo Neruda «Los tres pilares en la literatura española» (1954)

Esta tesis fue publicada en la revista *Shin Nihon Bungaku* 新日本文学 del mes de julio por la asociación Shin Nihon Bungaku Kai 新日本文学会. Dicha asociación se había fundado en 1945 después de la guerra y reunía principalmente a un grupo de gente que había participado en el movimiento del proletariado. Su objetivo era la reconstrucción de las corrientes literarias de la posguerra y sus líderes Kurahara Korehito 蔵原惟人, Nakano Shigeharu 中野重治 y Miyamoto Yuriko 宮本百合子, eran casi todos miembros del Partido Comunista de entonces. Sus actividades no se limitaban a establecer los fundamentos de la política cultural del Partido Comunista sino que, influidos por la tendencia de democratización de la época, se disponían a brindar un espacio o bien una oportunidad a todos aquellos intelectuales con ideas *democráticas* y *vanguardistas*. Tal es así que intelectuales como Shiga Naoya 志賀直哉 y Nogami Yaeko 野上弥生子, considerados como conservadores dentro del ambiente literario, formaban parte de los miembros colaboradores de la Asociación. Sin embargo, como los cargos administrativos más importantes de la Asociación Shin Nihon Bungaku Kai los ocupaban miembros del Partido Comunista, cuando surgían problemas internos del partido o pujas entre las diferentes facciones, la Asociación recibía directamente los efectos negativos de tales problemas. Un hecho muy recordado es el «*gojūnen mondai* 五十年問題[problema de 1950]» cuando la Kominform (Oficina de Información de los partidos comunistas y obreros en ruso) criticó al Partido Comunista Japonés. A partir de este incidente el Partido Comunista Japonés fue disgregándose y la Asociación *Shin Nihon Bungaku Kai* comenzó a distanciarse de dicho partido para evitar problemas. Cuando se publicó este trabajo en 1954, la Asociación fue intervenida por el Partido Comunista debido al despido del entonces jefe de editorial Hanada Kiyoteru. A causa de ello hubo largos enfrentamientos entre el Partido y la Asociación. Por otra parte, los miembros comunistas anteriores a la guerra

exentos hasta entonces de ser imputados por su responsabilidad durante la guerra, comenzaron a ser juzgados, incluyendo también a los integrantes del *Shin Nihon Bungaku Kai*. Desde entonces esta asociación rompió completamente las relaciones con el Partido Comunista y tomó un rumbo muy diferente.

Literatos e intelectuales de izquierda que tenían ideas diferentes al del Partido Comunista Japonés admiraban las obras de Neruda, por lo que decidieron publicar este artículo sobre la obra del autor en la revista *Shin Nihon Bungaku* de la fecha indicada anteriormente. Sería importante destacar que en el año 1954 se encuentra en pleno proceso de formación las alianzas entre países que después de la Segunda Guerra Mundial enfrentarían por muchos años en la Guerra Fría a los países orientales y occidentales. La Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) se estableció en 1949 y en 1955 se firmó el Pacto de Varsovia, que reunía a los países del Bloque del Este. A muchos países de Europa oriental que formaban parte del Bloque del Este se les impuso el régimen comunista a pesar de la disconformidad de gran parte de la población. Dicho fenómeno se debió al poder que había adquirido la Unión Soviética al término de la Segunda Guerra Mundial, que extendió sus dominios a los países de Europa oriental. Con el tiempo, esos países fueron adquiriendo el mismo sistema autoritario del comunismo soviético basado en la creación de un estado policial donde la delación y la depuración se practicaban normalmente. Respecto a los países asiáticos en 1949, se establece en China un gobierno socialista. Entre 1950 y 1953, durante tres años, se produce la Guerra de Corea. Paralelamente, en Japón algunos gobiernos intentaron invalidar el proceso de democratización de la posguerra, política que produjo intensos movimientos de protesta y resistencia del pueblo; protestas y levantamiento del sector obrero; protestas contra las bases militares estadounidenses de Japón y muchos otros conflictos y enfrentamientos callejeros. En 1955, tanto en Japón como en distintos países del mundo se enfrentaban ideologías de izquierda y de derecha. A pesar de dicha situación se consigue una tregua y se inicia la verdadera

etapa de posguerra. Con relación al sistema político de Japón, se fundan dos grandes partidos políticos, el Partido Liberal Demócrata y el Partido Socialista. El primero apoyaba a los capitalistas y el segundo representa la opinión del sector obrero. Los debates y negociaciones de ambos partidos en el parlamento fueron la base de la administración política de aquellos tiempos. Posteriormente se la conoció como el *Gojūgo Taisei* «五十五年体制 [Sistema 1955]». Ese año el Partido Comunista Japonés abandona su táctica de violencia revolucionaria y adopta el parlamentarismo de manera que el año 1954 marca el punto de partida para ese importante cambio en su lineamiento político.

La Guerra Fría que continuó hasta 1989, no fue solo un enfrentamiento bélico y de demostración de fuerza, sino que fue también una guerra ideológica sobre la concepción del mundo. Consecuentemente, el resultado es que las partes involucradas en este enfrentamiento se dedican a sostener algo tan ilusorio como la «Justicia», y como ambas partes defienden algo tan universal como la concepción del mundo de forma tan irreconciliable, ninguno está dispuesto a ceder. Si tomamos como ejemplo la revolución española, es normal definirla como «un enfrentamiento entre el pueblo ávido de justicia y el poder hostil deseoso de reprimir a la fuerza la acción del pueblo». Desde el punto de vista de los intelectuales que estuvieron del lado de la revolución, la justicia absoluta está de su parte. Sin embargo, desde la postura contraria, Franco y sus seguidores también poseían la justicia absoluta, con lo que, en ese sentido, la «Justicia» es un concepto relativo. Veamos las palabras finales que Neruda había expresado en esta conferencia:

Avanzaremos siempre con el pueblo. El futuro es nuestro, la alegría será nuestra. Solo podremos superar los peligros que acechan este mundo venciendo al enemigo. Intensificando aún más nuestros lazos de unión encontraremos las fuerzas, las energías necesarias. Venceremos con el pueblo e intensificando nuestra lucha contra el enemigo. (Sakai, 1954: 157)

Si alguien dijera que este discurso fue pronunciado por Neruda en una manifestación fascista, cualquiera lo creería. Dependiendo de cómo se interprete, puede cambiar el sentido de un discurso como puede cambiar el sentido de la palabra justicia. En otras palabras, Neruda no utiliza aquí palabras exclusivamente suyas. Este discurso fue pronunciado en una conferencia realizada en Checoslovaquia pero no se sabe exactamente la fecha. Probablemente haya sido en el año 1954. Checoslovaquia fue otro de los países que por presión de la Unión Soviética adoptó el sistema socialista de gobierno en 1948. En 1955 entró a formar parte de los países participantes del Pacto de Varsovia cumpliendo un papel muy importante. La década del 50 fue una etapa de riguroso control y depuración que permitió el establecimiento del régimen totalitario del gobierno comunista de la década de los 60, aunque la situación comenzó a mostrar un leve cambio en los últimos años de la década. «La Primavera de Praga» señala dicho cambio. En 1968, con el eslogan *Recuperación del Honor de las Víctimas de la Dictadura*, se hace evidente el movimiento popular para la democratización del país. No está claro a quiénes Neruda llama aquí «camaradas», si a los dictadores en el poder o bien a aquellos que de alguna manera se libraron de la depuración, porque irónicamente en esta reunión no estaba presente aquella gente de ideas originales y creativas, aquellos que aman más que nada la libertad ni aquellos que siempre apoyaron los ideales del pueblo. Neruda era en aquellos tiempos miembro del Partido Comunista de Chile de manera que su visita a Checoslovaquia tenía sin duda algún objetivo político.

Las palabras de los mártires se transmitirán de boca en boca. Nuestro deber es vengarnos por las tres muertes. Debemos realzar las palabras de los tres. La única manera de devolverles la gloria a los mártires es continuar en la lucha. (Sakai, 1954: 157)

Aquí, los tres mártires están simbolizados y son el incentivo de los

activistas comunistas. Sin embargo, la única manera de recuperar a los mártires no sería a través de la lucha como afirma Neruda, sino recordándolos, comprendiéndolos y otorgando a sus ideales el valor que se merecen. Entonces, ¿ha recordado, comprendido y valorado Neruda a Lorca como se merecía? La descripción de Neruda acerca de Lorca es demasiado simple y estereotipada.

Es él una de las personas más amadas y más talentosas que he conocido. Con conocimientos muy profundos y envuelto de fantasías. Todos quedan fascinados con su personalidad con solo estar un rato a su lado. Él era la encarnación de poesía en este planeta. Con total convicción democrática, tenía sensibilidad natural para compartir su vida con la gente del pueblo.

Lo que García Lorca sentía no era solo rebeldía hacia el gobierno sino que él amaba profundamente al pueblo y era un republicano cabal. (Sakai, 1954: 152-153)

Conociendo esta descripción podemos tener una vaga idea sobre la personalidad de Lorca. Sin embargo, con decir «la encarnación de poesía en este planeta», «total convicción democrática » o «republicano cabal» no nos brinda los datos suficientes como para construir una imagen concreta de este autor. Además, sobre la muerte de Lorca, que aún hoy no se conoce con exactitud, Neruda afirma que «a Lorca lo han arrestado y asesinado a golpe de fusil». De acuerdo con los estudios realizados por Ian Gibson y publicados en su obra *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de García Lorca* (1971), el poeta fue asesinado junto a otros prisioneros en el pueblo de Víznar, a las afueras de Granada. Seguramente Neruda tendría datos para afirmar que la muerte de Lorca se debió a los golpes de fusil recibidos. En otra ocasión, Neruda afirma que Lorca fue asesinado por un representante de la burguesía de España y actualmente, debido a estrategias de Franco, corren rumores de que Lorca era un poeta fascista. Las obras completas de Lorca se había editado en 1953, un año

antes de este discurso de Neruda. Antes de la publicación el mismo Franco había participado en la censura de las obras de Lorca. Tal vez este hecho diera origen a los rumores.

Posteriormente Neruda menciona a Antonio Machado (1875 – 1939) y a Miguel Hernández (1910 – 1942) y destaca que los tres poetas son los tres pilares que sostienen el «techo circular de la tradición de la poesía en España». Para grabar en la historia los nombres de estos tres grandes poetas es necesario seguir luchando. Es necesario que el pueblo español que aún continúa en la lucha, que el pueblo checoslovaco que lucha por la democratización y que el pueblo chileno que se resiste a la opresión se encaminen hacia un mismo destino, porque ese sería el único camino de vencer completamente al enemigo. Con la ilusión de ver concretado algún día ese objetivo, Neruda concluye el discurso. Pienso que lo que Neruda quería expresar era que la revolución que se originó en España es continuada por el pueblo chileno y que en el futuro con seguridad influiría en la democratización del pueblo de Checoslovaquia. Precisamente uno de los objetivos de su viaje a Checoslovaquia era estimular al pueblo chileno a seguir la lucha y conseguir el apoyo de la gente de distintos países del mundo, y su discurso era una forma de justificar dicho llamamiento de apoyo. Es decir que Neruda es en este caso un *agitador* que se vale de la influencia de los «tres pilares de la literatura española» para exhortar a la lucha a todo el mundo pero al mismo tiempo la verdadera personalidad de Lorca fue modificada creando imprecisión en la construcción concreta de su imagen.

En aquellos tiempos en Japón se vivía dentro de un clima de democratización de posguerra que imaginaba una sociedad socialista o revolucionaria y aceptaba la idea de la coexistencia del antagonismo ideológico como capitalismo y socialismo, fascismo y democracia, guerra y paz, represión violenta y resistencia popular. De manera que los lectores de la revista habrían podido aceptar sin problema los postulados de Neruda. Interpretar a Lorca desde un enfoque político y considerarlo un héroe fue también una fórmula utilizada por Uchimura en su presentación de la obra

teatral del poeta y dramaturgo español y esa tendencia aún continúa en nuestros días.

3.1.5. *F. Nourissier «Le secret de Lorca» en «F. Garcia Lorca: dramaturge» (1955)*

He tratado hasta aquí distintos estudios sobre Lorca con enfoques más bien políticos que lo consideraban *una trágica víctima de la revolución española*, como pueden ser las interpretaciones de Uchimura Naoya o la de Pablo Neruda. Creo que sería también interesante investigar si en aquellos tiempos no existían estudios sobre Lorca realizados desde el punto de vista netamente artístico, dejando de lado las ideas preconcebidas que generalmente en Japón lo relacionan con sus ideas políticas. En otros países parece haber sido un poco diferente, se trataba de conocer a Lorca principalmente a través de sus obras. La imagen que se tenía de Lorca en Japón de aquellos tiempos estaba influida por la obra de François Nourissier «Le Secret de Lorca»³³. A pesar de que la obra de Nourissier fuera publicada en 1955, casi al mismo tiempo que la conferencia que Neruda ofreciera en Checoslovaquia, la valoración que hace el autor francés de Lorca es totalmente diferente a la de Neruda. La imagen que se tenía en Japón acerca de Lorca en los primeros tiempos se alternaba entre la imagen dada por Nourissier y la imagen que se tenía a través de Neruda.

Veamos aquí en qué consiste el estudio y la interpretación de Nourissier de las obras de Lorca. Dicho estudio fue traducido al japonés por Kokai Eiji quien fuera el redactor de la antología de Lorca.

En el epílogo de *Roruka Kenkyū-Roruka Senshū bekkā* ロルカ研究 - ロルカ選集別巻 [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca], Kokai expresa lo siguiente:

[Después de hacer referencia a la obra teatral de Lorca representada

³³ Nourissier, François. «Le secret de Lorca», en *F.Garcia Loorca -Dramaturge-* (Collection Les Grands Dramaturges3), Paris: L'Arche, 1955.
Kokai, Eiji (trad.) «Roruka no himitsu [el secreto de Lorca]», en *Roruka Kenkyū -Roruka Senshū bekkā* ロルカ研究 - ロルカ選集別巻 [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca]), Tokio: Shoshi Yuriika, 1959. , pp.230.

por artistas japoneses.....]

... De todos modos esta pieza teatral deja mucho que desear. Esto no es lo que Lorca quiso expresar, con esta representación no se transmite el ideal de Lorca. Tal vez el problema esencial reside en la mala interpretación de la obra de Lorca.

He leído diferentes estudios, no existe una unidad, las opiniones son difusas y dudosas. Creo que los japoneses no han comprendido aún el verdadero significado de la literatura de Lorca.

(Kokai, 1959: 228)

Probablemente esa preocupación, ese descontento condujo a Kokai a buscar otras fuentes, otros estudios, conociendo de ese modo «Le Secret de Lorca» de François Nourissier.

Dicho autor se expresa respecto a la muerte de Lorca de la siguiente manera:

Il n'y a de poète que de la vie, - même en Espagne, - surtout en Andalousie. Les gardes civils, avec ou sans méprise, n'ont pas abattu un poète politique, ils n'ont pas supprimé un « adversaire ». Ils n'ont fait qu'accomplir la fatalité de Lorca et celle de leur Loi: ils ont tué l'Adversaire. On ne peut jamais parler d'erreur lorsque des soldats tuent un poète. C'est l'ordre qui élimine le dépositaire du précieux désordre. Ce sont des forces chargées de contenir et de maintenir, qui éliminent provisoirement les forces innombrables de la mise en question et de l'anarchie. Parce que l'anarchie est vivante, parce qu'il y a, au plus noir de la nuit politique, un prodigieux héliotropisme du verbe et de la liberté, les poètes ont généralement raison. Ils durent. Les événements qui les ont tués leur préparent une résurrection éclatante. Les Œuvres Complètes de Lorca ont été publiées à Madrid; la date: 1954. Un ami de sa jeunesse --- Jorge Guillén --- les présente, ses dessins baroques et colorés éclatent entre les pages et se rient des conventions de l'art

pieux; Lorca gagne, la vie gagne; il ne lui 'a fallu qu'un quart de siècle ... (Nourissier, 1955: 147)

Nourissier afirma aquí que, efectivamente, la Guardia Civil asesinó a Lorca, pero lo hicieron en cumplimiento de su deber de mantener la orden social. Considerar un error (*une erreur*) la acción de los guardias sería como decirles que «se abstuvieran de cumplir con su deber» o que «renunciassen a ser ellos mismos». Por tanto, en ese sentido, no se puede criticar la acción de los guardias. Sin embargo, tampoco sería aceptable que los guardias intentasen librarse de las responsabilidades con argucias. El poeta en el momento de ser asesinado cumplió con su fatalidad de la misma manera en que los guardias cumplieron con la suya.

Lorca creó y llevó a la perfección un arte anárquico y cargado de dinamismo, que como resultado recibió una respuesta violenta por parte de los guardias responsables de mantener el orden social. Mas un «arte viviendo (*vivant*)» tiene la fuerza suficiente para seguir existiendo de manera infinita, superando tiempos de grandes dificultades y disturbios. Por tanto, aunque se pueda eliminar físicamente a Lorca, no se puede matar al Lorca artista. Resucita sin falta. Hasta ahora los fascistas se han valido de todos los métodos y tácticas posibles para eliminar totalmente a Lorca pero solo han continuado durante dieciocho años.

Neruda por su parte decía: «mucho se ha hecho intentando olvidarlo pero a Lorca hay que grabarlo en la mente». La suya fue una muerte injusta y destaca la manera violenta en la que ha sido asesinado el poeta. Para valorar a Lorca es necesario considerar el rol político que le ha tocado cumplir. Neruda le otorga mayor importancia al papel político que al contenido de su arte en sí. Según Nourissier, por más persecuciones o censura que reciba un arte verdadero, con seguridad resurgiría algún día y perduraría a través de los tiempos. De manera que tiene total certeza de que el arte de Lorca perduraría infinitamente. Por eso lo más importante es comprender su arte en su verdadera magnitud. Respecto a los diversos

relatos y opiniones que existen acerca de su muerte, cree que no tiene demasiado sentido seguir debatiendo sobre el tema ya que la gente que ha matado a Lorca no ha hecho más que cumplir su fatalidad o su deber. Como hemos podido ver en los estudios realizados acerca de Lorca, existen claramente dos corrientes teóricas diferentes. Una que interpreta la imagen de Lorca desde un punto de vista político y la otra desde el punto de vista artístico. Esas dos corrientes de interpretación diferentes han llegado a Japón.

Deseo profundizar un poco aquí en qué consiste la teoría de Nourissier. Este autor sostiene la «Teoría y juego del duende»³⁴ con el cual reconoce la existencia de un *duende* como núcleo del arte de Lorca.

Dice Nourissier :

C'est la mort qui nourrit la magie créatrice, qui imprègne le pouvoir poétique. Par elle, la poésie recèle une puissance transcendante au pouvoir des mots. Entre le travail de l'artiste et les forces secrètes de la chair et du sang s'établit un courant profond. Par ce courant l'oeuvre communique avec la présence cosmique des choses, les pulsions de l'inconscient, la pesée universelle de la nature.

(Nourissier, 1955: 144)

Dicho de otra manera, la expresión de la fuerza original de la vida tiene siempre sus raíces firmes en la muerte y el pueblo que ha sostenido este pensamiento a través de su cultura a lo largo del tiempo fue el pueblo español. Como es el *duende* el que guía a los artistas en su actividad creativa sería lógico que ese sonido estuviera impregnado del olor a muerte. Consecuentemente en la obra teatral de Lorca la muerte es un elemento vital.

Además añade lo siguiente:

Son contenu tragique n'est jamais de situation. Son action ne

³⁴ (García Lorca, 1997b: 150-162)

progresse pas, en tout cas pas dans le sens d'une aggravation de la circonstance dramatique, d'un resserrement du noeud théâtral. La tragédie n'est pas non plus une force abstraite, anonyme et extérieure aux héros. La tragédie est dans leur corps. C'est la solitude, c'est la frustration, la révolte ressenties et exprimées par leur corps. Ils ne sont pas les victimes de la fatalité; ils en sont le lieu et l'instrument. La fatalité les habite à ce point extrême de l'inconscient où la vie de l'homme participe à la vie universelle, où éclatent les contraintes de l'ordre en gestes, en rites, en actes qui sont le théâtre. (Nourissier, 1955: 144-145)

De acuerdo con dicha explicación podemos interpretar que Lorca utilizó la muerte en el teatro no para *le sens d'une aggravation de la circonstance dramatique*, es decir para exagerar la situación. Lo importante para él era que los personajes fueran auténticos, lo que necesariamente los hacía acercarse a la muerte. *Ser uno mismo* o *ser auténtico* significa conseguir el inconsciente o ser uno mismo la fatalidad. Ese tipo de representación debe superar el marco del teatro. Debe «*éclater les contraintes de l'ordre en actes qui sont le théâtre*». Para Lorca el teatro era un arte que debía superar la simple representación teatral.

Añade además que «*Il n'a pas recours à l'inconscient au profit d'un portrait ou d'une analyse, il entre dans l'inconscient; il y recueille le principe du drame et l'y exprime comme l'inconscient l'exprime*» (Nourissier, 1955: 136). En tal sentido es que se lo haya considerado el poeta del pueblo y también es el motivo del «secreto de que Lorca sea Lorca», o sea, un poeta diferente a los demás. Vivir cada día con intensa vitalidad conduce necesariamente a reflexionar sobre la muerte. Lorca no escapado de la fatalidad del inconsciente sino que la ha utilizado como complemento para la realización teatral y la perfección de la poesía. Es por eso que la obra de Lorca está plasmada de una estremecedora vitalidad.

Respecto a la relación de su país (Francia) y España, Nourissier afirma: ciertamente el pueblo español ha expresado a través del teatro

clásico y su música popular *«cette insistance cruelle de la douleur qui ne se laisse jamais oublier, ce paroxysme où entre du plaisir, qui brûle, en effet, et fait mal»* (Nourissier, 1955: 136). Estas características han sido un constante estímulo para el arte francés. Sin embargo, con el tiempo los franceses han aprendido a interpretar las mismas como características propias de la literatura española. Lorca fue quien influyó para que el mundo adquiriera una nueva imagen de España. Convirtiéndose *«“le seul pays du monde où l’on sache unir dans une exigence supérieure l’amour de vivre et le désespoir de vivre” (Albert Camus)»* (Nourissier, 1955: 136).

Lorca fue un revolucionario del arte. A pesar de aceptar y respetar la tradición histórica y cultural de España, introdujo cambios radicales en la expresión artística, valiéndose del «Secreto de Lorca». La revolución de Lorca consistió también en la aclaración del «secreto» de haberlo convertido en un artista internacional a pesar de haber iniciado su vida artística con elementos netamente españoles o netamente andaluces. Estos factores hicieron posible la aceptación de sus obras en Japón, y al mismo tiempo fueron la esencia de la revalorización de Lorca en Europa.

La preocupación de Kokai Eiji era que este tipo de interpretación acerca de Lorca no existía en el Japón de 1959.

3.1.6. *La primera interpretación de «La casa de Bernarda Alba» por el Grupo Budō no kai (1955 ~1956)*

(1)

En el mismo año 1955 en que se diera a conocer en Francia la obra de Francois Nourissier «El Secreto de Lorca» (*F. G. Lorca: dramaturge*) se representaba por primera vez en Japón una obra de este último autor. El título de la obra era «*Berunaruda Aruba no ie* ベルナルダ・アルバの家 [*La casa de Bernarda Alba*]» y la puesta en escena estuvo a cargo del Grupo Budō no kai ぶどうの会. Yamada Hajime había hecho la traducción que se utilizó como guión. Esta traducción era al mismo tiempo la primera traducción de una obra de Lorca al japonés. En el elenco figuraban Okakura Shirō 岡倉士朗 y el mismo traductor Yamada Hajime.

El papel principal de Bernarda Alba correspondió a la actriz Yamamoto Yasue 山本安英. Como había afirmado previamente la década de los 50 fue un período en el que la gente en Japón empezaba a mostrar interés por las obras de Lorca. En 1952 Uchimura Naoya había hecho la presentación y publicado la traducción de esta obra de Lorca. De manera que la gente tenía cierto conocimiento y muchos habían acudido a ver la obra de teatro con gran interés.

Por ejemplo en el fascículo del mes de junio de la revista *Shingeki* [*Nuevo Teatro*], Watanabe Jun 渡辺淳³⁵ publica un resumen sobre los estudios de Nourissier bajo el título de «*ロルカをめぐる Lorca o megutte* [*Sobre Lorca*]». En el inicio de dicho texto afirma:

Muy pronto el Grupo Budō no kai presentará en Japón la obra «*La casa de Bernarda Alba*» y pareciera ser que otro grupo teatral tiene

³⁵ Profesor de teatro y crítica cinematográfica de la Facultad de Letras y Artes de la Universidad Kyōritsu Joshi.

prevista la puesta en escena de la obra «*Bodas de Sangre*». En contados países europeos, aproximadamente durante los cinco años comprendidos entre 1932 y 1936, se pudo experimentar – aunque no fuera totalmente – la libertad bajo la forma republicana de gobierno. El pueblo español ha sufrido siempre la discriminación social y ese fenómeno continúa aún en nuestros días. El privilegio de las clases aristocrática y eclesiástica, los grandes terratenientes, los militares y el monopolio capitalista era más que evidente. Esa situación social que se vivía en España se asemejaba a la situación social de Japón. Por eso el mensaje que deseaba transmitir Lorca con una obra en la que resumía la tragedia del pueblo español debía con seguridad conmover el espíritu del pueblo japonés. Si bien la representación de esta obra en Japón es tardía, el interés que ha despertado en la gente es muy grande. (Watanabe, 1955)

En este comentario de presentación el autor sostiene que la obra de Lorca ha tenido una gran acogida en Japón por la semejanza de la situación social de este país con la de España. Refiriéndose a este país utiliza expresiones estereotipadas como «uno de los contados países en vías de desarrollo de Europa» o «la tragedia de su país». Sin embargo, no analiza la particular situación de España en los tiempos en los que Lorca escribe sus dramas. Creo que el comentario de Watanabe de que la «situación social de Japón era similar a la situación de España» se basa en un análisis subjetivo y superficial del autor respecto a la situación social de ambos países por el año 1955. La sociedad japonesa por aquel entonces aún sufría la cruel herida que había producido la guerra, a pesar de que después de la derrota el pueblo se sentía liberado del fascismo imperial. Muy pronto se inició la guerra fría de Oriente y Occidente y el pueblo japonés se dividió en dos bandos, aquellos que sostenían que el país debía ser reconstruido respetando la alianza con Estados Unidos y aquellos otros que sostenían que el socialismo era la única fórmula para la reconstrucción. La gente de izquierdas sostenía que en la sociedad japonesa existía una

relación familiar y una moral demasiado conservadoras, características sociales que facilitaron la continuidad del sistema imperial de pre-guerra. Después de la derrota y el decaimiento del poder imperial, los socialistas sostenían que era necesaria una revolución social que permitiera el establecimiento de la democracia, y el conocimiento de la filosofía de Lorca les parecía importante en el marco del reestablecimiento social japonés. Sin embargo, en España no existió una pre-guerra ni tampoco una pos-guerra porque, durante la Segunda Guerra Mundial, España se mantuvo como país neutral. Consecuentemente, no sufrió de manera directa los daños de la guerra ni se vio afectada directamente por el resultado de la misma. El poder dictatorial de Franco que nace dentro de una situación mundial de pre-guerra muy particular y *el avance del fascismo y el antagonismo de los países europeos* continúa aún después de terminar la Segunda Guerra Mundial. De manera que su poder continuó sin experimentar la ruptura de pre y pos-guerra como en Japón. Desde entonces, España permaneció como el único país totalitario de Europa y, oponiéndose a los nuevos ideales, tomó un rumbo propio y único. Solo con la descripción previa podemos comprender la diferencia existente entre la situación de pos-guerra de Japón y la de España.

La decisión de Watanabe de encontrar a toda costa una similitud entre Japón y España tiene su origen en su intención de interpretar la obra de Lorca desde el punto de vista político. Creo necesario aclarar aquí una vez más que para comprender al verdadero Lorca no tiene ningún sentido analizar sus obras bajo conceptos políticos.

Muchos años después, en 1988, un discípulo de Okakura Shirō llamado Fukuda Yoshiyuki 福田善之 y que en aquellos tiempos fuera un actor principiante, escribió sus memorias. A diferencia de Fukuda deja de lado los prejuicios políticos y trata de acercarse directamente a Lorca, destacando lo siguiente:

No sé por qué ruta ha llegado al Grupo Budō no kai el conocimiento de la obra de Lorca. Pero en la decisión de representar la obra teatral

«*La casa de Bernarda Alba*» supongo que debe haber influido Yamada Hajime. Recuerdo que en aquel entonces yo no conocía en absoluto a Lorca. ¿Qué tipo de obra teatral es la que representaremos próximamente, «*La casa de Bernarda Alba*»? ¿Cuál es el tema? ¿Es de contenido anticonservador? Eran algunas de las preguntas que me hacía como resultado de mi total ignorancia.

(Fukuda, 1988: 207-211)

En aquel entonces este actor principiante, al encontrarse con una obra totalmente desconocida, por supuesto lo primero que hace es consultar sobre su contenido y se entera de que la obra presenta cierto contenido político. No obstante, reconoce que estaba equivocado al definir la obra y en especial a «la familia Alba» como anticonservadora. Fukuda añade aquí su actual idea sobre la obra de Lorca. A pesar de su escaso conocimiento acerca de Lorca, agregaba además lo siguiente:

He visto repetidamente los ensayos de *La Casa de Bernarda*. ...Podría decir que pude comprender el mensaje de Lorca de forma natural, sin ningún tipo de problema. En cuanto a «*Bodas de Sangre*» ha sido impactante. Tiene algo de poético y, si bien tiene cosas que no entiendo muy bien, eso también es curioso e impactante.

Debido a mi ignorancia, creo que en ese entonces me parecía al menos curioso que Pepe no apareciera en escena. La representación teatral de Okakura era realista pero no caía en la rutina de la representación de la vida real, por lo cual me parece que su actuación era superior a las que le sucedieron posteriormente.

El choque que tuve con *Bodas de Sangre* fue la misma que sentí cuando en tiempos posteriores vi la versión adaptada de *Romeo y Julieta* de Shakespeare como *West Side Story* o *Amor sin barreras*. Creo que ambas obras tienen algo en común, que consiste tal vez en la fuerza vital que ambas tienen para atraer la atención del pueblo o

la multitud. «*Bodas de Sangre*» es poético y a la vez tiene algo de «nativo» y «autóctono». (Fukuda, 1988: 207-211)

Lo citado es la franca impresión de un actor principiante que ha interpretado a Lorca sin ninguna idea preconcebida. Sería importante destacar que Fukuda queda impresionado con la lectura de la obra y no viendo su representación teatral. Respecto a la actuación del director Yamada junto al Grupo Budō no kai agrega que «hubo muy pocas escenas conmovedoras».

Al igual que Fukuda, mucha gente que había visto la pieza teatral expresaba su disconformidad. Por ejemplo el escritor, Abe Kōbō 安部公房 destacaba:

Que Lorca haya utilizado elementos como el amor, las relaciones amorosas y la traición, que por más arreglos y adaptaciones que incluya tienden a caer en el estereotipo del melodrama y que sin embargo el autor haya conseguido expresar sus sentimientos con pasión, no significa que haya confiado en esos elementos sino que sabía que podía confiar en ellos porque conocía en profundidad el espíritu de la gente y el espíritu del pueblo.

Es por eso que no hay ni pizca de psicología en los personajes. Son siempre carnales, materiales. Los detalles más pequeños alzan sus voces de protesta a través del montaje de los deseos. Hasta los muertos están repletos de deseos... Teniendo en cuenta lo poco que aparecen las mujeres en el nuevo teatro, la obra de Lorca debería emocionar a las actrices, aunque albergo dudas de que funcione. En otra ocasión, cuando vi la representación de la obra por el Grupo *Budō no kai* sentí que lo material había sido reemplazado por lo

psicológico, a lo cual no le encontraba especial sentido.³⁶

Abe Kōbō en su crítica sobre la obra *La casa de Alba* propone un aspecto muy importante para la valorización de la misma. Tratándose también de un autor de guiones de teatro puede interpretar con profundidad las propuestas que hace Lorca en sus obras.

La casa de Alba es la historia de amor de Pepe y la hija mayor de la familia Alba. Pepe es el novio reconocido con quien Doña Bernarda quiere casar a su hija mayor. Esta es la historia oficial que se desarrolla sobre el escenario pero paralelamente se desenvuelve otra historia de amor extraoficial ente Pepe y la hija menor de la familia. Estas dos historias constituyen el eje de este drama de amor. Por el argumento, la obra pareciera ser el clásico melodrama. Si nos ofrecieran este guión y tuviéramos que escribir un melodrama, seguramente haríamos que la hija menor expresara su ferviente amor por Pepe y relataríamos la situación incómoda y angustiante de éste. Conocemos este tipo de historia por *Romeo y Julieta* y por otras tantas novelas de amor. Generalmente el dominio que ejerce en la casa el jefe de familia con un poder absoluto se contrapone al amor puro y real que los novios desean mantener pero que no tiene futuro. Este ambiente de contraste se exterioriza a través de los actos y las palabras de los actores principales. Estos argumentos son comunes ya que los mismos autores son partidarios de destacar los actos apasionados en las distintas escenas. Es ésta una manera de atraer a los espectadores. El más apasionado y el que queda embriagado por el argumento del drama es, antes que los propios espectadores, el propio autor de la obra.

Abe Kōbō pone en evidencia que Lorca no utiliza este método para llegar al público. Los personajes de la obra no se dirigen al público relatando el desenlace de las penas y las alegrías de la relación amorosa. No se trata de un relato convincente del proceso psicológico del argumento ni tampoco es un intento de demostrar dónde se encuentra la barrera para

³⁶ *Nihon Dokusho Shinbun* 日本読書新聞 [El periódico de lectura japonesa], 3 de Marzo, 1958.

esa relación amorosa. No trata de ninguna manera de ir intensificando las emociones para un culminante final. En consecuencia sus personajes no expresan nada abstracto, psicológico, sino que deben presentarse constantemente como objetos carnales y materiales. Si se repite la lectura del argumento de la obra de Lorca, es muy fácil percatarse del aspecto anteriormente citado. Lorca no da prioridad a ninguno de sus personajes. La hija menor tiene la misma posibilidad de aparecer en escena como la madre, la criada o las demás hijas. En cuanto a Pepe, no cuenta ni con la posibilidad de hacer su aparición en escena. Fukuda se sorprendió al conocer este aspecto y señaló que «es algo de buen gusto». Su afirmación destacaba lo admirable del desarrollo de este drama de amor, muy diferente a lo que estábamos acostumbrados a ver.

Abe Kōbō aclara que «no porque Lorca haya confiado en el amor, en el enamoramiento o en la traición, sino porque sabía lo que significaba confiar en esos fenómenos propios del ser humano es que ha podido llegar hasta lo profundo del alma de la gente». Dicho de otra manera, Lorca ha llegado al espíritu del pueblo porque «trató de describir las distintas situaciones con un enfoque amplio y total. Nunca ha dado privilegio a ninguno de los personajes y ha permitido siempre su libre movimiento y accionar. Gracias a ese enfoque amplio, Lorca ha podido describir con maestría por ejemplo la realidad del «amor» y de la «traición» en su relación con el contexto social de la época». Esa relación de las cosas con el contexto total es lo que Lorca denominaba «documental fotográfico» y que el autor había aclarado al principio que había utilizado como método de desarrollo del drama.

Al título principal de «*La casa de Bernarda Alba*» Lorca le había agregado el siguiente subtítulo *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Respecto a este subtítulo el autor añade: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» (García Lorca, 1997a: 583). El significado de «un documental fotográfico» no fue interpretado en Japón en su real significado. Yamada Hajime, quien fuera el primero en traducir esta obra al japonés y recomendado su puesta en

escena al Grupo Budō no kai actuando personalmente juntamente con Okakura, decía lo siguiente:

La casa de Bernarda Alba es una de las últimas obras escritas y uno de los mejores dramas que el autor concluyera durante toda su vida. Respecto a este drama Lorca dice que se trata de un «documental fotográfico». Pienso yo, sin embargo, que es una expresión muy original del autor. Para mí que no podría llamarse «teatro realista». (Yamada, 1956: epílogo)

Por lo expuesto previamente podemos ver que el «documental fotográfico» había sido interpretado por Yamada Hajime como «realismo drama». Realismo drama sería aquel drama que intenta reproducir en forma veraz la realidad social. Yamada era consciente de que representar tal cual la realidad no era en ninguno de los casos el objetivo real de Lorca. Por eso había aclarado que se trataba de una «expresión muy original» del autor. Destaca además que con la expresión «documental fotográfico» Lorca deseaba expresar que en «la casa de Bernarda Alba incluyó lo simple y sencillo de la realidad». Para Abe Kōbō, Yamada Hajime no había interpretado la expresión de Lorca en su verdadero significado y en consecuencia no había podido transmitir su esencia en la representación teatral de Budō no kai. Si transcribimos el contexto del comentario de Abe sería el siguiente: «Lorca ha reemplazado el melodrama emocional por un drama físico y carnal. Sin embargo, en Japón lo físico y carnal ha adoptado nuevamente la forma abstracta y emocional. Es por eso que se ha convertido en una obra teatral sin mucho significado».

Mori Naoka 森直香 presenta también aquí un estudio sobre la primera representación teatral de «*La casa de Bernarda Alba*» en Japón. En cuanto a la expresión «documental fotográfico» esta autora la interpreta como la «fotografía» en sí.

En primer término se tiene que tener en cuenta que la fotografía

de aquellos tiempos era en blanco y negro. A pesar de los términos «documental», «fotografía» no se debe interpretar con facilidad que se trata de un «drama realista». El propósito de Lorca era expresar el realismo de un mundo estático en blanco y negro. Un realismo donde el simbolismo adquiriría un importante papel. Ese mundo de blanco y negro se hace muy evidente en la escenografía, en el vestuario de los actores... Una pared blanca de fondo y los actores aparecen vestidos de riguroso luto, que da la impresión de una fotografía documental en blanco y negro. (Mori, 2008: 131)

Como en el estudio citado, la expresión «documental fotográfico» es interpretado por la autora como «fotografía» y hay algo que no convence totalmente al leerlo. Me pregunto si realmente Lorca pretendió crear un mundo estático de blanco y negro sobre el escenario o intentó componer varias escenas que dieran al público la impresión de ver «fotografías documentales en blanco y negro». Si esto fuera así, ¿qué necesidad tenía el autor de crear sobre el escenario un mundo de características externas como la de una fotografía? Pienso que Mori Naoka debería aclarar también este aspecto que considero de importancia y que no aparece en ningún lugar de su trabajo. La interpretación de Abe Kōbō es totalmente contraria a la de Mori Naoka al afirmar que «los personajes tienen mucha vitalidad, muestran profunda pasión. Son evidentemente carnales, físicos y la exteriorización de sus deseos es el medio para exteriorizar su insatisfacción, su voz de protesta, hasta los muertos tienen sus deseos». Creo que las características del blanco y negro de las fotos de aquella época y el blanco y negro de las escenas de la obra de Lorca son diferentes. El blanco y negro de las fotos de aquel entonces se debía a que los adelantos tecnológicos no habían avanzado lo suficiente como para obtener las fotos en color. La gente en general sabía que el blanco y negro de la foto no era el mismo blanco y negro que veían en ella. Es decir que ellos veían en el blanco y negro sus respectivos colores. Algo similar a esto podemos experimentar nosotros en la actualidad cuando vemos antiguas películas en

blanco y negro. Si en el transcurso de la película aparece una rosa *negra* normalmente dentro de nuestra mente la transformamos en una rosa *roja*. Una foto en blanco y negro no significa que el mundo y las cosas hayan perdido o que se le haya quitado su color, sino que este color se representa en blanco y negro. Dicho de otra manera, *el color* se representa en gradaciones de claroscuros. Contrariamente a lo que sucede en las fotos, el blanco y negro de la escenografía de *La casa de Alba* es un blanco y negro que ha perdido totalmente el color, un blanco y negro incoloro. Es la representación del blanco y del negro en sus *colores* originales. Es sabido que la ropa negra de luto que llevan sus personajes se debe a la muerte del padre y jefe de familia de *La casa de Alba*. Que todas las escenas se hayan unificado en esos dos colores es para intensificar el sentimiento de dolor y la incertidumbre causada por la muerte del padre y jefe de familia. Cuando Lorca se refería a su «teoría del duende» afirmaba que «España es un país donde todo empieza a partir de la muerte y este elemento es el que domina su cultura». ³⁷ Esa esencia del pueblo español es la que Lorca desea transmitir a través de esta obra. «El jefe de familia muerto» desea continuar ejerciendo su dominio sobre la familia y a través de su mujer Bernarda. Como señalaba Abe Kōbō, «hasta los muertos están llenos de deseo». Sin embargo la predisposición que muestra Bernarda a colaborar con su marido muerto es a veces dudosa y parece derrumbarse en cualquier momento. Por su parte, las hijas son conscientes del significado de la muerte de su padre, y a pesar de esa fatalidad, tratan de vivir plenamente su propia vida. Estos dos aspectos contrapuestos dentro de la familia son los que están simbolizados en el «blanco y negro» de cada escena de la obra.

Como he señalado, la expresión «documental fotográfico» de Lorca no indica la fotografía en sí sino una forma de expresión artística

³⁷ «En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte o su contemplación silenciosa son familiares a los españoles». (García Lorca, 1997b: 156)

simbolizada a través de una imagen que es en este caso una fotografía. Esto se explica si se tiene en cuenta la influencia que ejercieron sobre el arte en general los grandes adelantos técnicos y la difusión de la fotografía, de las industrias del cine y de la industria discográfica, en los tiempos de actividad de Lorca y especialmente entre 1920 y 1930. Nosotros que vivimos diariamente rodeados de una sorprendente cantidad de medios de difusión y comunicación no estamos en condiciones de comprender el impacto que puede haber causado por ejemplo el revelado de la primera fotografía. Con medios de difusión y comunicación refiérenos referimos aquí a los textos impresos, fotografías, películas, discos y la gran propagación actual de las computadoras y el uso de internet, etc. Estas últimas técnicas constituyen la base de los medios de comunicación de la sociedad actual. La fotografía fue la primera técnica de reproducción de imágenes que se ha inventado. Su invento conmocionó al mundo ya que todo lo que se representaba hasta entonces manualmente y por medio de pinturas o esculturas fue posible hacerlo mecánicamente por una máquina fotográfica. Gracias a la invención de esta técnica el hombre pudo tomarse directamente una imagen natural sin recurrir al retratista y a los diversos materiales para la pintura. Era la liberación del trabajo manual y al mismo tiempo era la liberación de los conceptos que las características de las técnicas manuales habían establecido para identificar a las distintas culturas. Muchas veces he oído decir que «los occidentales se imaginan el paisaje de la pintura al óleo y los orientales el paisaje es el paisaje a la aguada». La difusión de la fotografía ha permitido superar estas diferencias y crear un mundo objetivo y universal.

La fotografía dejó fuera de uso los diferentes métodos de la pintura al óleo, como pueden ser la técnica de la perspectiva, de la delimitación de las formas, de la composición y de la elección de los marcos. Con la aparición de la fotografía se ha aclarado que la pintura no era un medio para reproducir el mundo objetivo sino para representar un mundo objetivo y humano recreado por el artista. Nishimura Kiyokazu 西村清和 en su obra «写真メディア — 視覚の変容 — [La fotografía — transformación visual

—]» destaca lo siguiente:

Lo que nos muestra la fotografía es la reproducción objetiva de la realidad y no la realidad subjetiva que cada persona tiene en su imagen. Desde el punto de vista de que la fotografía nos muestra una realidad diferente a la que estamos acostumbrados a ver es un medio de revelación de aspectos desconocidos. (Nishimura, 1995: 172)

En general el hombre está hecho para ver lo que desea ver. Lo que no desea ver o no le interesa ver no lo ve aunque esté dentro de su campo visual. Este «territorio» que el hombre no desea ver o prefiere no ver es descubierto o revelado por la fotografía. Como la fotografía es un método revelador del inconsciente que permanece en el fondo de la cultura humana fue el centro de interés de los surrealistas. Surrealistas como Jean Eugene Atget (1854 – 1927) crearon un nuevo tipo de belleza con sus paisajes fríos, impersonales e inorgánicos. Ellos exploraron el inconsciente humano y para la liberación total veían indispensable el análisis psicológico y la escritura automática. Para ellos la fotografía también tenía la misma importancia. Quien estudió sobre este fenómeno social efectuando un estricto análisis filosófico fue Walter Benjamin (1892 – 1940). Walter Benjamin era 8 años mayor que Lorca aunque podría considerárselo de la misma generación. En 1931 publicó su obra *Kleine Geschichte der Photographie (Breve Historia de la fotografía)* y en 1936 una versión más completa con el título de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Según este autor, antes de la difusión de la técnica de la reproducción fotográfica el arte era una expresión limitada a unos pocos privilegiados. Entonces el arte tenía como un «aura» o una fuerza irracional para intimidar o cautivar a los espectadores. La gente inconscientemente quedaba fascinada al ver una obra de arte. Que la fotografía haya podido borrar esa «aura» del mundo del arte significa que junto a su difusión había nacido y fue formándose una nueva percepción, una nueva sensibilidad respecto al arte. La desaparición del «aura» del arte

fue como un regreso a los orígenes de la historia y para la gente fue a la vez una exigencia de volver al mundo de la realidad.

No se sabe si Lorca conocía la obra de Benjamin pero sí se sabe que tenía un profundo interés por el surrealismo. Entre los artistas surrealistas, dicha obra era de conocimiento común de manera que es muy probable que Lorca también lo conociera. Cuando Lorca dice que «el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», el significado de la fotografía no es la misma al significado de la fotografía expuesta previamente. La expresión «documental fotográfico» no indica un drama realista. Lo que hace Lorca es utilizar un hecho real adaptándolo a su tiempo pero tiene la maestría de convertirlo en una historia universal y eterna. Ha creado los cimientos de la narrativa teniendo como referencia la esencia de la sociedad española de aquellos tiempos. Es decir que ha conseguido borrar las características de un hecho particular ocurrido, superar el *aquí y ahora* y convertirlo en una historia eterna y universal. La obra maestra que nos ha legado Lorca ha llegado a nuestros tiempos como un documental.

(2)

La casa de Bernarda se puso en escena por primera vez sin que se conociera el propósito del guión teatral ni comprender en profundidad el método de representación escénica propuesta por Lorca. Como consecuencia se ha producido una gran diferencia entre la idea del autor y la representación de esta obra en Japón. Tanto Abe Kōbō como Fukuda Yoshiyuki y otras personas relacionadas con el ámbito teatral eran conscientes de la existencia de esta diferencia. Por ejemplo en un comentario aparecido en un periódico sobre la primera representación de la obra, se podía leer:

Se nota demasiado la buena conducta y la disciplina en esta pieza teatral. Si no se expresa con mayor intensidad la angustia y el

sufrimiento de las hijas que viven en un estado de sobreprotección y no se logra que cada personaje tenga mayor individualidad en la exteriorización de sus emociones, sus deseos o dolor, es muy probable que esta obra no resulte de interés para los espectadores. Creo que a esta representación le falta intensidad expresiva.³⁸

El próximo aspecto que debería entonces aclarar sería el porqué del origen de esa *diferencia*. Seguramente aclarando este aspecto comprenderemos la importancia del conocimiento de la obra de Lorca en el teatro de posguerra del Japón.

Como ya lo he descrito «*La casa de Bernarda Alba*» fue representado por primera vez en Japón por el Grupo Budō no kai. La denominación oficial del Grupo es 山本安英とぶどうの会 [Yamamoto Yasue y Budō no kai]. Es un grupo teatral que se fundó después de la Segunda Guerra Mundial y, como su denominación indica, su miembro principal era Yamamoto Yasue. El origen del nombre Budō no kai proviene del logotipo del «Tsukiji Shōgekijō 築地小劇場 [pequeño teatro de Tsukiji]», en cuya fundación en el año 1924 había participado la actriz Yamamoto Yasue, que entonces tenía dieciocho años. Budō significa «uvas» en japonés y esta fruta estaba bordada en el telón del Tsukiji Shōgekijō. El creador de dicho diseño era Hijikata Yoshi 土方与志 y, según sus memorias, lo había elegido «por la belleza de la forma y porque la uva es el símbolo de Bacchus, que es el dios protector del arte». «Muchos granos de uvas constituyen un racimo, de manera que era la forma más adecuada de simbolizar al teatro, que es un arte colectivo». (Yamamoto, 1960: 16)

Yamamoto Yasue fue una de las pioneras de la presentación del teatro moderno en Japón. Como ya mencionado, fue miembro fundador del Tsukiji Shōgekijō. Este pequeño teatro de Tsukiji tuvo muy corta vida. Sin embargo, Yamamoto Yasue se propuso continuar transmitiendo el espíritu de dicho teatro aún después de concluir la guerra. Para comprender la

³⁸ *Periódico Asahi*. 4 de Octubre de 1955

situación del encuentro de los japoneses con las obras de Lorca es importante conocer la actividad que desarrolló el teatro Tsukiji Shōgekijō.

Fue creado en 1924 por Osanai Kaoru y Hijikata Yoshi. En aquellos tiempos, la expresión teatral en Japón se limitaba al teatro tradicional o *kabuki*, el *shinpa* y el teatro popular. El *shinpa* era un teatro de carácter humanitario que tenía como antecedente el teatro de propaganda política de los movimientos sociales de la era Meiji (1867–1912) y el teatro popular era aquel representado por actores ambulantes. Aún no se conocía el auténtico teatro moderno. Teatro moderno se refiere aquí a aquella expresión que nace del análisis racional y de la crítica de los distintos problemas que han caracterizado a la sociedad moderna, para recrearlos sobre el escenario otorgándole un nuevo significado y valor.

El teatro moderno se inicia en Europa a mediados del siglo XIX con el teatro de Henrik Johan Ibsen. Este teatro tuvo como origen la literatura naturalista de Emile Zola, Henri René Albert, Guy de Maupassant, etc. En Francia era conocido como *Théâtre Libre* y en Alemania como *Freie Bühne*. Tanto en Europa como en Japón la expresión teatral estaba estrechamente vinculada con la expresión literaria. La obra *Futon* 布団 de Tayama Katai 田山花袋 publicada en 1907 es considerada como la primera obra de la literatura naturalista en Japón. Es la descripción del análisis científico del ser humano que se ve limitado por lo hereditario y el ambiente circundante. Era a la vez la aplicación del método de Zola. El naturalismo no había sido hasta entonces objeto del arte japonés. Hechos de la vida cotidiana, pequeños problemas de la relación humana o la vida normal de algún personaje eran motivos que alimentaban la expresión artística. Con el tiempo la literatura japonesa comenzó a expresarse en primera persona. El personaje principal era el propio autor y exponía hechos cotidianos o perseguía los leves cambios de conciencia que se producía en sí mismo. Una expresión muy original de Japón, el *watashi-shōsetsu* 私小説 [novela Yo: novela narrada en primera persona] fue constituyéndose en la forma de expresión principal. En dicha literatura no tenían cabida las expresiones metafísicas. Esa intensa búsqueda o conciencia de sí mismo ha conducido a

la literatura a la decadencia, debido al relato desarticulado de sí mismo y a la falta de unidad en la expresión. Esta principal corriente literaria ha influido en la formación de la conciencia artística y la concepción humana de los actores teatrales.

Osanai Kaoru y su teatro Jiyū Gekijō indica el inicio del teatro moderno japonés. Su primera presentación fue en 1909. Este teatro produjo a la vez un movimiento cultural que intentaba implantar a través del teatro el espíritu de la modernidad europea. Con tal fin tanto la literatura como el teatro pretendían imitar tal cual a los europeos importando materiales y accesorios de dicho continente, situación que con el tiempo condujo al estancamiento de estas manifestaciones artísticas. Lo que se creó después teniendo en cuenta el error cometido fue el teatro Tsukiji Shōgekijō. Hijikata Yoshi fue uno de sus fundadores principales y lo hizo apenas regresado de su viaje de estudios que lo había llevado a Europa. Su regreso al país se adelantó debido al Gran terremoto de Kanto de 1923. El incendio provocado por el terremoto había quemado gran parte de Tokio. Una de las medidas tomadas por el gobierno para la recuperación de la ciudad fue la reforma de las leyes de la construcción. Aprovechando esta única oportunidad Hijikata Yoshi hizo construir el teatro en Tsukiji para lo cual invirtió todo el dinero que le había quedado del viaje de estudios.

Respecto a la modernización en el teatro se presentaron dificultades diferentes a las del ambiente literario. La primera de ellas fue la de introducir cambios rápidos. Si en la literatura se produce un cambio en la conciencia individual del autor o en su método de expresión no es difícil crear una nueva forma de expresión. No obstante, en el teatro, al tratarse de un arte de expresión colectiva o grupal, es más difícil llegar a un acuerdo. Además el mundo se debe representar sobre el escenario de manera objetiva y a través del drama. Lo objetivo del escenario no solo indica la escenografía, el vestuario y los detalles básicos sino también la expresión corporal, la forma de expresión y el movimiento de los actores. Para presentar una nueva obra desconocida y competir con otra prestigiosa obra en cartelera es necesario un máximo esfuerzo. En cuanto a la

formación de los actores en aquella época era normal que los candidatos empezaran como discípulos de los actores famosos. Cumplían con todos los quehaceres cotidianos y aprendían el arte imitando a su maestro. Si demostraban tener talento el maestro les ofrecía un papel secundario al principio y poco a poco iban completando su formación. Sin embargo, es muy difícil que los actores que se han formado de esta manera puedan expresarse con total libertad y desenfado. Sólo podían actuar dentro de los conocimientos técnicos asimilados que se limitaban en una actuación para atraer la atención del espectador. Lamentablemente en aquella época no existían otras posibilidades para hacerse actor. La citada actriz Yamamoto Yasue había solicitado el ingreso como discípula a la casa de un actor de teatro *kabuki* en su deseo de hacerse actriz de teatro en su adolescencia. Dicha solicitud le había sido rechazada ya que el teatro *kabuki* aceptaba la incorporación de mujeres solo en casos excepcionales. Posteriormente ella conoció el teatro Tsukiji Shōgekijō. Antes de hacerse actriz, Yamamoto Yasue había estudiado danza clásica japonesa y a tocar un instrumento musical típico de Japón llamado *shamisen*. El conocimiento de estas técnicas ampliaría sus posibilidades expresivas en tiempos de su actuación en el Grupo Budō no kai. Cuando pertenecía al teatro Tsukiji Shōgekijō estas técnicas tradicionales no le sirvieron de mucho ya que este teatro transformó el método de formación de los actores.³⁹ Cuando se pusieron de moda los pequeños teatros de la ciudad, muchos estudiantes y trabajadores se inscribieron directamente al teatro Tsukiji Shōgekijō sin estudiar previamente sobre actuación con actores famosos.⁴⁰ Para explicar el tema de la formación y educación de los actores, la relación entre la puesta en escena y la actuación en el drama y el problema de cómo administrar al grupo teatral se adoptó el Sistema de Stanislavski. Konstantin Stanislavski [Константин Станиславский] fue director del

³⁹ Yamamoto, Yasue describe en *Tsuru ni yoseru Hibi* 鶴によせる日々 sus memorias respecto a aquellos tiempos. Editorial Miraisha. 1987.

⁴⁰ Por ejemplo Ezu Hagie 江津萩枝 al mismo tiempo que participaba del movimiento antibélico se inscribió e inició su actuación en el teatro Tsukiji Shōgekijō. (Ezu Hagie *Mezamashi tai no seishun – Junto al teatro Tsukiji Shougekijou* メザマシ隊の青春 – 築地小劇場, Editorial Miraisha, 1983.

teatro de arte de Moscú desde fines del régimen imperial hasta la década de los años 30. Conocidos actores como Antón Pávlovich Chéjov [Антон Павлович Чехов] y Maksim Gorki [Максим Горький] actuaron en su teatro. Por su teoría sistemática y sus éxitos como director teatral muy pronto fue reconocido en su país y en todo el mundo.

La segunda dificultad en el establecimiento del teatro moderno es la cantidad de teatros con función permanente que pudieron instalar. Hasta que Hijikata Yoshi hiciera construir el teatro de Tsukiji los grupos teatrales debían alquilar locales para poner en función sus obras. Sin embargo, para la representación del teatro moderno, que no era muy conocido, los dueños de los teatros no veían la probabilidad de conseguir grandes ganancias por lo que era muy difícil que cedieran sus locales en alquiler. Lo que hacían entonces estos grupos era invitar a algunos actores famosos, o modificar el argumento para causar mayor impacto en los espectadores. Si no había asistencia suficiente de público, se terminaba con la función antes de lo previsto. De esta manera muchas veces se veían obligados a adaptarse a las circunstancias. Con el establecimiento del teatro de Tsukiji Shōgekijō, Hijikata Yoshi y su grupo no tuvieron problemas en poner en escena los nuevos conocimientos teatrales asimilados en Europa. Hijikata Yoshi llamaba al Tsukiji Shōgekijō el «Laboratorio del teatro» y en sus primeros tiempos representaron obras del expresionismo alemán, muy de moda en el continente europeo.⁴¹ En cuanto al local del teatro Tsukiji, era relativamente pequeño con una superficie aproximada de 260 m² y 468 butacas. Aún así, su influencia para el establecimiento del teatro moderno en Japón fue muy grande.

Diría que el tercer problema para el establecimiento del teatro moderno fue la formación o educación de los espectadores. Es evidente que para que un teatro funcione debe haber una correspondencia mutua entre los actores y los espectadores. Se dice por eso que «el teatro existe si hay espectadores». La pasión, las penas y las alegrías internas de los

⁴¹ Sugai Yukio 菅井幸雄 *Tsukiji Shougekijō 築地小劇場*, Editorial Miraisha. 1974. pp.17 – 21.

espectadores pueden liberarse viendo una obra teatral y esa reacción que muestra el público tiene la fuerza necesaria para hacer cambiar y crecer al teatro. Lorca destaca este fenómeno en la «*Teoría y juego del duende*».

El teatro es un arte donde las palabras que expresa un ser viviente llegan directamente a los espectadores. La colaboración mutua de actores y espectadores pueden modificar las fórmulas existentes y constituir una nueva fórmula. Veamos entonces cómo era el público en los tiempos en que se formó el teatro Tsukiji Shōgekijō. Para introducir nuevas reformas y para la modernización del teatro japonés, mucha gente metida en este ambiente viajaba constantemente a Europa para aprender los distintos aspectos de la expresión teatral. Entre esta gente había también directores y actores del teatro tradicional *kabuki*. Cuando ellos iban a ver un espectáculo teatral se sorprendían al ver a tantos espectadores apasionados y entusiastas. Sin embargo, aunque se representara en Japón la misma obra, no había entonces espectadores que comprendieran el significado total de la obra ni tampoco nadie que respondiera a las escenas con la misma exaltación de los espectadores europeos. La clase adinerada o intelectual, que era la que económicamente tenía la posibilidad de disfrutar de una función teatral, no era abundante, además el interés de dicha gente se limitaba a conocer superficialmente la cultura de los países desarrollados. En cuanto a las expectativas del grupo de Tsukiji Shōgekijō, no se limitaba solo a la introducción del teatro moderno en Japón, sino que se esforzó en transmitir a través del teatro para que el pueblo asimilase el espíritu del mundo moderno. Esa corriente de modernización era al mismo tiempo un movimiento de transformación cultural de la sociedad de la época. De manera que el esfuerzo para el establecimiento del teatro moderno significaba también la necesidad de educar al público para que cuando viera un espectáculo teatral pudiera comprender, reaccionar y responder al instante. Con tal objetivo, Hijikata Yoshi fundó una organización que tuviera como miembros a los espectadores y su idea de educarlos se concretó hasta cierto punto. Esta idea, sin embargo, fue heredada aún después del término de la guerra por la corriente del nuevo teatro.

La década del 20 fueron tiempos en los que la Revolución Industrial adquiriría importancia en el país. Principalmente en Tokio juntamente con las tareas de restauración después del gran Terremoto de Kanto la clase media intelectual fue adquiriendo importancia dentro de la sociedad. Se publicaron en esa época libros de obras literarias a bajos precios llamados *yen-bon* 円本 que muy pronto se hicieron *bestsellers* [superventas]. En el éxito de la venta de estos libros y en el apoyo cada vez más ferviente al teatro Tsukiji Shōgekijō influyó el aumento de la clase media intelectual. Muchos jóvenes y estudiantes que consideraban necesaria la transformación social del país se unieron al movimiento. Con los años, los distintos movimientos de transformación social empezaron sus actividades de forma coordinada, cooperando e influenciándose mutuamente. Esta unión de los distintos movimientos no se produjo intencionalmente sino de manera natural. La influencia ejercida por el teatro Tsukiji Shōgekijō sobre el teatro proletario ⁴² que había adquirido importancia repentina, fue muy grande.

En Rusia después de la revolución de 1917 el nuevo teatro revolucionario tuvo su tiempo de apogeo y su influencia se hizo sentir en el ámbito del teatro japonés. En el año 1922 se había constituido el Partido Comunista Japonés, siendo rápidamente rechazado por las autoridades y declarado ilícito. A pesar de esta situación, los miembros continuaron sus actividades políticas infiltrándose en distintas organizaciones políticas autorizadas. El movimiento al socialismo fue el partido creado posteriormente por ellos y el mismo fue adquiriendo partidarios entre la clase baja y los obreros que sufrían por la recesión económica. Esta clase social sería con el tiempo el público más importante de los pequeños teatros. En 1926, a dos años de la creación del Partido Comunista Japonés, se puso en escena una obra teatral titulada *Yoru* 夜 [noche] de contenido socialista y donde se describía la rebelión en campaña de los soldados

⁴² Teatro y movimiento socialista. En 1920 esta corriente socio-política se extendió por todo el mundo bajo la influencia de las revoluciones rusa y alemana. A fines del período Taisho se forman en Japón muchos grupos teatrales de la clase obrera y gente con ideas izquierdistas.

provenientes de zonas rurales. Desde esta época el teatro Tsukiji Shōgekijō evidenció su inclinación izquierdista en el aspecto político. La representación de esta obra teatral no tuvo al principio la concurrencia de público esperada. Sin embargo, su reputación fue transmitiéndose de boca en boca y muy pronto en cada presentación el público doblaba la capacidad que tenía el teatro. En los primeros tiempos, el público principal del teatro Tsukiji Shōgekijō consistía sobre todo en intelectuales urbanos y adinerados. Cuando el teatro tomó una postura política de izquierda, se produjo también un cambio en el público y los asistentes en su mayoría eran trabajadores, obreros, gente de la clase media y estudiantes. Entre sus espectadores se encontraba Mafune Yutaka, quien luego se dedicaría a escribir dramas. Respecto a la impresión que le había causado decía: «fue como si recibiera varios golpes en la cabeza. Al oír la última frase se me caían las lágrimas de la emoción» (Sugai, 1974: 36). Era la primera vez que a través del teatro se exponía la penosa y angustiante realidad de la gente pobre, para quien la vida era una constante lucha. El Realismo, cuyo punto de partida fue *la realidad cotidiana*, pasó por diversas etapas y finalmente destacó sobre todo la contradicción existente en el orden social.

Originalmente el Realismo se formó como una corriente contrapuesta, eliminando lo romántico, festivo y carnavalesco que caracterizaban al Romanticismo. Similarmente en Japón tanto el teatro *kabuki* como *shingeki* 新劇 [Nuevo Teatro] tendían a eliminar todas las connotaciones de irracionalidad y romanticismo para exteriorizar su postura respecto a dichas corrientes. El *shingeki* constituyó la base del Teatro Moderno japonés. Respetando los de los lineamientos de aquella, el Teatro Moderno japonés fue conformándose y consiguió un destacado lugar en el ámbito teatral. No obstante su visión netamente realista conduciría inevitablemente a la crítica social y al sistema de gobierno. Su marcada oposición hacia las normas sociales y a la ética sumamente conservadora, fue extendiéndose a la crítica al desastre ocasionado por la guerra y al sistema imperial japonés. Con la promulgación de la Ley de Preservación de la Seguridad Social en 1925, el gobierno intensificó el control y la

represión a los movimientos de oposición. El estancamiento socio-económico producido por la gran crisis económica mundial de 1929, condujo al gobierno japonés a decidir la invasión de China y otros países asiáticos en busca de nuevos horizontes. Como era de imaginar, dentro de esta situación la relación del teatro moderno y las autoridades competentes era de total inestabilidad, especialmente en el caso concreto del teatro Tsukiji Shōgekijō, que fue afirmando su postura de izquierda. En la década de los 30, la teoría del realismo socialista era la que dominaba en el ámbito de la teoría teatral. En 1934 se llevó a cabo la Primera Conferencia de Escritores de la Unión Soviética durante la cual se declaró la siguiente postura:

El realismo socialista es la concepción fundamental del arte, la literatura y de la crítica literaria de la Unión Soviética. Dicha concepción exige a los artistas la expresión real, histórica y concreta de la realidad dentro del marco del desarrollo revolucionario. Al mismo tiempo el realismo y la posibilidad de concreción histórica de la expresión artística deben educar a la clase obrera y crear en ella una nueva concepción de la vida. O sea que debe haber una estrecha relación con el problema de la capacitación de los obreros dentro del espíritu del socialismo. (Sugai, 1966: 20-21)

De acuerdo con dicha afirmación, el arte, y el teatro incluido, no sería finalmente más que una herramienta para lograr un objetivo político en la revolución. El arte es una herramienta de propaganda e instigación de la revolución. Si la analizamos actualmente, para cualquiera resultaría una teoría extremista pero bajo el dominio del realismo capaz de poner al descubierto hasta los mínimos detalles y bajo la presión del control de las autoridades, la clase baja veía en el socialismo una pequeña esperanza de expresar sus ideas. En ese sentido el socialismo tuvo para mucha gente un significado que no puede pasar desapercibido. De todas las obras representadas en el teatro Tsukiji Shōgekijō, las de mayor éxito fueron la

citada *Yoru 夜* [Noche], *los Bajos Fondos (Ha òne)* de Maksim Gorki (repetidas funciones desde 1924), *Naniga kanojo o sō sasetaka 何が彼女をさうさせたか* [Qué le hizo cambiar a Ella] de Fujimori Seiichi (1927), *Sin novedad en el Frente* de Erich Maria Remarque (1929), *太陽のない街* [La Ciudad sin Sol] de Tokunaga Sunao (1930), *Tsuzurikata kyōshitsu 綴り方教室* [Clases de escritura] de Toyoda Masako (1938), etc. Todas las obras detalladas tenían un contenido similar.⁴³ Con relación al éxito obtenido por la obra *Taiyō no nai machi* la actriz Yamamoto Yasue afirma lo siguiente:

Durante su función, el teatro Tsukiji Shōgekijō, que tenía capacidad para quinientos espectadores, recibía esa cantidad de público o más por lo que muchas veces no se podía permitir el ingreso a muchos. La gente que no había podido ingresar se quedaba en los alrededores del teatro. Unos se conformaban oyendo los aplausos que se sentían desde adentro, otros entraban desde la puerta del baño del camarín, otros protestaban a los gritos «Por qué no me dejan entrar si he venido exclusivamente desde Chiba [Provincia vecina a Tokio]» ... por lo que al final el encargado debía salir a dar explicaciones y pedir disculpas. Todos los días parecía un campo de batalla. (Yamamoto, 1987: 172)

Esta obra «*Taiyō no nai machi 太陽のない街* [la Ciudad sin Sol]» fue escrita teniendo como argumento la gran disputa que existió en 1925 con los trabajadores de la editorial Kyōdō Insatsu. Relata en forma real y dramática el problema de los trabajadores en conflicto y recibe el apoyo popular. Las escenas estaban cargadas de dinamismo y los actores trataban de expresar corporalmente las partes prohibidas por la censura. A este intento y a las preguntas emitidas por los actores el público respondía a altas voces. A estas alturas lo festivo y carnavalesco se había

⁴³ Sugai Yukio *Shingeki- sonobutai to rekishi 新劇・その舞台と歴史* [Actuación e Historia del Shingeki] Kyuryudō ,1967

concretado.⁴⁴ Lo festivo y carnavalesco indica aquí un acercamiento a lo prohibido o a lo que se considera tabú, con miedo y a la vez con alegría. Cumpliendo la parte actuante y la del espectador con un rol que supera lo previsto, se consigue un estado de cooperación, lo cual hace que ambas partes puedan superar el marco de la realidad. Que el teatro realista haya podido llegar más allá de su carácter no festivo se debe probablemente a la situación histórica muy particular en la que se encontraba el Japón de aquellos días. Es decir que para el pueblo el realismo de entonces era el único método de conseguir su vida. Dicho fenómeno se veía también expresado en la obra que se representara posteriormente *Tsuzurikata Kyōshitu* 綴り方教室 [Clases de escritura]. *Tsuzurikata Kyōshitu* describe el método educativo creado por los propios maestros que consistía en enseñar a los niños de las clases marginadas a expresarse por sí mismos, lo que les permitiría desarrollar sus capacidades internas y vencer los obstáculos que se les presentaban en la vida.

«*Tsuzurikata* 綴り方 [escritura]» se refiere a la redacción y su objetivo era hacerles comprender sobre la importancia y el significado que tenían las palabras para expresar con calma y en forma concreta hechos de la vida cotidiana. Este método se basaba también en una tradición literaria de Japón como podían ser las novelas narradas en primera persona. No obstante su principal objetivo era enseñarles a contemplarse a sí mismos dentro del ambiente real en el que vivían y paralelamente enseñarles a redactar hechos de esa vida con la suficiente destreza como para poder ser leídos por desconocidos. La autora original de esta obra, Toyoda Masako, fue una escritora representativa del movimiento y en dicha obra afirmó la importancia que ejerció el realismo en el pueblo japonés.

(3)

Desde el punto de vista de la historia mundial, la idea que se tenía

⁴⁴ (Sugai, 1974: 90)

acerca del teatro realista durante el proceso de modernización de Japón presentaba características muy especiales. El teatro realista de los países desarrollados en Europa insistía entonces en la representación fiel de la realidad limitando la temática a los motivos de contenido social. De manera que en la representación teatral también se buscaba transmitir *lo verdadero*. Sin embargo, esta limitación en la temática condujo al teatro a la repetición de temas similares y a un arte decadente y asfixiante. Como contrarrestando esta tendencia, entre las décadas del 20 al 30 fue adquiriendo importancia la corriente artística del Avant-garde. Esta nueva corriente criticaba severamente la filosofía del realismo. Sus actividades y sus nuevas ideas provocaron grandes cambios en la expresión artística y establecieron las bases del arte contemporáneo. Tsukahara Fumi define a la corriente del Avant-Garde de la siguiente manera:

La palabra Avant-garde proviene del francés. Originalmente era una palabra que se utilizaba para la estrategia militar e indicaba el cuerpo de lucha que se ubicaba al frente o a la vanguardia del grupo principal en el campo de batalla. Más adelante se utilizará este término para definir a los grupos o movimientos que por sus ideas nuevas y radicales adquirirían una posición de vanguardia dentro de la sociedad. Este movimiento tuvo un fuerte impulso en las principales ciudades europeas a principios del siglo XX. Además, el arte en todas sus expresiones recibió una gran influencia del mismo. En Milán se conoció como movimiento Futurista, en Zúrich como Dadaísmo, y en París como Surrealismo. (Tsukahara, 2003: 14)

En la misma época en Alemania se desarrollaba el expresionismo alemán, en Rusia el Constructivismo y el Formalismo, en Holanda el Neoplasticismo, etc. Como se podrá percibir, la influencia de este movimiento fue muy amplia y profunda. Se proponía terminar desde las raíces la influencia del arte tradicional y con esta separación destruir el paradigma inconscientemente creado respecto al arte tradicional. Para este

movimiento un inodoro fabricado en cantidades industriales exhibido en una exposición podía convertirse en una *obra de arte*. Sostenían que, aunque a las palabras se las privara de sentido y de sonido, podía seguir siendo una *poesía* y aunque las formas perdieran su contorno o su color, no dejaría de ser una *pintura*. Con cualquier ruido o con el silencio es posible componer una *música*. De este modo la concepción respecto al arte y su motivación creativa en tiempos del dadaísmo resultaba tan exótica que muchos la consideraban estúpidas o tontas. Al ser consultados sobre la concepción plástica, los artistas que iban surgiendo en aquella época no podían hacer caso omiso a la nueva corriente y continuar desarrollando su arte. Era como una prueba que debían superar para ser reconocidos. Federico García Lorca, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel y muchos otros artistas debieron superar esta prueba y desde allí por fin pudieron perfeccionar y expresar su arte. Sólo a partir de la década de 1920 la revolución artística del Avant-garde consiguió imponerse en distintos ámbitos y sobre todo se mostró con su total esplendor en Rusia. Una de las expresiones de mayor importancia y que marcaron la vanguardia fue el teatro bajo la dirección de Konstantín Stanislavski y uno de su más destacados discípulo que fue Vsévolod Meyerhold.

Vsévolod Meyerhold nació en el año 1874. Konstantín Stanislavski había nacido en 1863 o sea que era once años mayor que su discípulo. Cuando en 1898 Konstantín Stanislavski se hizo cargo del Teatro de Arte de Moscú, Vsévolod Meyerhold formaba parte del elenco de actores. Sin embargo, no estaba conforme con el realismo representativo aún imperante en el teatro y se desligó del grupo en 1902. Tras la petición de Stanislavski de que regresara y lo ayudara a resolver el problema del estancamiento del teatro realista, decidió volver a integrar el grupo en 1905. Muy pronto Meyerhold creó una escuela de teatro dependiente del Teatro de Arte, donde se podía practicar distintas expresiones escenográficas. Con el tiempo su arte fue adquiriendo una tendencia netamente simbolista. No obstante, en esta época, a pesar de ser considerado un artista radical, aún obedecía o se adaptaba a la disciplina fijada por el teatro tradicional. Con

la Revolución rusa de 1917, Meyerhold rompió completamente con los marcos que lo tenían limitado y se convirtió en partidario entusiasta de la revolución. Pronto se hizo miembro del Partido Comunista (PCUS. Partido Comunista de la Unión Soviética). Junto con el poeta revolucionario Vladímir Mayakovski, Meyerhold fue nombrado encargado de la Dirección de Arte de la Comisión Popular Educativa y estableció el «Octubre teatral»⁴⁵, con el cual quiso definir y poner en práctica su idea sobre la revolución teatral. Sobre dicha definición Yamaguchi Masao destaca lo siguiente:

Pienso que en la actualidad nadie negaría que el teatro de Meyerhold ha sido una de los experimentos intelectuales más radicales del siglo XX. Su rechazo al realismo lo condujo a apartarse de la orientación del Teatro de Arte de Moscú que había fracasado por su precipitación hacia el psicologismo. Después de este alejamiento Meyerhold consiguió devolver el esplendor estableciendo un teatro constructivo y creativo en el verdadero sentido de las palabras. Meyerhold no consideraba el teatro como la representación realista de hechos cotidianos, como era común en el Teatro de Arte de Moscú, sino que debía ser la representación dinámica del resumen de los momentos culminantes de la vida. Es decir que Meyerhold no se conformaba con que el teatro fuese una descripción psicológica de la realidad en las dos dimensiones de rostro y voz. El arte debía ser una representación de una realidad más profunda, o sea la representación de la realidad caótica y enérgica que ha provocado la revolución.

(Yamaguchi, 1978: 192-193)

Los resultados de esa constante búsqueda de una nueva manera de expresión se concretó en 1918 con la representación de una obra de Myakovski titulada «*Misteriya-Buff*». Meyerhold participó en dicha obra

⁴⁵ Aquí se refiere a la Revolución de Octubre de Rusia 1917.

como actor y en resumen su contenido es el siguiente:

Los grandes disturbios de la Revolución de Octubre, que como una terrible oleada parecía arrasarse Rusia, era descrito como el Diluvio Universal del Antiguo Testamento. Es un drama alegórico de tres actos en el cual el avance enérgico hacia la victoria de la clase proletaria se fundamenta en las obras de Dante Alighieri y John Milton. La clase burguesa o de *la gente limpia* y la clase proletaria o de *la gente sucia* sufren las consecuencias del Diluvio Universal. Para salvarse todos suben al Arca de Noé y se dirigen al Monte Ararat. *La gente sucia*, harta de las constantes traiciones de *la gente limpia*, la va despojando en alta mar y uniendo esfuerzos *la gente sucia* consigue llegar a la Tierra Prometida. Es un teatro espectacular que refleja con maestría el estado anímico de dos clases contrapuestas entre lo sagrado y mundano.

(Kameyama, 1996: 64-65)

En 1920 se llevaron a cabo varias representaciones de teatro popular. Una de las más importantes fue la de noviembre en Petrograd titulada «*El asalto al Palacio de Invierno*». Los actores y participantes en este teatro sumaban cerca de diez mil personas y hubo más de cien mil espectadores. Con el canto de varias agrupaciones corales y las luces de innumerables reflectores se reconstruyó el asalto al Palacio de Invierno de la Revolución de Noviembre. Meyerhold terminó por completo con los principios del teatro realista e intentó establecer una nueva respecto al teatro. Consideraba que el teatro no tenía que ser una exhibición de gente de buena educación dividida en actores y espectadores, sino que debía haber una unidad o una armonía perfecta entre ambas partes. Debía generarse un ambiente de correspondencia total entre la gente. El método de este gran teatro popular creado por Meyerhold fue posteriormente adoptado por los Nazis en sus discursos políticos. Este método popular se puede observar actualmente en las ceremonias de apertura y cierre de los

Juegos Olímpicos. En su búsqueda de *lo verdaderamente teatral*, Meyerhold eliminó las diferencias existentes en las diversas expresiones artísticas. Asimiló las técnicas del antiguo teatro, del teatro mitológico medieval, del *kabuki* japonés, del teatro popular italiano, del arte de los juglares y de los circos, etc. Su intención era unificar todas estas expresiones y dentro de ese proceso descubrió la técnica de superar lo cotidiano mediante el método del *catabolismo* como fuerza expresiva de la representación teatral. Lo importante en este método no era el vocabulario proveniente de lo interno o de lo espiritual sino el vocabulario de lo externo o físico. Las brillantes y decoradas escenografías fueron sustituidas por otras más sencillas pero audaces que permitieran la expresión de lo externo. Para Meyerhold lo importante no era precisamente *qué se representaba* sino *cómo se representaba*, hasta en las obras conocidas introdujo grandes cambios en el momento de llevarlas a la escena y entre ellas podemos citar la obra de Frenand Crommelynck *Le Cocu Magnifique*. Además sustituyó el sistema Stanislavski por el sistema Biomecánico ⁴⁶.

Este teatro de vanguardia bien podía ser incomprendida o rechazada por el pueblo ruso pero ocurrió todo lo contrario, porque nadie se conformaba con ser un simple espectador. En el trabajo, en las escuelas e incluso en las calles, todos deseaban actuar, hacer teatro. Para tal fin adoptaron el método de expresión de Meyerhold. En varias ciudades se fueron creando distintos grupos teatrales y en cuanto les era posible cumplían con sus giras de actuaciones, apoyando de esta manera el teatro de Meyerhold. Sergéi Eisenstein fue alumno de Meyerhold en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Kameyama Ikuo, investigador japonés del arte ruso del Avant-garde, destaca lo siguiente:

La experimentación teatral de Meyerhold y el arte del Avant-garde empieza a notar su decadencia con la pérdida de seguidores entre la

⁴⁶ Teoría de la actuación sostenida por Meyerhold. Método que consiste en realizar rigurosos entrenamientos físicos para que la representación sobre el escenario provoque un gran impacto

población y la constante presión del poder gubernamental. Los únicos que continuaban disfrutando del teatro de Meyerhold era la masa proletaria. (Kameyama, 2009: 241)

Desde el año 1920 Meyerhold era considerado uno de los directores teatrales más importantes de Rusia. Sin embargo, en los últimos años de la década de los 20 con la estabilización del poder dictatorial de Iósif Stalin, fue perdiendo influencia y se convirtió en blanco de severas críticas. «Demasiado experimental», «de muy difícil comprensión», «alejado del sentimiento del pueblo» eran las razones de algunas críticas. Durante este sistema de gobierno el arte se inclinó hacia un socialismo realista y se negó otro tipo de expresión artística. Dentro de esta situación Meyerhold perdió toda posibilidad de continuar con su tarea como director teatral. Posteriormente, bajo la acusación de trabajar como espía, fue detenido y ejecutado en 1940.

Meyerhold muestra particularidades similares a Lorca en los siguientes aspectos.

- 1º: el haber nacido en zona fronteriza alejada de los grandes centros y haber aportado con su arte a la modernización de su país. Sin embargo, sus aportes no se limitaban únicamente a la afirmación y al desarrollo de los nuevos conceptos y valores modernos, sino a la crítica hacia los principios fundamentales de la nueva época y la exteriorización de sus ideas a través del arte del Avant-garde. Para ello fue necesaria la crítica y la superación de los aspectos negativos del arte realista.
- 2º: La idea de los dos era el regreso necesario a las raíces o al arte tradicional que la modernización había dejado de lado. Esa búsqueda significaba el contacto en profundidad con el arte y el teatro que subsistía a nivel popular, reconstruirlos y darles una nueva expresión no a la manera de un *teatro intelectual* sino de un teatro acorde con la *vida cotidiana del pueblo*.
- 3º: Para ese propósito ambos artistas se esforzaron en la recuperación de los aspectos mitológico y festivo que constituyen la esencia del teatro.

- 4º: Este emprendimiento de ambos artistas se pudo concretar gracias al respaldo de una gran masa popular que también perseguía grandes cambios sociales. A Meyerhold lo acompañaba el duende de la revolución rusa y a Lorca el duende de la revolución española. Por eso cuando se acabó el entusiasmo por la revolución, y poderes totalitarios y dictatoriales se impusieron en ambos países, los artistas fueron cruelmente asesinados. Toda la herencia que han legado a la posteridad ha sido por mucho tiempo considerado *tabú* y sus imágenes olvidadas.
- 5º: Sin embargo, la obra de estos grandes artistas tuvo tal influencia popular que aun bajo el sistema del gobierno totalitario comenzó su revalorización. Meyerhold después de la disolución de la Unión Soviética y Lorca después de la muerte de Franco concluyen su total resurrección. Viendo las citadas similitudes podríamos afirmar que la comprensión de las obras de Meyerhold nos facilitaría también la comprensión de la obras de Lorca.

Hasta su retiro Meyerhold mantuvo siempre una profunda relación con Japón. El nombre de Meyerhold era uno de los más conocidos hasta los primeros años de la década de los 30. Conocido es el intercambio amistoso que existía entre Hijikata Yoshi, fundador del teatro Tsukiji Shōgekijō, y Meyerhold. A pesar de que en sus memorias no aparece el nombre de Meyerhold, en noviembre de 1945, en el año de la rendición de la Segunda Guerra Mundial, aparece un artículo muy detallado sobre el autor titulado «*Meyerhold no shi – tabino omoide* メイエルホルドの死—旅の思い出 [La muerte de Meyerhold – recuerdos de un viaje]» (Hijikata, 1969: 183). De acuerdo con dicho artículo, se conoce que debido al gran terremoto de Kanto del año 1924 que causó estragos en la zona, Hijikata Yoshi, que estaba estudiando en Europa decidió volver al Japón. En su camino de regreso visitó Rusia para conocer el teatro dirigido por Meyerhold y por fortuna se encontró con la persona que lo presentaría al gran director.

Mi alegría era inmensa ya que al teatro de Meyerhold lo conocía sólo

a través de material bibliográfico o por medio de fotografías. El encuentro con Meyerhold había influido en el deseo de profundizar mis conocimientos acerca del mundo teatral moscovita. Además ha sido la causa de la nueva orientación que ha adquirido mi arte.

Al llegar a Moscú lo primero que hice fue buscarlo. Lo busqué por toda la ciudad, por el suburbio en aquel frío invierno, hasta llegar a un patio cubierto de nieve, descuidado y triste. Subí unos escalones de vieja madera casi por romperse y por fin me encontré frente a su casa. Me invita a pasar a la sala, modesta con una mesa y sillas. Sobre la mesa había una tetera, unas tazas y algunos libros.

(Hijikata, 1969: 185)

A pesar de su popularidad y el renombre conseguido en toda Europa, la vida que llevaba era humilde, hasta podríamos decir que pobre.

Él se alegró mucho al verme. Era una persona de gran espiritualidad y seguro de sí mismo...

Con mucha confianza me recomendó que viera primero su teatro *El Teatro de Meyerhold* y luego el *Teatro de la Revolución*, que también estaba bajo su dirección. (Hijikata, 1969: 185)

Obedeciendo sus consejos, Hijikata vio la Obra *La Tierra se eriza*, en la cual actuaba Meyerhold. Esa obra era la adaptación de dicho director del original «*La Nuit*» de Marcel Martinet. «Una sala austera sin ningún tipo de decoración, el escenario también vacío, con la única iluminación de los reflectores, los pasillos externos de la sala se acercaban al escenario pasando por la sala de espectadores una motocicleta con sidecar, los actores que se movían dinámicamente, etc. Todo era absolutamente nuevo, transmitía vitalidad y mucha energía. Todo lo visto me ha causado admiración y un gran asombro.»⁴⁷ Además, en el Teatro de la Revolución

⁴⁷ Esta obra fue representada por Hijikata en el año 1926 en el Teatro Tsukiji Shougekijou bajo el título de «*夜 La Noche*»

Hijikata pudo ver la obra de Alexei Faiko Mijáilovich (1893 – 1978) titulada *Lago Lyul (Озеро Люль)*. «El escenario estaba decorado al estilo constructivista. Dentro de ese ambiente y de manera satírica se representaba la vida decadente de la clase burguesa.» (Hijikata, 1969: 185). El Constructivismo fue la concepción más importante del movimiento de vanguardia rusa que se caracterizaba por la expresión de lo abstracto y lo simbólico. Hijikata reitera:

Yo que tenía cierta duda acerca del Naturalismo e Impresionismo en el teatro, al ver estas dos obras sentí como que el teatro por fin había conseguido la pureza necesaria y la liberación de concepciones inútiles. (Hijikata, 1969: 185)

Esa emoción y los conocimientos obtenidos serían plasmados posteriormente en la primera obra puesta en escena en el teatro Tsukiji Shōgekijō que fue *Seeschlacht [Batalla naval]* de Reinhard Goering (1887-1936). Las escenas de esta obra transcurren completamente en la torre de un buque de guerra en altamar. De manera que siete marineros son sus únicos personajes y dichos marineros van muriendo durante el desarrollo de la obra víctimas del impacto de las balas de cañón. Con la muerte lamentable de esos jóvenes que han sufrido la experiencia del encierro, el terror, la irritación y la destrucción, quería el autor expresar su postura contraria a la guerra y al militarismo japonés. Dentro de una escenografía muy sencilla con piezas de artillería que sugerían el estado de guerra, las frases que pronunciaban los actores sonaban como gritos de palabras simbólicas. Si bien en esta obra se percibía la influencia directa del expresionismo alemán, también incluía conocimientos adquiridos durante la estadía del director en Rusia. La prueba de lo citado se puede encontrar en un párrafo de sus memorias donde el autor agrega lo siguiente:

En mis largos años de estudio sobre el teatro, incluyendo el mundo

teatral alemán, no he sentido un impacto tan grande como aquella noche de teatro en Moscú. (Sugai, 1974: 12)

La primera representación de esta obra en el teatro Tsukiji Shōgekijō causó un gran impacto y emoción en los jóvenes de entonces. Al ver la obra el literato Akita Ujaku 秋田雨雀⁴⁸ expresó: «Sentí la gran alegría de ver una obra teatral que podría definirla como una luz que brillaba dentro de una intensa y espesa oscuridad», mientras que el guionista y dramaturgo Kitamura Hisao 北村寿夫 afirmaba: «Yo, que hasta ahora he venido criticando las obras teatrales que he visto, debo reconocer que mi actitud ha cambiado totalmente al ver *Seeschlacht* [*Batalla naval*]. Mi espíritu se ha colmado con profundos sentimientos de respeto y simpatía».

Como hemos podido comprobar, la emoción que sintió Hijikata al ver las obras de Meyerhold fue enorme y la influencia recibida estuvo reflejada en su teatro. No obstante, a partir del año 1930 Hijikata intentó liberarse de toda esa influencia.

Durante aproximadamente diez años y aún bajo la influencia de Mayerhold, intenté incluir distintos conocimientos de su técnica actoral. Sin embargo, el público japonés insistía cada vez más en que se representara la imagen real y los ideales del pueblo. La búsqueda de la calidad de la técnica actoral, la representación física o mecánica de los hechos, o sea la representación del *cartelón superficial* de las cosas, ya no satisfacía al espectador.

Sentí entonces la intensa necesidad de volver nuevamente a las raíces, es decir, conocer con mayor profundidad el teatro tradicional y a partir de esos conocimientos constituir el verdadero teatro realista. (Hijikata, 1969: 186)

⁴⁸ Akita, Ujaku 秋田雨雀 (1883-1962): autor esperantista japonés. Su nombre propio era Akita Tokuzō. Es mayormente conocido por sus obras de teatro, libros y cuentos para niños.

«Representar la imagen real y los ideales de un pueblo sobre el escenario» era la tendencia impuesta por *la teoría del realismo social* aceptada por gran parte del pueblo y también por la gente relacionada con el nuevo teatro. Por otra parte, la denominación *Visión Superficial* hacía referencia al arte vanguardista ruso sostenido por Meyerhold y que a partir de la década de los 30 fue catalogado en Rusia como un movimiento extremista y opuesto al poder central. Paralelamente, en la Alemania nazi, el vanguardismo fue considerado un *arte decadente y corrupto* y sus exponentes fueron intensamente perseguidos y censurados. Con la caída y olvido de Meyerhold se revalorizó nuevamente la Teoría del Realismo Social propuesta por Stanislavski. De acuerdo con esta teoría, representar la realidad consistía en una tarea de expresión teatral. En una obra teatral la realidad representada por los actores era transmitida a los espectadores, quienes a su vez la interpretaban a su manera y así con la participación de todos, actores y espectadores, se concretaba la obra teatral. Estos cambios significaban retornar algunas décadas al pasado, donde la libertad de expresión en el teatro era algo natural. Por lo expuesto podemos deducir que Hijikata no tenía en absoluto la idea de que el Vanguardismo en el arte hubiera sido una expresión o un estilo indispensable y necesario en el proceso de los cambios de la modernidad para ingresar en el mundo contemporáneo. Parece como si Hijikata interpretara el Vanguardismo como un simple gusto por lo novedoso y por la nueva moda. Si no fuera por eso, no habría podido desprenderse tan fácilmente de lo superficial aunque las circunstancias de la época se lo hubieran exigido.

Después de un corto período de permanencia en Europa en 1923, Hijikata Yoshi volvió nuevamente en 1933 como enviado del gobierno japonés para realizar estudios en el exterior. En dicha oportunidad residió varios años en Rusia. En el Japón de aquellos tiempos, la presión y la censura recibida por el Poder Central hacían casi imposible las actividades del *shingeki* [Nuevo teatro] de manera que la salida de Hijikata del país fue como una especie de exilio. Durante los años de permanencia en Rusia se

llevó a cabo la Primera Conferencia de la Unión de Escritores Soviéticos (1934). Hijikata participó como representante de Japón en dicha conferencia. Debido al contenido de lo expuesto en la conferencia, la policía japonesa ordenó su detención. Esta orden hizo que Hijikata decidiera no regresar nunca más al país. Después de varios años de estancia y bajo el gobierno dictatorial de Stalin, es expulsado de Rusia junto con Sano Seki. Para entonces se habían agravado los problemas limítrofes entre Munchukuo ⁴⁹ (Manchuria), que estaba bajo el dominio del ejército japonés, y Mongolia, dominada por los rusos. ⁵⁰ A causa de esta situación política muchos japoneses ⁵¹ que residían en Rusia fueron acusados de espías y luego expulsados o ejecutados. ⁵² Hijikata fue uno de ellos y desde 1937 vivió en Francia. Cuando Francia adoptó el régimen pro-nazi, fue expulsado también de este país. En julio de 1941, se inició la guerra entre Estados Unidos y Japón. A pesar de ello y teniendo la certeza de ser detenido a su llegada, decidió volver a Japón. Permaneció en la cárcel desde su regreso hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. ⁵³

Durante su segunda permanencia en Rusia, Hijikata se reencontró con Meyerhold. A pesar de las persecuciones a las que estaba sometido, Meyerhold lo recibió calurosamente. Hijikata no hizo ningún comentario sobre la situación que se aproximaba en Rusia. Tal vez él tampoco estaba muy informado al respecto.

Meyerhold siempre me ha recibido con los brazos abiertos. Lo arregló todo para que yo pudiera ir a ver los ensayos y la presentación del elenco de Meyerhold. Cierta día, cuando bajo una copiosa llovizna fui a ver el edificio del teatro de Meyerhold en

⁴⁹ Manchukuo 滿州国 [Nación de Manchuria]: fue un gobierno títere (nominalmente Estado independiente) implantado por los japoneses a manera de protectorado, en el territorio de Manchuria al norte de China que existió entre 1932 y 1945

⁵⁰ Después causaría el incidente de Mononhan (1939). No se trataba sólo de un incidente sino que en la realidad era una guerra entre la Unión Soviética y Japón.

⁵¹ Se dice que el grupo de exiliados japoneses se disolvió en poco tiempo. el único que permaneció en Rusia fue Nosaka Sanzō.

⁵² (WADA, 1996: 45) hace una investigación y cita diversos hechos que durante mucho tiempo fue considerado secreto de estado.

⁵³ (Hijikata, 1969: 473)

construcción, él con un gran paraguas bajó del coche y se acercó a mí. Las paredes estaban aún a medio construir y el techo faltaba completamente. Sin embargo Meyerhold parecía muy contento y recorriendo la instalación nos explicaba con mucha pasión cómo sería el edificio cuando estuviera terminado. Siempre está presente en mí la imagen de Meyerhold de aquel día. (Hijikata, 1969: 186)

Para ese entonces Hijikata ya se había desvinculado de la influencia de Meyerhold en su arte teatral y pretendía establecer un nuevo método de expresión creativa. Como una crítica a Meyerhold decía Hijikata:

No sería exagerado decir que él sólo se siente embriagado por la satisfacción de haber sido el conductor de la *revolución teatral*. Y se ha quedado solo porque olvidó la responsabilidad de participar también en la tarea constructiva de la revolución rusa. (Hijikata, 1969: 186-187)

Esta crítica de las autoridades rusas a Meyerhold eran las mismas de la gente del mundo teatral partidarios al gobierno.⁵⁴ En el año 1937 Hijikata asistió a una reunión crítica de acusación a Meyerhold. Como posteriormente fue expulsado de Rusia y detenido a su regreso a Japón, no conoció la desgracia sufrida por el director. En sus memorias, cita la muerte de Meyerhold pero no da detalles. Seguramente él tampoco la conocía. Lo que Hijikata tal vez jamás se hubiera imaginado es que Meyerhold moriría siendo ejecutado.⁵⁵

⁵⁴ La acusación a Meyerhold y su posterior refutación está descrita detalladamente a partir de (Yamaguchi, 1978: 320).

⁵⁵ La relación de Meyerhold con Japón no había terminado ni en sus últimos días de vida. Porque la causa por la que le declaran la pena de muerte no fué precisamente por su actividad artística sino por la acusación de estar vinculado directamente con “trabajos de espionaje a favor de Japón”. La prueba de esa realidad se basaba en las confesiones de los conocidos actores teatrales japoneses Sugimoto Ryoukichi y Okada Yoshiko 岡田嘉子 quienes se exiliaran a Rusia en Enero de 1938. Estos dos actores pidieron el exilio a Rusia contando con la presencia de Hijikata y Meyerhold. Dicho argumento fue aprovechado por las autoridades rusas para acusarlos. Sin embargo cuando los dos actores llegaron a Rusia exiliados Hijikata ya había dejado el país

Con lo expuesto anteriormente deseaba dilucidar el origen de la diferencia existente entre la esencia del teatro de Lorca y el teatro de Lorca representado por los actores japoneses. En la sección (2) he realizado el estudio cronológico de la historia del teatro moderno japonés y sus características y en la sección (3) traté de ubicar el teatro moderno japonés dentro del marco del teatro mundial teniendo como referencia a Meyerhold. Dicho de otra manera, deseaba estudiar de manera más concreta y a través de la expresión teatral los cambios de la modernidad en Japón y el lugar que le correspondía al teatro japonés en el mundo moderno y especialmente durante los grandes cambios producidos entre 1920 y 1930.

Otro punto que deseo destacar es que tanto Lorca como Hijikata Yoshi y Sergéi Eisenstein habían nacido en el año 1898. Conocer a partir de este dato sus vidas y los éxitos artísticos logrados por cada uno de ellos nos permite ubicar a Lorca dentro del nivel artístico mundial y en relación a él estudiar el teatro japonés. Pero éste sería otro tema de estudio por lo que me limito aquí a citarlo nada más.

Haciendo una breve referencia sobre el resultado del planteamiento previo, afirmarí­a que concretamente en Japón después de 1920 el teatro moderno pudo adaptarse dentro del marco del realismo. Sin embargo, no pudo concretar el cambio o el salto de la modernidad a los ideales del tiempo contemporáneo. La causa residía en el hecho de que durante los cambios y el desarrollo hacia una sociedad moderna el poder distorsionado del fascismo monárquico fue fijando barreras a todo tipo de expresión popular, incluyendo también a la cultura y al arte. El teatro moderno japonés sujeto a los ideales del realismo continuó mucho tiempo sin cambios aun después del término de la guerra, cuando había desaparecido la presión monárquica. No obstante, el teatro después de la guerra no contenía ya el significado mitológico ni festivo como antes de la guerra. Para que el teatro moderno japonés iniciase su verdadero cambio se tuvo que esperar hasta los últimos años de la década de los 60, que fue cuando

debido a la expulsión. Si hubiera permanecido aún en Rusia seguramente hubiera sido ejecutado al igual que Meyerhold. (Wada, 1996:51)

se produjo el movimiento en apoyo a los pequeños teatros. Un poco antes, en 1955, se representó por primera vez una obra de Lorca que fue criticada por muchos intelectuales que consideraban que no era *el verdadero teatro de Lorca*.

Otro aspecto interesante que pude destacar previamente es por qué no se pudieron conocer las obras de Lorca en Japón en tiempos en los que el autor aún se encontraba con vida. Dicho de otra manera, por qué los japoneses tuvimos que esperar hasta la década del 50 para conocer a Lorca.

Una de las causas principales respondía a que la mirada de la gente del teatro japonés estaba dirigida a Inglaterra, Francia y Alemania, que eran en aquel entonces los países más influyentes en el aspecto cultural y artístico. Con la influencia del vanguardismo, el centro cultural se trasladó a Alemania y luego a la Rusia revolucionaria. Tanto geográficamente como en materia de conocimiento, España estaba muy distante y fuera del campo visual de los japoneses. Además, en los tiempos de mayor actividad artística de Lorca, que transcurre entre los años 1920 y 1930, Japón se encontraba bajo el sistema monárquico y el fascismo cada vez más riguroso controlaba la libertad de expresión. Igualmente conocer las manifestaciones culturales del exterior se hacía cada vez más difícil. Los medios informativos del Japón habían dedicado solo algunas líneas a la Revolución española y a la rebelión de Franco por considerarlas problemas internos de un país europeo. De todas formas, el significado del movimiento cultural, artístico e ideológico de un país tan lejano no podía ser comprendido de ninguna manera por los japoneses. Después de la toma del poder por Franco y al ser Lorca censurado y la lectura de sus obras prohibida en España, no era posible que los japoneses conocieran datos acerca del autor. Fue entonces ésta la causa externa que hizo imposible su difusión a todo el mundo, incluido Japón. Sin embargo, aunque de alguna manera el arte de Lorca se hubiera introducido en Japón en aquellos tiempos, la corriente de mayor influencia era la del realismo socialista. Entonces el Arte de Lorca, que había recibido la influencia del Vanguardismo probablemente ya no tendría espacio, por lo tanto no habría

sido aceptada ni comprendida. Precisamente esto es lo que ocurrió en Japón. Como hemos visto hasta aquí, el arte de Lorca introducido antes de la guerra se limitaba a conocimientos y experiencias individuales.

Creo importante agregar aquí que probablemente la permanencia de Sano Seki (1905 – 1966) en Japón hubiera hecho posible la difusión de Lorca en el país. Él era un año mayor que Yamamoto Yasue. Se había iniciado en el teatro en sus años estudiantiles y formaba el elenco de un teatro con orientación política de izquierda. Casi en el mismo tiempo de Hijikata estuvo exiliado en Rusia. Desde muy joven admiraba a Meyerhold. Durante su exilio en Rusia, trabajó como su asistente y aprendió mucho sobre el método teatral del citado director. Cuando en Rusia el Realismo Socialista acrecentaba su influencia en la sociedad, Hijikata fue tomando distancia de Meyerhold. Contrariamente, Sano Seki se mostraba cada vez más entusiasmado. Finalmente ambos fueron expulsados de Rusia pero Sano no regresó más a Japón, sino que buscó exilio en México pasando por Estados Unidos. Allí en México puso en práctica el caudal de conocimientos vanguardistas adquiridos de Meyerhold que abarcaba desde la técnica de los circos hasta la del teatro *kabuki* japonés. El teatro mexicano recibió entonces una gran influencia de Sano y con el tiempo los mexicanos consideraron a éste como «el padre del teatro moderno mexicano». Fue una época en la que en México había también muchos exiliados españoles que habían escapado de la dictadura de Franco y muchos de ellos apoyaron la actividad teatral de Sano.

Desde su tiempo de exilio en Rusia estaba enterado y tenía especial interés por la marcha de la revolución española. Como también tenía profundo conocimiento acerca de la producción teatral de Lorca desarrollada especialmente con el grupo La Barraca. Después de ser expulsado de Rusia en 1937, Sano permaneció aproximadamente un año en Francia. Allí participó en la filmación de una película documental donde se muestra la lucha del pueblo contra el Fascismo, visitando en dicha ocasión, Bélgica, Holanda y Barcelona, y participando en la filmación de dicho documental deseaba transmitir de alguna manera su apoyo a las fuerzas

republicanas en su lucha contra Franco. Sin embargo, por presión del gobierno japonés no pudo concretar su objetivo y nuevamente fue expulsado de Francia. Pidió asilo en Estados Unidos pero al no ser concedido, se instaló definitivamente en México en 1939. Para Sano, México era el país que había conocido por la obra de Sergéi Eisenstein *¡Que viva México!* como también era el país que había refugiado a muchos seguidores de Lorca. Su primera tarea fue la fundación del Teatro de las Artes. Entre el elenco figuran los nombres de conocidas personalidades del mundo teatral como Molière, Máximo Gorki, etc. Entre las obras representadas en el Teatro de las Artes se puede citar la obra de Lope de Vega *«Fuenteovejuna»*, que consistía en una adaptación de Lorca y puesta en escena con el grupo La Barraca. En la escuela de teatro destinada a la formación de jóvenes actores debían estudiar como materia obligatoria la obra *«Bodas de Sangre»* de Lorca. Para Sano las teorías de Stanislavski y Meyerhold no necesariamente eran opuestas. La unión de los aspectos positivos de cada uno de los dos artistas era en definitiva su objetivo.

Sus méritos alcanzados demuestran el nivel del teatro mundial de aquellos tiempos como también es una prueba de la posibilidad de que un japonés con sus conocimientos y experiencia sea partícipe de ese nivel mundial del teatro. En situación normal el arte de Stanislavski, Meyerhold y Lorca podrían haberse resumido en Japón y dentro de la persona de Sano, pero lamentablemente como ya lo he citado previamente debido a las distintas limitaciones en las que se vivía en aquella época a este artista sólo le fue posible exteriorizar su arte alejándose de su país. Seguramente si Sano hubiera regresado a Japón como lo hizo Hijikata, no le hubiera sido posible experimentar ese tiempo de libertad y esplendor que tuvo en México.⁵⁶

⁵⁶ Referencias tomadas de la obra de Okamura, Haruhiko 岡村春彦 *Jiyūjin Sano Seki no shōgai 自由人佐野碩の生涯*, Iwanami shoten, 2009.

(4)

He tratado en los capítulos previos la situación social e histórica que causó el estancamiento del teatro realista y como consecuencia de esto la falta de dinamismo en la representación del teatro de Lorca por el Grupo Budō no kai.

Por último quisiera hacer referencia al teatro de Lorca en Japón teniendo como datos principales las actuaciones realizadas por el Grupo Budō no kai y desde la década de los 50 por el *shingeki* [Nuevo Teatro] en general.

1955—*La casa de Bernarda Alba* – Puesta en escena por el Grupo Budō no kai. (directores: Okakura Shirō, Yamada Hajime)
 Desde el 1 hasta el 10 de octubre (durante 10 días) Tokio.
 Desde el 14 hasta el 24 de octubre (durante 11 días) Osaka
 El 25 y 26 de octubre (durante 2 días) Kioto.

1956—*La casa de Bernarda Alba* – Puesta en escena por el Grupo Budō no kai.
 Desde el 21 hasta el 26 de febrero (durante 6 días) Tokio.
 Con un total de 29 funciones entre 1955 y 1956.

1957—*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* – Puesta en escena por el grupo Aonekoza.
 24 de abril (un solo día) Osaka
Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín – Puesta en escena por el grupo Bungakuza Atelier
 Desde el 12 hasta el 21 de septiembre (durante 10 días) Tokio.

1958—*La zapatera prodigiosa* – Puesta en escena por el grupo teatral Shinjinkai.
 Desde el 6 hasta el 11 de Mayo (durante 6 días) Tokio.
Yerma Título en japonés *Chi no hana* [Flor de Sangre]
 – Puesta en escena por el grupo Haiyūza (director: Tanaka Chikao).

Del 18 de septiembre al 8 de octubre (durante 21 días) Tokio.

Del 11 al 25 de octubre (durante 15 días) Osaka.

Del 27 al 30 de octubre (durante 4 días) Kobe.

El 1 de noviembre (1 día) Nagoya.

El 4 y 5 de noviembre (durante 2 días) Nīgata.

El 8 de noviembre (1 día) Kōfu.

Con un total de 44 funciones.

1959— *Bodas de Sangre* Puesta en escena por el Grupo Budō no kai
(director: Yamada Hajime)

Del 31 de marzo al 10 de abril (Durante 11 días) Tokio.

(Mori, 2008: 127-144)

El mérito del Grupo Budō no kai no se limitaba tan sólo al hecho de haber sido el primero en representar una obra de Lorca sino en el esfuerzo y en el entusiasmo para que la adaptación estuviera acorde al contenido y a la magnitud del original. En importancia y popularidad en la nueva corriente teatral de aquella época sobresalían los grupos teatrales como Haiyūza 俳優座, Bungeiza 文芸座 y Mingei 民芸. Eran conocidos en todo el país por sus brillantes actuaciones y por su envergadura. Es un hecho destacable que la obra de Lorca no haya sido en principio la elegida por estos grandes grupos del mundo teatral sino por pequeños. El grupo Aonekoza, cuyo nombre figuraba en la lista anterior, no era más que un pequeño grupo local conformado por jóvenes de talento y entusiasmo y cuyo centro de actividad estaba en la Ciudad de Osaka. Además, los grupos Bungakuza Atelier y el (Haiyūza) Shinjinkai 新人会 (Club de nuevos talentos) eran grupos menores dependientes de aquellos principales y en donde los jóvenes se iban formando para ser futuros actores. Estos grupos utilizaron para la representación de las obras de Lorca guiones con traducciones ya existentes. No tenían como el Grupo Budō no kai la capacidad de poner en escena una obra de Lorca con traducción propia. En el año 1958 uno de los grandes grupos teatrales, el Haiyūza, decidió por fin llevar a escena la obra de Lorca «*Yerma*». O sea que mientras los distintos

grupos teatrales andaban en la búsqueda de nuevas obras, el Grupo Budō no kai tenía la firmeza y la suficiente confianza para llevar a escena una obra de Lorca. Ciertamente a este grupo le pertenecía un destacado lugar dentro de los grupos de *shingeki*.

Cuando después de la guerra el control y la censura de los tiempos de la Monarquía habían acabado, los actores relacionados con el teatro desde antes del inicio de la guerra pudieron por fin hacer explotar su alegría de sentir la libertad y poder hacer nuevamente teatro a voluntad. Sin embargo, la desorientación de la actividad teatral de preguerra por la presión del sistema monárquico, probablemente no había cambiado demasiado después de concluir la guerra por falta de reflexión y el replanteamiento necesario. En cuanto al Sistema Stanislavski, a pesar de su alejamiento del Realismo Socialista, su método de educación de los actores, su técnica y sus libros de enseñanza fueron muy valorados y adquirieron casi mayor importancia que en tiempos de preguerra. En Japón el nuevo teatro *shingeki* continuó después de la guerra con las mismas limitaciones teóricas de la preguerra. La prueba de esto lo podemos encontrar en la obra escrita por Kan Takayuki titulada *Sengo Engeki* (Kan, 2003: 136) ⁵⁷. En ella cita la bibliografía de un trabajo publicado por el año 1950 titulado *Gendai engeki kōza* ⁵⁸. Según los datos, podemos deducir que la mayoría de las traducciones de las teorías político-filosóficas son del tiempo de la Rusia constituida como la Unión Soviética. Muy pocas son las traducciones provenientes de Europa. De Brecht ⁵⁹ existe un solo libro y ninguno sobre Meyerhold, sobre el surrealismo o sobre el expresionismo.

Así como en España y Rusia el teatro experimentó una marcada evolución en los tiempos de las grandes transformaciones sociales, en Japón también hubo grandes movimientos al término de la guerra. En las provincias, en los lugares de trabajo gente aficionada practicaba y se

⁵⁷ (Kan, 2003: 136)

⁵⁸ KINOSHITA, Junji, *Gendai engeki kōza* 現代演劇講座 [Curso de Teatro actual], Ed. Mikasa Shobō, 1958-1959

⁵⁹ Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brechter (Brecht) Han Culen (1898 – 1956)

organizaba para realizar representaciones teatrales.⁶⁰ Sin embargo, los profesionales del teatro, en lugar de alentar y apoyar la formación de nuevos talentos como lo hicieron Lorca y Meyerhold, criticaron severamente la iniciativa y el entusiasmo de la gente que hacía teatro por afición. Mucha gente relacionada con el teatro desde antes de la guerra fue incorporándose a los tres grandes grupos teatrales existentes que eran Haiyūza, Bungeiza, Mingei y trataron de ir adaptando los temas a las necesidades y a los ideales de posguerra. Tiempos estos en los que estaba permitido todo tipo de obras, aún aquellas de contenido crítico-social. En tiempos de preguerra, los actores no expresaban directamente los temas que se consideraban tabú, sino que se limitaban a insinuarlos. El público debía recibir los mensajes y concretar la obra. Cuando después de la guerra hubo plena libertad ya no era necesaria la insinuación de lo tabú, de manera que el teatro fue perdiendo el carácter festivo o de juego que tenía en tiempo de preguerra. El objetivo de los grandes grupos era la popularización del teatro moderno y como consecuencia se hacía imprescindible la estabilidad económica en la administración del grupo teatral. Tuvieron entonces como modelo el Sistema Broadway que controlaba el ambiente teatral en Estados Unidos y estaba basado en un estricto método de investigación de mercado que estudiaba qué temas o entretenimientos eran los que el público buscaba o deseaba ver. Paralelamente se hace necesaria una instalación permanente para la representación de los espectáculos, lo cual progresivamente influiría en el capital del espectáculo. El capital del espectáculo permitió a su vez la expansión de actividades a otros campos como son la radio, la televisión y el cine, enviando a cada sector gran número de actores formados en sus escuelas. Por ejemplo en una película de Kurosawa Akira 黒澤明 de los primeros tiempos de la posguerra podemos ver entre los actores principales y de reparto a gente del *shingeki* o del nuevo teatro. Esto nos demuestra cómo el teatro popular fue infiltrándose en el pueblo en general y en la sociedad de consumo masivo. Pero, además, esto es también la prueba de

⁶⁰ (Kan, 2003:85-92)

que la gente del *shingeki* tuvo que bajar sus aspiraciones y exigencias y cooperar con grupos teatrales como el *shinpa geki* 新派劇 o el *kabuki* 歌舞伎, despreciados y degradados previamente por la gente del *shingeki*. Por las exigencias del momento, el teatro *shingeki* también tuvo que orientarse a brindar entretenimiento de consumo y al gusto del pueblo.

El Grupo Budō no kai mantuvo su posición crítica a esta tendencia consumista y tomó una orientación diferente a los demás grupos teatrales. Este grupo se había conformado teniendo como figura central a la carismática actriz Yamamoto Yasue (al término de la guerra con 39 años se encontraba en la plenitud de su carrera actoral). Yamamoto Yasue fue además una de las principales figuras del grupo de actrices que crearon el Tsukiji Shōgekijō o Pequeño Teatro de Tsukiji, quienes fueron los fundadores del *shingeki* o Nuevo Teatro. Desde los primeros tiempos de su fundación siempre actuó en el papel de primera o segunda actriz de elenco. Antes de participar en el *shingeki*, Yamamoto Yasue estudió teatro clásico japonés, danza y música tradicionales. Estos conocimientos marcaban la diferencia con los actores que llegaban al *shingeki* sin mayores conocimientos. Yamamoto Yasue sentía un especial interés y poseía características que la identificaban con el teatro tradicional japonés. Con el tiempo fue intensificándose sus ideas políticas izquierdistas, las cuales eran manifestadas en sus actuaciones del teatro *shingeki* de la preguerra.

Debido a su detención por parte de las autoridades y a su enfermedad, en la década de los 30 tuvo que renunciar a sus actuaciones en papeles principales. Para colmo, en el año 1940, las autoridades ordenaron la disolución de todos los grupos teatrales de *shingeki*. Cuando se encontraba sin trabajo y sin recursos económicos necesarios como para llevar una vida normal, en 1941 la Radio NHK ⁶¹ le ofreció un puesto como profesora en la escuela de formación de actores de voz y de doblaje. A veces se encargaba de la lectura o recitado y su voz salía al aire en directo. Consiguió además un trabajo como profesora en la Escuela del

⁶¹ NHK (日本放送協会 Nippon Hōsō Kyōkai) Corporación Emisora de Japón o Asociación de Radiodifusión de Japón es una emisora pública japonesa.

Cine japonés, con lo cual obtuvo algunos ingresos.⁶² Durante la suspensión de sus actividades actorales debido a la Guerra del Pacífico (1937 – 1945) pensó en la necesidad de cambios fundamentales del *shingeki*, grupo al cual había dedicado por completo su trabajo como actriz. Respecto a dicha idea la actriz afirmaba «el problema radical reside en el hecho de que las actuaciones del *shingeki* se convirtieron en un medio de propaganda política en su búsqueda del arte puro y no es normal que un arte haya recurrido a estas fórmulas» (Yamamoto, 1960: 422). Seguramente ha habido un replanteamiento sobre el arte tradicional japonés que ella conocía pero que hasta entonces no había podido exteriorizar en sus actuaciones. Durante su tarea de enseñanza parece haberse percatado además de la necesidad de un nuevo planteamiento acerca del significado y alcance de la palabra actuación. Gracias a su actuación en un radioteatro, donde no existe un escenario, se dio cuenta de que la *voz no era solo un medio para expresar las palabras* sino que debía contener un *sonido* y una *medida del tiempo*. O sea que intentó encontrar el significado fundamental del *tiempo en el que transcurre el drama*. Esta experiencia de actuación en radioteatro le permitió perfeccionar su arte teniendo siempre presente sus conocimientos sobre el teatro *nō* 能 y la danza tradicional japonesa.

En estos tiempos el *shingeki* también se encontraba bajo control de la libertad de expresión y ya no le era posible expresar la realidad directamente, de manera que los novelistas y guionistas se las ingeniaban para expresar la realidad del momento a través de temas históricos. Gracias a ello se originó un teatro que superó los límites del Realismo. Uno de los grandes guionistas teatrales fue Kinoshita Junji. Precisamente en esta época Kinoshita había empezado a escribir obras de teatro originales basadas en la mitología popular.

En tiempos de posguerra cualquier grupo teatral hubiera recibido con los brazos abiertos a Yamamoto Yasue por su importante carrera actoral. Sin embargo, ella prefirió formar su propio grupo con los jóvenes actores que se reunían a su alrededor y sumar experiencias. Viendo sus

⁶² (Yamamoto, 1960: 423)

esfuerzos quien colaboró entonces con ella fue el guionista y dramaturgo del Grupo Budō no kai Kinoshita Junji, además de Okakura Shirō quien fuera director de las obras teatrales más representativas de Yamamoto de la preguerra. Otra persona que colaboró con el Grupo fue Yamada Hajime. Yamada era investigador y director de teatro. Había traducido al japonés entre otras, la obra de Konstantín Stanislavski *La Formation de l'acteur* (*An Actor Prepares*). Yamamoto veía necesario el replanteamiento de la organización del grupo teatral, ya que había experimentado las disputas y conflictos vividos en las épocas que precedieron a la guerra. De manera que esta vez empezó haciendo cursillos de estudio y formación de los actores y de a poco fue realizando las presentaciones teatrales. No fue una decisión fijada desde un principio pero el Grupo Budō no kai se dedicó sólo a representar obras del guionista Kinoshita Junji. El director del Grupo era Okakura Shirō y Yamada Hajime era el encargado de brindar las explicaciones teóricas e información sobre el teatro de países extranjeros. Cada cual tenía su rol dentro del grupo. Si vemos las representaciones del grupo desde el año 1948 que fue el año de su debut, hasta 1955 podremos notar las citadas características:

(KJ): Obras de Kinoshita Junji

(ja): Obras de autores japoneses

(ex): Obras de autores extranjeros.

Títulos en negrita: Obras en la que actúa Yamamoto Yasue

1948: (KJ): ***Akai Zinba-ori*** 赤い障羽織 *Hikoichi-banashi* 彦市ばなし

(ja): *Chiisaki-machi* 小さき町、*Kangamo* 寒鴨

(ex): *Tani no kage*, 谷の影 (*In the Shadow of the Glen* por J. M. Synge)

1949: (KJ): ***Yūzuru*** 夕鶴, ***Sanmyaku*** 山脈

(ja): ***Yoku no kesho*** 欲の化粧、*Hadaka no machi* 裸の町,
Konezumi 子ねずみ

1950: (KJ): ***Yūzuru*** 夕鶴

(ja): *Uso musume* 嘘娘, *Tatsu no otoshigo* たつのおとしご

- (ex): Ruryu-ziisan no yuigon ルリュ翁さんの遺言(*Le Testament du père Leleu* por Roger Martin du Gard)
- 1951: (KJ): *Yūzuru* 夕鶴, *Sanmyaku* 山脈
 (ja): *Tatsu no otoshigo* たつのおとしご
 (ex): *Sakaku bōshi* 三角帽子 (*El sombrero de tres picos* por Pedro Antonio de Alarcón, adaptación de Kinoshita)
- 1952: (KJ): *Yūzuru* 夕鶴, *Kaeru shōten* 蛙昇天
 (ex): *Sankaku bōshi* 三角帽子 (*El sombrero de tres picos* por Pedro Antonio de Alarcón, adaptación de Kinoshita)
- 1953: (KJ): *Fūrō* 風浪, *Uriko-hime to Amanjaku* 瓜子姫とあまんじゃく
Hikoichi banashi 彦市ばなし, *Kitsune yama-bushi*, 狐山伏
San-nen Netarō. 三年寝太郎
- 1954: (KJ): *Yūzuru* 夕鶴, *Uriko-hime to amanjaku* 瓜子姫とあまんじゃく
 (ex): *Sukapan no warutakumi* スカパンの悪だくみ(*Les Fourberies de Scapin* por Molière)
- 1955: (KJ): *Akai Jinbaori* 赤い陣羽織, *Niju niya machi*. 二十二夜待ち
San-nen Netarō 三年寝太郎
 (ex): *Bernarda Alba no ie* ベルナルダ・アルバの家(*La casa de Bernarda Alba* por F. G. Lorca)

De acuerdo con la citada lista de presentaciones queda en evidencia que el Grupo Budō no kai dedicó sus actuaciones a las obras de Kinoshita Junji. Por ejemplo, en las puestas en escena de junio y julio del año 1954, sus presentaciones abarcaron una amplia zona desde el noreste del país hasta Shikoku y la Ciudad de Okayama al suroeste. Las obras representadas fueron dos, *Yūzuru* y *Sukapan no warudakumi*. A su regreso a la Ciudad de Tokio el Grupo Budō no kai puso en escena en el mes de septiembre las obras *Uriko-hime to Amanjaku* y *Sukapan no warudakumi*. Era normal que en la mayoría de sus actuaciones el Grupo Budō no kai presentara dos obras, el guión de una de ellas generalmente pertenecía a Kinoshita y contaba con la actuación de la actriz Yamamoto. La segunda obra no contaba con la actuación de dicha actriz. Es decir que la obra de

Kinoshita era considerada como la principal y la otra como una función complementaria.

Sin embargo, el año 1955 fue diferente. El grupo presentó funciones en los meses de marzo y abril de dicho año, y excluyó por primera vez la representación de la obra *Yūzuru*, eligiendo dos obras de Kinoshita. Después de estas funciones de marzo y abril, el grupo entró en un receso por casi medio año para salir nuevamente en escena con una sola obra, que fue *La casa de Bernarda Alba*. Se cree que durante esos seis meses hubo prácticas intensivas para lograr representar lo mejor posible la obra de Lorca.

Creo importante destacar que fue la única obra de autor extranjero que se representó en forma exclusiva. Esto nos da una prueba de la importancia de la obra de Lorca para el Grupo Budō no kai.

En principio *La casa de Bernarda Alba* fue presentada en Japón por Yamada Hajime, quien estaba muy al tanto del movimiento teatral europeo. En aquellos tiempos el teatro de Lorca tenía mucha aceptación en el continente. Respecto al motivo que lo llevó a presentar dicha obra, Yamada afirmaba lo siguiente:

No es que no haya pensado en ningún momento introducir en Japón la obra de Lorca y difundirla ampliamente por todo el país, sino que mi principal objetivo era brindar un estímulo al arte teatral del Grupo Budō no kai, en el cual notaba yo la falta de fuerza expresiva desde sus primeras actuaciones. Deseaba mayor profundidad y un despliegue más amplio en cada escena de manera que he optado por una obra diferente a la que los actores del grupo estaban habituados a representar. Justamente cuando me encontraba en la búsqueda de una obra con la cual se pudiera transmitir una nueva concepción de la vida y del ser humano me encontré con este drama de Lorca. (Yamada, 1995: 301)

Por lo visto se trata de una crítica bastante severa. Por lo expuesto

anteriormente daba a entender que la actuación del Grupo Budō no kai no tenía la necesaria espontaneidad ni mostraba amplitud en sus perspectivas actorales. Además, decir que se encontraba en «la búsqueda de una nueva obra con la cual se pudiera transmitir una nueva concepción de la vida y del ser humano» significa que para Yamada el Grupo Budō no kai no había encontrado hasta entonces una obra similar y por consiguiente tampoco la habría representado. En otra ocasión, Yamada había manifestado lo siguiente como motivo de la presentación de la obra de Lorca:

Si el Grupo Budō no kai continúa con la misma tendencia de representar únicamente la angustia y el sufrimiento de los intelectuales en los tiempos de los grandes cambios sociales, pienso que solo se encamina hacia la decadencia. Es decir que si no se introducen urgentes cambios probablemente el grupo no tendrá mucho futuro. (Yamada, 1961: 2-12)

Yamada pensaba que si el grupo seguía como hasta entonces «sólo le esperaba la decadencia» y la obra de Lorca podía ser una solución para salir del estancamiento en el que se encontraba. Es decir que la postura de Yamada respecto al arte desarrollado por el grupo era muy crítica. Al mismo tiempo como el grupo en cierta manera pudo comprender y aceptar dicha crítica, retiró temporalmente de su cartelera una obra hasta entonces fundamental y de permanente puesta en escena como era *Yūzuru* y la reemplazó por la obra de Lorca.

En cuanto a los guiones escritos por Kinoshita se podían observar dos tendencias. Una que planteaba temas de actualidad y otra que abordaba temas de los cuentos populares y leyendas mitológicas. Con el tiempo fue alejándose de los temas de actualidad para dedicarse exclusivamente a los guiones basados en los cuentos populares y mitológicos. El crítico teatral Sugai Yukio se refiere a los dramas de contenido popular y mitológico de Kinoshita de la siguiente manera:

El profundo interés de Kinoshita Junji por los cuentos populares antiguos tiene un valioso significado. No hay en sus obras una nostalgia desmesurada de autosatisfacción sino todo lo contrario. Lo que Kinoshita deseaba era comprender la esencia de la idiosincrasia del pueblo japonés que se transmitía de generación en generación. Es decir manifestar la sensibilidad del pueblo japonés estudiando y conociendo sus raíces. Reivindicando la sensibilidad que ha quedado sumergida bajo la historia de la modernización y poniendo en evidencia el proceso de la cristalización distorsionada, Kinoshita ha logrado transmitir con sus obras ese mundo en donde se fusionan aspectos de la leyenda popular y la realidad de la vida cotidiana.

(Sugai, 1966: 181)

Por lo afirmado previamente podemos deducir que el motivo que impulsó a Kinoshita a componer dramas de contenido popular no se debía a su nostalgia o su afición por lo antiguo sino a su deseo de encontrar la esencia de la sensibilidad del pueblo japonés que ha sido transmitida a través de los tiempos. En consecuencia, Kinoshita pretendía componer dramas de contenido mitológico. Conociendo esta realidad pienso hacer un análisis de *Yūzuru*, que fue una de las obras representativas de Kinoshita y que Yamamoto representó durante toda su vida.

Antiguos cuentos populares japoneses como *Tsuru no on-gaeshi* [la devolución de favores de la grulla], *Tsuru Nyōbo* [la esposa grulla], etc. fueron la fuente de inspiración de Kinoshita para componer su obra *Yūzuru*, cuyo contenido es el siguiente: *Cierto día una grulla herida es salvada por un humilde y solitario cazador llamado Yohyo. La grulla, profundamente agradecida, se disfraza de joven mujer y visita un día a Yohyo para expresarle su sentimiento. Muy pronto se convierte en la esposa del cazador y para expresarle su gratitud empieza a tejer con sus plumas un bello género con el cual le confecciona un maravilloso traje y se lo regala a Yohyo. Yohyo feliz de haber podido vender en el pueblo el traje que recibió de regalo a muy buen precio, le pide a su esposa que le confeccione*

nuevamente otro traje. La mujer acepta el pedido con la única condición de que no la atisbara jamás en el momento en el que ella se dedicaba a la tarea. Como el género lo hacía con sus plumas la mujer adelgazaba y se iba debilitando día a día. Cierta día, cuando frente al telar confeccionaba su último género, Yohyo no pudo contener la tentación y vio a su mujer convertida en la figura de una grulla tejiendo frente al telar. Como consecuencia del incumplimiento de la promesa por parte de Yohyo y a pesar de su arrepentimiento, su esposa se marcha de la casa para no volver nunca más.

El mensaje que transmite dicho cuento popular es que a *cada acto bueno se le retribuye de la misma manera* y se basa en el principio budista de *causa y efecto*. Además, nos enseña que cada cual debe conocer sus propios límites, si no, la enorme ambición del ser humano puede llegar a destruirnos. Cuentos de contenido similar abundan en Japón. En el cuento de «la esposa grulla» el personaje principal es el cazador. La esposa grulla aparece en el cuento como personaje secundario pero necesario para el desarrollo del mismo y el mensaje que pretende transmitir es la enseñanza y la moral del pensamiento budista. En la obra de Kinoshita, los papeles se invierten. A pesar de que la grulla se transforma en una joven y bella mujer, en realidad su mundo supera la dimensión de la vida y la moral humanas. Es decir que la grulla se siente conmovida por el acto voluntario y benefactor del cazador y desea con toda sinceridad poder retribuirle por dicho acto. Kinoshita plantea en su obra cómo debería ser la relación entre la existencia pura de la grulla y el cazador, que a pesar de ser un hombre bondadoso, se ve superado por la codicia y la ambición. Sin embargo, está muy claro que en lugar de tratarse de una *relación* se trataría más bien de un *absoluto desencuentro*.

En los cuentos antiguos, el personaje principal es el cazador, que es un habitante más del pueblo. Conociendo el tonto actuar del cazador, el hombre reflexiona sobre su propio comportamiento en la vida y sabe que no debe caer en la misma ambición. No obstante, en la obra de Kinoshita el cazador no es un caso de existencia excepcional sino que representa al

hombre típico. Para Kinoshita el hombre es en esencia un ser con ambición y le resulta muy difícil liberarse de esa condición. Consecuentemente, el cazador siente una profunda tristeza y se angustia por la separación de su esposa, aunque probablemente actuaría de la misma manera si en su vida se presentara nuevamente una ocasión similar. Este drama relata el encuentro y la separación de *un ser lleno de ambiciones como el hombre* y de *un ser viviente de alma pura como la grulla que por no conocer la ambición tampoco le es posible comprender el comportamiento del hombre*. Creo que esta realidad está contenida en los títulos de los cuentos antiguos. «Tsuru no on-gaeshi [La devolución de favores de la grulla]» nos indica que la grulla ha recibido en primera instancia *favores* de alguien. Además hace referencia a *ese alguien* a quien piensa devolverle los favores. Por otra parte en «la esposa grulla» podemos deducir la existencia de *un hombre que toma como esposa no a una mujer sino a una grulla*. No obstante por el título de la obra de Kinoshita *Yūzuru* no es posible deducir quién es la pareja de la grulla. La primera parte de la palabra compuesta, «Yū 夕», indica el «final» o la «separación» sin embargo «Tsuru [la grulla]» tiene aquí una existencia independiente. Es decir que en esta obra su autor transmite un sentido del valor opuesto al que posee el pueblo en general acostumbrado a calcular el valor de las cosas de acuerdo con los beneficios y las pérdidas. El objetivo primordial del autor es transmitir a través de su arte un sentido del valor permanente y absoluto.

Como prueba de lo expuesto anteriormente, Sugai Yukio 菅井幸雄 destaca que «no se trata de un relato de la transmisión de la esencia de vida del pueblo japonés» ni tampoco «se trata de la búsqueda de las fuentes de la sensibilidad y la emoción de los japoneses». Según Sugai, el interés de Kinoshita no se centraba en la búsqueda de las fuentes del estilo de vida y de la sensibilidad de los japoneses, sino que lo que se proponía era transmitir un mundo metafísico. Para estos autores el hombre se ha vuelto ambicioso y calculador desde los tiempos modernos. De manera que la obra *Yūzuru* de Kinoshita se basa en temas de los antiguos cuentos populares pero está redactada de acuerdo con la interpretación moderna de

dichos cuentos y es en concreto una obra crítica con la sociedad y el estilo de vida modernos.

Esta obra fue puesta en escena por primera vez cuando en Japón comenzaba un pronunciado desarrollo económico después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Dicho desarrollo económico ha cambiado desde sus raíces a la sociedad japonesa y así también ha ido cambiando el espíritu de la gente. El propósito de esta obra consistía entonces en una profunda crítica hacia los nuevos valores sociales derivados de la situación económica reinante. Otro de los propósitos era hacer un llamamiento a la reflexión al público presente en el teatro, que vivía influenciado por la sociedad y la filosofía materialista de la época. Por lo visto la gente era consciente de dicha situación y por ello la obra *Yūzuru* se mantuvo en cartelera mucho tiempo y sus funciones superaron el millar.

Ciertamente esta obra es el relato de un mundo de cuentos redactado a la manera moderna pero que incluye una crítica visión de dicha sociedad. Se ha eliminado todo contenido festivo que generalmente transmiten las obras de teatro. El público presente hacía una reflexión sobre su comportamiento en la vida cotidiana y compartía la tristeza, la angustia de sus personajes, pero creo que nunca sobrepasaba los marcos de la *apreciación*. Es decir que en ningún momento el público se sentía parte del elenco y es este aspecto el que marca la diferencia primordial con la obra de Lorca. En las obras de Kinoshita cada personaje se preocupa y siente angustias de ser como es. Esto provoca la atracción del interés del público. Contrariamente, en las obras de Lorca los personajes no tienen ninguna duda acerca de su propia personalidad. Además, insisten en seguir siendo como son. El público se encuentra y se rodea entonces de personajes que se mueven y parecen vivir con dinamismo. Esto hace que el espectador no sólo se dedique a la *apreciación* de la obra, sino que durante el desarrollo del espectáculo cada uno se siente *partícipe* del mundo teatral que se ha creado. El drama vivido por los personajes deja de ser ajeno, el público lo siente como propio.

En el caso de Kinoshita, la realidad se simplifica y se expresa

metafóricamente, buscando más allá de esa realidad un mundo de valores permanentes y absolutos. Es precisamente esta tendencia de dicho autor la que el crítico Yamada considera falta de *espontaneidad y de una visión amplia de la realidad* y que no le permite nuevas posibilidades en la interpretación de *la vida y del ser humano*. Para Yamada el teatro de Kinoshita sólo se limitaba a manifestar sobre el escenario las angustias y las preocupaciones de los intelectuales en la época de los grandes cambios sociales. Dicho de otra manera, la obra *Yūzuru* no representaba el drama del ser humano que no tenía ninguna duda sobre su persona y se conformaba con lo que era sino que contrariamente representaba el drama de los intelectuales inseguros de sí mismos que vivían dudando de su personalidad.

Este planteamiento de Yamada lo podemos encontrar también en su tesis «Gendaiengeki no shomondai 現代演劇の諸問題 [Problemas del Teatro Contemporáneo]». Algunos capítulos de dicho estudio se publicaron en la revista *Bungaku* 文学 de los años 1957 y 1958. Además, Yamada destaca que hubo sesiones de debate al respecto con los integrantes del Grupo Budō no kai. (Yamada, 1995: 303) Como consecuencia del debate y con vistas a reestructurar los lineamientos, el grupo se tomó un tiempo de descanso y dedicó los últimos meses del año 1956 a su reaparición. La citada tesis hace un estudio muy profundo sobre el teatro a nivel mundial dando a conocer las principales teorías y el desarrollo histórico a través de los tiempos. Pienso que es muy difícil resumir aquí todo el contenido de la tesis. Consecuentemente trataré de detallar algunos aspectos que tienen relación con mi estudio.

En principio para Yamada el origen del teatro está en las festividades rituales. La danza, la música, el recitado para comunicarse con Dios fueron la forma primitiva del teatro. En el proceso de formación del teatro podemos encontrar dos estilos diferentes. Uno de ellos era las festividades populares donde la gente disfrutaba de la danza, la música y la actuación de conocidos actores. Para perfeccionar y dar vida a dichas actuaciones se escribieron los guiones que más adelante serían los dramas.

El otro estilo del teatro se fue conformando a partir de la representación de la pieza teatral dramática, es decir el drama. Para el teatro de entretenimiento el guión sería la pieza teatral. Es decir el guión escrito para atraer la atención de conocidos actores y actrices. Sin embargo, la pieza teatral del drama es producto de la creatividad artística del autor y el papel del actor es manifestar al público dicha obra de arte.

Donde el teatro se clasificó por primera vez en dos estilos de manifestación fue en Grecia. El contenido de ambos estilos era diferente. El teatro como diversión y recreo fortifica las bases del teatro dramático por lo que debería ser suficientemente valorado, pero cuando se habla de teatro debemos referirnos al drama en sí. Por consiguiente no creo adecuada la idea de unificar todo tipo de expresión teatral y abogar por la existencia de un *teatro como arte integrado* porque según esa idea el teatro como arte dejaría de existir y subsistiría únicamente el teatro de diversión. El teatro moderno posterior a Ibsen va adquiriendo importancia precisamente por su tendencia a establecer el prestigio del drama. El teatro de Ibsen no se trata de una interpretación realista de los problemas sociales como normalmente se piensa. El teatro de Ibsen es la manifestación del conflicto y de la lucha del hombre ante la sociedad moderna que, debido a los grandes cambios de la época, dificultaba la vida pacífica del hombre individual. Su teatro era en efecto el resultado de la creatividad literaria de un dramaturgo.

Desde el punto de vista dramático sería muy importante poder mantener lo ideológico y artístico en la relación existente entre el drama, la actuación y los actores que dan forma al teatro, porque únicamente de esa manera sería posible superar el contenido del teatro de recreo o diversión que se limita sólo a imitar o copiar la realidad. El drama no debería ser tan solo la copia de la realidad. El drama es el nuevo mundo que se origina con la actuación de los actores y esta actuación es el medio para transmitir con verosimilitud las ideologías y sensibilidad artística del drama, aunque dentro de los grandes cambios modernos el rol del teatro se ha ido magnificando inadecuadamente. Cuanto mayor sea la importancia

del rol adquirido por el teatro mayor sería el interés en responder al público con distintas adaptaciones olvidando frecuentemente lo más importante o la esencia del drama. Este fenómeno lo podemos encontrar en el proceso de popularización del *shingeki* (nuevo teatro) de posguerra. Teniendo presente esta realidad deberíamos encontrar las posibles causas del resurgimiento del drama en el campo del arte teatral.

Lo expuesto previamente es parte de la teoría de Yamada Hajime, donde destaca el riesgo y critica la postura de los grupos teatrales que con la popularización de dicho arte se conformaban con presentar un teatro de entretenimiento y diversión. De acuerdo con su calificación *Yūzuru* era el prototipo del *teatro como arte integrado*, es decir que se trataba de un teatro donde el mayor esfuerzo se centraba en la dirección. (Yamada, 1995: 35) Si el Grupo Budō no kai continuaba con la misma tendencia, probablemente su teatro, así como las de los otros grupos, perdería todo tipo de ambición artística y correría el riesgo de decaer en un arte de simple diversión popular, destaca Yamada. Si estudiamos el desenvolvimiento posterior del Grupo Budō no kai podemos notar que la presencia de una actriz de destacado talento como Yamamoto Yasue afortunadamente evitó la decadencia del arte del grupo. A principios de la década de los 60, las relaciones del Grupo con Yamada Hajime llegaron a su fin. Muy pronto se produjo la separación de los miembros y el Grupo Budō no kai pasó a llamarse *Yamamoto Yasue no kai*. Como se podría deducir de su denominación, fue un grupo teatral que se formó teniendo como figura central a la actriz Yamamoto Yasue. Desde entonces la representación de la obra *Yūzuru*, que reflejaba un mundo mitológico, adquirió niveles de interpretación inigualables, hasta ser considerada con el tiempo como una *obra clásica* del teatro japonés similar al teatro *nō* 能. En tal sentido la inquietud de Yamada estaba muy acertada.

La obra que había elegido Yamada para brindar al Grupo Budō no kai un nuevo estímulo artístico no fue precisamente una obra entonces difundida del teatro europeo. Eso se debe a que algunas de esas conocidas obras del teatro europeo ya habían sido puestas en escena por grupos

teatrales criticados por Yamada. En esos tiempos Yamada conoció el teatro de Lorca, que en Europa adquiriría importancia por su revalorización, siendo considerado como un teatro que superaba el arte de los demás existentes. A pesar de ello, la valoración que hacía Yamada sobre Lorca era algo diferente a la que había adquirido en Europa.

Yamada reconocía el lugar absolutamente privilegiado del dramaturgo dentro del mundo del teatro y opinaba que el teatro era el medio para manifestar el mensaje del escritor, del novelista. Para concretar dicha idea Yamada pensó que las obras más adecuadas eran las de Lorca. Según su interpretación *La casa de Bernarda Alba*, que relata «los conflictos y la tragedia de una familia de la sociedad moderna», era un tema muy común que se podía dar en cualquier sociedad. Sus personajes no obstante quedaban como acorralados dentro del marco de ese ambiente familiar. El drama ideado por Yamada era aquel que pudiera manifestar sobre el escenario costumbres, conocimiento y pensamientos que el autor había extraído de la realidad. De manera que no había espacio para expresar el carácter festivo perseguido por Lorca. En cambio en Europa lo que mayormente se valoraba del teatro de Lorca no era precisamente la tendencia realista sino el mundo creado sobre el escenario. Se valoraba sobre todo la técnica de la realización teatral, que conseguía crear un mundo mitológico que superaba el mundo de la realidad. Por ejemplo, en su estudio acerca de Lorca Francis Ferguson sostiene que el método de Lorca de crear un ambiente armónico de voces corales, recitación e interpretación teatral era como el renacimiento del teatro griego.

La postura de Yamada de sostener que la interpretación del drama consiste en crear sobre el escenario el mundo imaginado por el dramaturgo significa que si el director y los actores llegaran a malinterpretar el mensaje del dramaturgo, la obra puesta en escena tendría un mensaje totalmente diferente al ideado por el autor. Respecto a la obra *La casa de Bernarda Alba*, Lorca desea crear, de la misma manera en que lo hiciera Lu Xun en su obra *La Verídica Historia de AQ*, la imagen típica y concreta del español y ver allí qué tipo de dramas surgía. El propósito no era

simplemente hacer reflexionar a la gente presentando todos los problemas de la sociedad española, por eso el público español se ha emocionado viendo entre los personajes representados a personas cercanas con quienes se relacionaba diariamente o se descubría a sí mismo. Los personajes que aparecen muestran actitudes y procedimientos exagerados inaceptables para la sensibilidad del hombre moderno. Bernarda, que con su luto de ocho años hace retrasar el casamiento de su hija y trata de impedir la prosperidad y el esplendor de la situación familiar, es uno de esos personajes incomprensibles para la mentalidad del ser humano moderno. Algo similar sucede con la menor de las hijas, Adela, que sin averiguar lo suficiente sobre la veracidad de la muerte de su novio decide suicidarse. Tampoco se sabe con exactitud si el noviazgo entre Adela y el hombre era real. Esta extraña obra sólo es comprensible si se tiene en cuenta el propósito de Lorca de lograr un teatro similar a un «documental fotográfico». El crítico teatral Miyagishi Yasuharu 宮岸泰治 en su obra *Joyū Yamamoto Yasue 女優 山本安英* [La actriz Yamamoto Yasue] habla sobre los grandes esfuerzos que ha tenido que hacer la actriz para actuar en esta obra. Una de las escenas más difíciles parece haber sido el momento en el que Bernarda entra en el cuarto de Adela y debe aceptar la incomprensible muerte de su hija. A pesar de no estar escrito en el guión del drama, Yamamoto incluye su propia interpretación y a Bernarda, que se la conoce por su fuerte temperamento, *vacila* en entrar en el cuarto de Adela. Muy pronto Bernarda recupera su habitual temperamento pero ese estado de *vacilación*, de tormento y sufrimiento es interpretado magníficamente por Yamamoto Yasue, recibiendo muy buenas críticas por parte de Miyagishi. (Miyagishi, 2006: 252-253) Puedo considerar que la interpretación de los estados emotivos de Bernarda respondiendo a su propia sensibilidad y a la vivencia de los tiempos modernos resultaba un poco exagerada. En el drama de Lorca, Bernarda conserva desde el principio hasta el final su fuerte carácter y no muestra jamás estados de angustia ni sufrimiento. Sus últimas palabras «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.» (García Lorca, 1997a: 634) exterioriza

la idea de Bernarda aunque la realidad fuese otra. Mostrar a sus personajes en la sociedad española de aquellos tiempos tal cual sin ningún tipo de adorno superfluo es lo que le da el sentido de *documental*. Esta importante característica de las obras de Lorca no había sido comprendida por Yamada ni Yamamoto. Habría sido lo mismo que hubieran interpretado la triste vida de María, que se había vuelto loca, simplemente como un elemento para intensificar aún más la angustiada realidad de la familia Alba.

Respecto a la obra *La casa de Bernarda Alba*, uno de los primeros japoneses en introducir las obras de Lorca en el país, Kokai Eiji, destacaba: «el verdadero Lorca no está aquí » (Kokai, 1959: 228). Consecuentemente, pensó que su deber era publicar cuanto antes un estudio como la Selección o Antología de obras de Lorca para que los japoneses conocieran al verdadero Lorca.

3.1.7. *Publicación de la Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca]

(1) *Publicación de la Roruka Senshū* ロルカ選集 y su repercusión.

En el año 1958 la Editorial Shoshi Yuriika 書肆ユリイカ publicó tres tomos de la *Roruka Senshū*. Posteriormente se publicó otro estudio complementario titulado *Roruka Kenkyū- Roruka Senshū bekkān* ロルカ研究-ロルカ選集別巻 [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca].

La *Roruka Senshū* está compuesta de la siguiente manera:

Tomo I. -Poemas [2da. entrega en junio de 1958.]

- *Libro de poemas, Canciones, Poema del cante jondo, Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Poemas Suelos.*

(trad. Kokai Eiji y Hadeniwa Kyōkō 羽出庭梟公)

- *Primeras Canciones, Oda a Salvador Dalí y el Diván de Tamarit*

(trad. Hasegawa Shirō)

- *Poeta en Nueva York* (trad. Kijima Hajime 木島始)

Tomo II. -Dramas -Primera parte [Primera entrega en enero de 1958.]

- *Retablillo de Don Cristóbal, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.*

(trad. J. Greer, Kuribayashi Tanekazu 栗林種一 y Saito Ei 齊藤衛)

- *Bodas de Sangre* (trad. Kokai Eiji)

Tomo III. -Dramas -Segunda parte. [Tercera entrega en noviembre de 1958.]

- *La zapatera prodigiosa* (trad. Kokai Eiji), *La casa de Bernarda Alba* (trad. Hadeniwa Kyōkō),

- *Las nanas infantiles* (trad. Nakagawa Reiji 永川玲二)

Tomo complementario – *Roruka Kenkyū- Roruka Senshū bekkān* [Cuarta entrega en noviembre de 1959.]

- Kokai Eiji, «Roruka sono shōgai ロルカ・その生涯 [Vida y Obra de Lorca]»
- François Nourissier «El Secreto de Lorca» ⁶³ (trad. Kokai Eiji)
- Jean-Pierre Chabrol «Grenade a retrouvé les Assassins de Lorca» ⁶⁴ (Trad. Kokai Eiji)
- Arturo Barea «The Poet and his Art», «Review of Lorca: The Poet and the People» ⁶⁵ (Trad. Yamamoto Wataru)
- Louis Parrot «Le Théâtre de Lorca» ⁶⁶ (Trad. Hanazaki Kohei.)
- Marcelle Schveizer «Souvenirs sur Federico Garcia Lorca musicien» ⁶⁷ (Trad. Hanazaki Kohei)
- Michael Swan «Lorca's Gypsy» ⁶⁸ (Trad. Shinoda Ayako)
- Gerald Brenan «La Vérité sur la Mort de Lorca» ⁶⁹ (Trad. Irie Saeko)

El programa inicial de publicación no incluía la publicación de un tomo complementario. La primera en publicarse fue el Tomo II en el mes de enero. La segunda, el Tomo I, en marzo. El Tomo III fue la tercera y se publicó en el mes de mayo, con intervalos de sólo dos meses entre cada publicación, lo que nos hace suponer que las traducciones estaban casi concluidas en el momento de decidir y planificar la publicación. El Tomo II se pudo publicar en la fecha prevista, pero la edición del Tomo I sólo se pudo concretar con un retraso de casi tres meses y el Tomo III de seis meses. En cuanto a la edición de un volumen adicional parece haberse decidido. Se trabajó durante un año para su conclusión después de la publicación de la *Roruka Senshū*.

⁶³ En: *F. G. Lorca: Dramaturge L'Arche*, Paris, 1955.

⁶⁴ En: *Litres Françaises*, No.641, Du 18 au 24 Octobre 1956

⁶⁵ En: *Lorca: The Poet and his People*, Grove Press Inc. New York 1949.

⁶⁶ En: *Federico García Lorca (Poètes d'aujourd'hui)*, Pierre Seghers Editeur, Paris 1952.

⁶⁷ En: *Federico García Lorca*

⁶⁸ En: *A small Part of Time*, Cape, London, 1957

⁶⁹ En: *Les Nouvelles Littéraire*, jeudi 31 Mai 1951.

La *Roruka Senshū* fue impresa en papel de excelente calidad y en tamaño B6 (128 x 182mm) con la espina de tela y presentada en una caja. En general todos los tomos tenían entre 230 a 250 páginas. No se conoce con exactitud la cantidad de libros editados, algunos datos hablan de quinientos y otros de dos mil ejemplares. Se calcula que en aquellos tiempos existía aproximadamente diez mil librerías, de manera que si se hubiera editado dos mil ejemplares, de cada cinco librerías en una había un ejemplar de la misma. No obstante lo más seguro es que sólo las grandes librerías de las ciudades más importantes hayan tenido en las estanterías unos cuatro o cinco ejemplares en venta. Cuando se pusieron a la venta dichos libros sobre Lorca se hizo mucha promoción en periódicos y revistas que publicaron críticas muy favorables por lo que se cree que la gente interesada los debía de haber adquirido cuando tuvieron la oportunidad de ir a las grandes ciudades o bien haciendo el pedido para que se los enviaran por correo.

Se sabe que el precio de la *Roruka Senshū* era en aquel entonces de 500 yenes. Veamos cuál era el valor real de 500 yenes en aquellos tiempos. Actualmente, se calcula que los precios son diez veces más altos que en aquellos tiempos. Por tanto, 500 yenes de entonces equivaldrían a alrededor de 5.000 yenes actuales. Como son cuatro tomos en total, serían 20.000 yenes). Como ejemplo más concreto, en aquellos tiempos la revista de crítica de arte general *Bungei Shunjū* 文藝春秋 costaba 100 yenes. Actualmente la misma vale 800 yenes. Un volumen de la *Roruka Senshū* valía lo mismo que cinco ejemplares de *Bungei Shunjū*. Según este dato podríamos decir que el valor actual de un volumen de la *Roruka Senshū* sería de 4.000 yenes. Veamos los precios de otros productos o servicios de la época. Por ejemplo, comer en la calle una sopa caliente de fideos japoneses de trigo sarraceno costaba entonces 27 yenes. El corte de cabello, 150 yenes. La tarifa inicial del taxi, 70 yenes. La suscripción mensual de un periódico, 330 yenes. Ver una película, 100 yenes. Un disco sencillo, 300 yenes. Un manojo de cigarrillos de diez unidades, 40 yenes. Es decir que en aquella época con 500 yenes podíamos ir a la

ciudad en taxi, cortarnos el pelo en una peluquería, almorzar en algún restaurante pidiendo fideos, comprar una revista y cigarrillos y por último ir al cine a ver alguna película. Para un ciudadano medio el precio de un volumen de la Antología era indudablemente alto, por eso no era algo que se vendía nada más colocarlo en las estanterías de las librerías. Hay un testimonio interesante de la bailarina de flamenco Katori Kiyoko 香取希代子 sobre cómo había hecho para adquirir dichos ejemplares de Lorca. En 1998 la editorial Kōrosha publicó un estudio sobre Lorca titulado *Garushia Roruka no sekai* ガルシア・ロルカの世界 [El mundo de Garcia Lorca]. La gente podía enviar a dicha editorial algún comentario relacionado con el tema. Entonces Katori Kiyoko envió un comentario bajo el título «Harukanaru waga Roruka はるかなるわがロルカ [Lorca, lejano, nuestro]», el cual transcribo a continuación:

Hace mucho tiempo, una vieja amiga vino a verme y entre charla y charla me preguntó de repente “¿Has leído a Lorca?”. Yo apenas había terminado el ensayo y no supe en ese momento qué contestarle. ¿De qué me estás hablando?, pregunté. Una amiga me recomendó comprar los cuatro ejemplares de la obra de Lorca traducidos al japonés, me contestó ella. En ese entonces yo no tenía dinero para comprar libros ni tiempo para leerlos. Más aún tratándose de libros de literatura, que para mí era una existencia muy lejana. Por eso no puedo explicar qué me pasó entonces. Sentí algo así como una orden divina y a pesar de no tener el dinero suficiente para comprarlos decidí hacerlo. Poseer en aquellos tiempos libros de García Lorca era tal vez como darles perlas a los cerdos. Su lectura fue tremendamente difícil para alguien como yo, que en la escuela técnica jamás había oído hablar de García Lorca. Sin embargo, me puse a leer, o mejor dicho a mirar, y a pesar de no entender demasiado el contenido, sentí como un impacto, una gran emoción. (Katori, 1998: 194-198)

Como se podría comprobar, no sólo la gente relacionada con el ambiente literario o del teatro leía a Lorca. Para todos aún para una bailarina de flamenco la lectura de Lorca significaba algo de gran valor. Katori nació en el año 1911. Desde tiempos de preguerra fue una ferviente admiradora de esa danza popular española, exótica y bella. Fue una de las primeras japonesas que supo comprender el valor estético de la danza y quien la difundiera en el país. Posteriormente ocupó el cargo de presidenta de la Asociación de Bailaors de Flamenco de Japón. Su tarea fue reconocida por el Rey de España, quien le concedió La Orden de Isabel la Católica.

Otra persona que dedicó su vida al desarrollo de la danza contemporánea en Japón fue Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010). A Ōno se lo conoce como un bailarín de *butō* pero es un artista que ha recibido una gran influencia del flamenco. De joven trabajó como profesor de educación física en un colegio femenino de la prefectura de Kanagawa. Sin embargo, para cumplir con su sueño de ser bailarín de danza contemporánea deja su trabajo y viaja a Alemania donde estudia danza moderna. En aquellos tiempos la corriente artística que predominaba en Alemania era la del Avant-garde. Tanto el ballet como la danza clásica se encontraban en un proceso de cambios fundamentales. En Francia una bailarina argentina de origen español era la más exitosa y reconocida por toda Europa. Esta bailarina, conocida como La Argentina, había logrado la perfección de la expresión artística de la danza moderna partiendo de sus conocimientos del baile flamenco. La Argentina era amiga de Lorca y muchas veces actuaban juntos. Actualmente se consigue aún un CD con música popular española en la cual Lorca ejecuta el piano y La Argentina lo acompaña con el ritmo de la castañuela. Los temas fueron recopilados del folclore español por Lorca. La influencia de La Argentina en la performance de Ōno Kazuo fue notoria y definitiva. En 1977, cuando Ōno tenía 77 años de edad, presentó una danza titulada *Admirando a la Argentina*, provocando un gran impacto en el público. Con la misma obra y en 1980, se presentó en distintas

ciudades europeas, recibiendo la gran aceptación de la crítica local. Podemos deducir de todo esto que Lorca había influido grandemente a través del flamenco en el ambiente de la danza de la época. No existe ninguna prueba de que Ōno hubiera leído la *Roruka Senshū* pero lo más natural sería considerar que conocimiento sobre dicha obra.

(2) Tomo I. -Poemas

Haré aquí un repaso sobre el contenido de la *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca]. El Tomo I es el dedicado a la poesía. Debo destacar que no todas las poesías están traducidas al japonés. La elección de las poesías para su traducción parece haber estado a cargo de los propios traductores. Por ejemplo, en el caso del *Romancero gitano*, de un total de dieciocho poesías, Kokai Eiji deacartó el «Romance sonámbulo», «La monja gitana», «Romance de la pena negra», «Muerto de amor», «Romance del emplazado» y «Burla de Don Pedro a caballo». Lamentablemente en ningún momento se aclara para información de los lectores que se trata de una traducción parcial del *Romancero gitano*. El hecho de titularse Antología no es suficiente motivo como para omitir datos de tal importancia ya que de lo contrario muchos lectores pensarían que se trata de la traducción completa del *Romancero*. Aún más lamentable es que no se haya traducido el «Romancero sonámbulo», que a mi entender es uno de los poemas más importantes del *Romancero gitano*.

Otro aspecto que deseo destacar es que el título *Romancero gitano* se haya traducido al japonés como *Jipusii Kashū* ジプシー歌集 [Canciones gitanas]. Desde entonces en todo Japón se difundió con ese título. En 1960 se publicó una nueva versión del *Romancero*, con la traducción total de los poemas efectuada por Aida Yu y Nonoyama Michiko 野々山ミチコ, pero el título seguía siendo el mismo.⁷⁰ Cuando en 1974 se publicó *Federico*

⁷⁰ En: AIDA, Yu (editor), *Sekai Meishishū Taisei 14 • Nan-ō Nanbei hen* 世界名詩集大成 14 南欧・南米編 [Selección de poesías de todo el mundo tomo 14•Sur de Europa y

García Lorca 1917-1936 [las obras completas de Lorca], el título todavía no estaba corregido. A todo esto se agrega el problema de que tanto *Las Canciones* 歌集 de Lorca como el *Romancero gitano* ジブシー歌集, al ser traducidas al japonés aparecen con un mismo término, es decir ambos se traducen como «*canción* 歌». Lo considero un grave error ya que debe hacerse una clara diferenciación entre lo que es un romance y una canción, de lo contrario sería muy difícil comprender la motivación creativa de Lorca. Supongo que cuando se publicó la *Roruka Senshū* no se tenía conciencia exacta sobre la diferencia existente o bien los estudios acerca de este autor no eran lo suficientemente profundos como para dilucidar dicha diferencia. Si tuviera que traducir en estos momentos el *Romancero gitano*, tal vez yo lo titularía igual que su versión original, es decir *Romancero gitano*.

En cuanto a *Las Primeras canciones*, Hasegawa Shirō la tradujo como *Hajimeteno Chanson* はじめてのシャンソン [primeras chansons]. Me parece que no es la traducción más adecuada porque Lorca no utilizaría como título la palabra *chanson*, que indica la canción popular del pueblo francés. Seguramente Hasegawa Shirō le dedicó este título sin pensarlo profundamente y con el solo efecto de transmitir la idea de que la popularidad de Lorca era similar a la *chanson* del pueblo francés. Lorca en uno de sus discursos «Teoría y juego del duende» pone en evidencia la clara diferencia entre la cultura francesa y la española. Sostuvo y siempre destacó la importancia de la peculiar cultura española, de modo que aun tratándose de una traducción no sería correcto utilizar una palabra francesa para el título de una obra de un autor tan importante como Lorca. Afortunadamente en las obras completas publicadas en 1973, Tsuzumi Tadashi 鼓直 corrige el título y lo titula *Hajime no uta* 初めの歌 [primeras canciones]. Es muy extraño que no se hayan dado cuenta del error en la etapa de redacción. Posiblemente los traductores se responsabilizaban de la traducción de las partes designadas pero entre ellos no se realizaba ningún estudio conjunto sobre el contenido de la

traducción.

Además Hasegawa Shirō, en la traducción de, el *Diván del Tamarit*, una de las obras maestras de los últimos tiempos de Lorca y compuesto por veintiún poemas, no tradujo los siguientes seis poemas: «Gacela del amor que no se deja ver», «Gacela del recuerdo del amor», «Gacela del amor maravilloso», «Gacela del amor con cien años», «Casida del sueño al aire libre» y «Casida de la mano imposible». Aquí tampoco se aclara el motivo de dicha omisión. Y en todos los poemas traducidos y publicados ha evitado la traducción de los términos *Gacela de* y *Casida de*. Seguramente Hasegawa no tenía conocimiento sobre la diferencia fijada por Lorca al ponerle en el título *Gacelas* y *Casidas*, de manera que en la traducción suprime estos términos.

Para tener una idea acerca de la traducción de Hasegawa, transcribiré abajo un poema que se supone de difícil interpretación:

Gacela de la huida

A Mi Amigo Miguel Pérez Ferrero

Me he perdido muchas veces por el mar
 con el oído lleno de flores recién cortadas,
 con la lengua llena de amor y de agonía.
 Muchas veces me he perdido por el mar,
 como me pierdo en el corazón de algunos niños.
 No hay noche que, al dar un beso,
 no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
 ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
 olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porque las rosas buscan en la frente
 un duro paisaje de hueso
 y las manos del hombre no tienen más sentido

que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.

逃亡

わたしは幾度も海の中へまよいこんだ
耳は新しく切られた花々に満ちて
舌は愛と苦しみに満ちて
幾度もわたしは海の中へまよいこんだ
ある子供たちの心の中へまよいこむように

キスをするとき 顔なき人々の
笑いが感じられないような夜はない
生まれたばかりの赤ん坊を愛撫しながら
死んだ馬の動かない頭蓋骨を忘れる人はいない

何故ならバラは額に
骨のごつごつした風景をさがすからだ
何故なら人間の手は地下の根をまねるほかに
べつの意味をもたないからだ

ある子供らの心の中にまよいこむように
わたしは幾度も海の中へまよいこんだ
水には無関心でわたしはさがしにゆく
わたしを滅ぼす輝きに満ちた死を

Los lectores japoneses que no conocían el texto original seguramente habrán vacilado. Creo que sí se entiende lo que está escrito.

Además, uno puede hacerse una idea acerca del mensaje que quiso transmitir Lorca. Sin embargo, el lector japonés habrá sentido lo mismo que Katori Kiyoko, que había comentado al respecto: «he leído y releído con avidez, o tal vez sea más aproximado decir que he visto y vuelto a ver, y a pesar de no entender con profundidad había algo que provocaba en mí una gran emoción». Si una persona lee la traducción pero no puede hacerse una imagen concreta sobre el propósito del mensaje del autor, pienso que cualquiera puede deducir que existe algún problema en la traducción. No sólo en la traducción de este poema sino en la traducción general hay expresiones ambiguas de imposible comprensión. Cuando Katori dice: «no he leído a Lorca sino que lo he visto», está haciendo una severa crítica respecto a la traducción. Lo que seguramente quería decir era que «quiso leer a Lorca pero le fue imposible».

De todo esto podemos deducir que Hasegawa no había captado el sentido real de los poemas de Lorca. De modo que se dedicó a hacer la traducción literal de los mismos. Sin embargo, tampoco se podía pretender demasiado teniendo en cuenta que en aquellos tiempos poco se sabía sobre Lorca y Hasegawa no era ningún especialista en temas de la cultura española. Tal vez era necesario que pasara aún bastante tiempo para dilucidar en profundidad la motivación de Lorca para componer sus poemas y a partir de ese conocimiento poder interpretarlos. Los poemas de Lorca contienen una sensibilidad y una imagen propias del pueblo español, muchas veces de muy difícil comprensión para los japoneses. Las sutiles combinaciones de palabras y los bruscos cambios de las imágenes o situaciones en los poemas de Lorca han provocado un fuerte impacto en el espíritu de los japoneses a pesar de que ya se conocía suficientemente acerca de las obras poéticas de poetas ingleses, franceses y alemanes. Creo que sería importante destacar que el deseo común de toda la gente que trabajó con entusiasmo en la publicación de la *Roruka Senshū* era el de transmitir cuanto antes al lector japonés el impacto que producen sus obras pese a la escasa información que se tenía acerca del autor y de sus obras.

(3) Tomos II y III. Dramas

Veamos a continuación los volúmenes dedicados al drama. Pienso que uno de los grandes problemas del tomo de Dramas es que no incluye la obra *Yerma*, la cual fuera una de primeras obras en ser traducidas al japonés por Aida Yu en el año 1958.⁷¹ En su diario, el día 27 de febrero de 1958 Mishima Yukio hizo la siguiente anotación:

Apenas aparecida la publicación de la *Roruka Senshū* de la Editorial Shoshi Yuriika, he hecho el pedido para que me la enviaran por correo. Después de recibirla he leído enseguida *Don Cristóbal* y la famosa *Bodas de Sangre*, que todavía no había leído.

Como ya conocía *Yerma* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*,⁷² significaría haber leído en total cuatro obras del autor. Personalmente *Yerma*, que fue la primera obra en leer, me pareció la mejor. (Mishima, 1983: 13)

La primera obra de Lorca que conocieron los japoneses fue *Yerma*, la cual tuvo muy buena aceptación entre los lectores. *Yerma* fue traducida por Aida Yu cinco años antes y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* cuatro años antes de la publicación de la *Antología*. De manera que existen algunos puntos que aún en la actualidad no dejan de ser una incógnita. El primer punto en cuestión está en el hecho de que estas dos traducciones de Aida Yu no fueran incluidas en la *Antología*. Si los autores de este libro habían decidido hacer nueva traducción de las citadas obras, el segundo punto en cuestión es por qué los mismos traductores de *Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín*, o sea James Greer, Kuribayashi

⁷¹ En: Aida, Yu (Trad), *Gendai Sekai Gikyoku senshū IV-Nan-ō Hoku-ō-hen* 現代世界戯曲選集 IV・南欧北欧編 [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundo IV - Sur de Europa, Norte de Europa], Hakusuisha, Tokio, 1953.

⁷² En: Aida, Yu (Trad) *Gendai Sekai Gikyoku senshū VII-Ichimakumono-hen* 現代世界戯曲選集 IV・一幕物編 [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundoIV-Obras de un solo acto], Hakusuisha, Tokio, 1954.

Tanekazu y Saitō Ei, no hicieron una nueva traducción de *Yerma*.

Con respecto al primer interrogante quiero destacar que los antecedentes profesionales de Aida Yū, su postura y su estilo de trabajo eran en todo sentido muy diferentes a la postura y al estilo de la gente que trabajó en la redacción de la Antología. Consecuentemente la tarea conjunta de ambas partes era desde un principio imposible.

En cuanto al segundo punto en cuestión, creo que es necesario un estudio más profundo. Es de suponer que por ser *Yerma* una de las obras más importantes de los años póstumos del autor, no lo pueden haber omitido en el plan de redacción aun tratándose de una Antología. Si se tiene en cuenta la época de la programación de los distintos volúmenes de la Antología, probablemente se tenía previsto incluirla en el tomo que se debía editar en tercer lugar o sea en el «Tomo III. Dramas-Segunda parte». En el mes de enero se editó el primer volumen o el «Tomo II. Dramas - Primera parte» incluyendo *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* en una nueva versión. Se cree que pudo haber entonces quejas de parte Aida Yu, exigiendo explicación al hecho de que sus traducciones no fueran utilizadas. Desde la publicación de la primera parte del *Tomo de dramas* hasta la publicación de la segunda parte de dramas pasarían diez meses, y como durante ese intervalo surgieron problemas con Aida Yu, probablemente optaron por no incluir la traducción de *Yerma* en la segunda parte del *Tomo de dramas*. Como prueba de ello y a pesar de su título, la segunda parte del *Tomo de dramas* sólo incluye dos dramas y se complementa con trabajos de estudio de *Las nanas infantiles*. Si bien las reclamaciones por parte de Aida Yu no fueron de una magnitud como para retirar los ejemplares editados y declararlos *de edición agotada*, sí fueron lo suficientemente influyentes como para que se decidiera la suspensión de la publicación de la traducción de *Yerma* en la segunda parte del *Tomo de Dramas*. Sin embargo, si las quejas presentadas por Aida Yu eran para reclamar sus derechos de autoría, se deduce que se debería haber cancelado la publicación de las dos obras.

Sostengo entonces que el problema no estaba centrado en aspectos

relacionados con el derecho de autoría sino en aspectos relativos a la interpretación y al contenido de la traducción. Para aclarar este tema sería importante hacer un estudio comparativo de la traducción de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Aida Yu y la de James Greer, Kuribayashi Tanekazu y Saitō Ei, pero lo dejaré por el momento como tema pendiente. Creo que sería correcto suponer que las citadas razones fueron los motivos para la exclusión de *Yerma* de la segunda parte de *Tomo de Dramas*. Lo demuestra el hecho de que a pesar de estar ambas partes relacionadas con el estudio de investigación de Lorca en épocas cercanas, no quedan datos de que existieran entre ellos relaciones amistosas o laborales. Tampoco queda ningún trabajo hecho por ambas partes en cooperación.

Veamos un poco quién era Aida Yu. Nació en 1903 y murió en 1971. Aida Yu había muerto unos años antes de la publicación de *Federico García Lorca 1917-1936* [las obras completas de Lorca], iniciada en 1975. En Japón fue uno de los precursores del estudio sobre Lorca y también uno de los primeros en dedicarse a la traducción y difusión de las obras del autor. Cuando se publicó la *Roruka Senshū*, Aida Yu tenía cincuenta y cinco años y para entonces ya tenía traducidas las dos obras citadas previamente y algunas poesías. Autores que trabajaron en la redacción de la *Roruka Senshū* eran menores. Hasegawa Shirō, que era el mayor en edad, tenía entonces cuarenta y nueve años; Kuribayashi Tanekazu, cuarenta y cuatro años, y Kokai Eiji, que trabajaba como programador y asesor del grupo, tenía apenas veintisiete años. De modo que Aida Yu era bastante mayor que todos ellos. Así mismo en cuanto a edad fácilmente podría ser el padre de Kokai Eiji. Otro dato destacable es que en el grupo que trabajó en la redacción de la *Antología* no había ningún especialista en literatura española. Consecuentemente el nivel de conocimientos no era lógicamente el deseado.

La carrera de Aida Yu no fue nada fácil. Además como en su vida se interpuso la Segunda Guerra Mundial y sus grandes problemas y conflictos, su tarea como investigador tardó en ser reconocida. Otro aspecto que

influyó en dicho retraso fue que el estudio del español como idioma extranjero no tenía la importancia que tenía por ejemplo el inglés, el alemán o el francés. A pesar de no ser un idioma extranjero popular en Japón, el deseo de conocer la literatura española condujo a Aida Yu a entrar como discípulo en el estudio del Profesor Nagata Hirosada al graduarse de la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio en 1927 (Posterior Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio), soportando por largos años la vida pobre del estudiante investigador. Nagata Hirosada era considerado en aquellos tiempos como la mayor autoridad en los estudios de la literatura española. En 1949, después de la conclusión de la Guerra y cuando Aida Yu tenía cuarenta seis años, obtuvo un puesto como profesor en la citada universidad. En 1955, a los cincuenta y dos años de edad, consiguió que lo nombraran profesor catedrático de dicha institución. Paralelamente ejercía como profesor en la Universidad de Tokio y dedicó todo su esfuerzo a que la enseñanza del español fuera considerada como materia necesaria en la Facultad de Letras de dicha universidad. Fue justamente en esos tiempos cuando se publicó la *Roruka Senshū*. Largos años de investigación habían hecho de Aida Yu una autoridad en el campo de la literatura española. Su maestro Nagata Hirosada era famoso en ese círculo por su meticulosidad en cuanto al empleo de una letra o una frase en la traducción y por la búsqueda constante de una explicación científica a todas sus afirmaciones. Es así como la única obra a la cual se dedicó, que fue la traducción de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, quedó inconclusa.⁷³ Esta traducción inconclusa fue traducida nuevamente por su discípulo Aida Yu, concluyendo este trabajo en el mismo año de la publicación de la *Roruka Senshū*, o sea en 1958.⁷⁴ A pesar de haber conseguido cierta posición social y el reconocimiento en el ámbito intelectual, no se conformó con dedicar su tiempo sólo a la investigación. Tuvo una visión muy amplia e interés en conocer en detalle todos los

⁷³ ドン・キホーテ [Don Quijote], Edición corregida. Editorial Iwanami Bunko. 1948～51. Siguiete edición 1953.

⁷⁴ ドン・キホーテ [Don Quijote], Editorial Kawade Shobō Shinsha, 1958.

pormenores relacionados con la literatura española y de esa manera fue relacionándose con intelectuales de los distintos campos de conocimiento. Aida Yu fue quien hizo la corrección del guión teatral de *La casa de Bernarda Alba* a solicitud de Yamada Hajime, quien la tradujera en primera instancia para la puesta en escena por el Grupo Budō no kai. Se dedicó además a la traducción de obras literarias de la España contemporánea y de autores de América Latina. Se interesó profundamente por la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, quien hiciera una revalorización de las expresiones artísticas de la Edad Media. Después de su muerte en el año 1975, la Sociedad Hispano-Japonesa creó el *Premio Aida Yu a la Traducción* en homenaje a dicho autor e investigador. Desde entonces ha venido entregando dicho premio a los traductores más importantes del idioma español.

Respecto a los traductores de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Kuribayashi Tanekazu, Saitō Ei y James Greer, agregaría aquí algunos datos basados en la presentación que se hace de ellos en el final del libro. Según dicha presentación, se sabe que los tres eran docentes, profesores de la Universidad Cristiana de Ibaraki. El mayor de ellos, Kuribayashi Tanekazu, tenía en aquellos tiempos cuarenta y cuatro años y era profesor académico. Saitō Ei, de veintisiete años, profesor titular, y James Greer, de treinta y dos años, profesor asociado. No obstante, viendo los detalles de la historia de la universidad, me encuentro con que la misma fue creada en 1967. Es decir que en tiempos de la publicación de la *Antología* aún no existía. Lo que había era la Escuela de Formación Profesional de Ibaraki (Universidad para carreras de dos años). El propósito de estas escuelas es la orientación práctica del alumnado para poder realizar distintos trabajos o la formación general prematrimonial de las mujeres. No se la puede considerar una enseñanza completa o de investigación. Aún en la actualidad, esta universidad cuenta únicamente con facultades de Letras, de Ciencias Domésticas y Enfermería, o sea que aún conserva las características propias de las Escuelas de Formación Profesional. Esta universidad sigue la doctrina de una rama del

cristianismo que tiene su sede central en Estados Unidos y ha fundado su sucursal en Japón con el propósito de predicar la religión y difundirla para sumar devotos. Para conseguir un amplio terreno a un precio relativamente bajo se instaló en la prefectura de Ibaraki y en una zona alejada de los grandes conglomerados sociales. En la actualidad las lenguas extranjeras que se enseñan en dicha universidad son el inglés práctico y algo de español pero no incluyen ni el alemán ni el francés en el programa de estudios. Seguramente en los tiempos de publicación de la *Antología* la situación era similar a la actual.

Los tres profesaban la misma religión que sostenía la universidad. Se cree que por esa razón fueron invitados a participar como docentes desde los días de su fundación. Según los datos de la universidad, James Greer se graduó en la Universidad de Columbia especializándose en literatura española. Su tema de investigación era *Lope de Vega*. Por su parte, Saitō Ei había estudiado literatura inglesa en la Universidad de Ciencias de la Educación de Tokio y su tema de investigación había sido T.S. Eliot. Sin embargo, a pesar de ver diversas fuentes, sus nombres no aparecen en la lista de científicos, literatos o intelectuales reconocidos. Probablemente sus méritos como científicos o escritores no hayan sido de relevancia. No se tienen datos concretos pero también cabe la posibilidad de que James Greer regresara posteriormente a su país natal. El único conocido en el ambiente era Kuribayashi Tanekazu. Nacido en 1914, ya desde antes de la Guerra se inició como poeta. Desde 1939 trabajó en la edición de la revista *Kōsō* 構想 [concepto] juntamente con Haniya Yutaka 埴谷雄高, muy conocido en el ámbito literario de la posguerra, Hirano Ken 平野謙, Kubota Masafumi 久保田正文 y Yamamuro Shizuka 山室静. Sin embargo, por la censura ejercida por la central policial, se pudo publicar sólo hasta el fascículo 7 de dicha revista. En 1941, apenas estallada la Guerra del Pacífico, fue prohibida su publicación y detenidos todos los integrantes que trabajaron en su redacción. En dicha revista Kuribayashi Tanekazu publicaba sus poemas como así también traducciones de los poemas de Rainer Maria Rilke. Los poemas de Kuribayashi tuvieron muy

buena aceptación aún en tiempos de la posguerra. Así lo demuestra la publicación de sus poemas en la *Antología de obras de Cien Poetas de Posguerra*⁷⁵ que fuera un volumen de la colección *Obras completas de poetas japoneses* publicada por la editorial Sōgensha 創元社. La relación de Kuribayashi con la Editorial Shoshi Yuriika, que publicó la *Roruka Senshū*, seguramente se inició por el año 1955 con la publicación del libro de poemas *La caja de música en la medianoche*. Posteriormente Kuribayashi Tanekazu obtuvo un cargo académico en la Universidad de Ibaraki (universidad pública) y enseñó durante muchos años la cátedra de literatura alemana. En sus últimos años de vida fue nombrado Profesor Emérito y murió en el año 2004 con noventa años de edad. Fue una persona que dedicó toda su vida al estudio y a la enseñanza de la literatura alemana de manera que la traducción de Lorca fue simplemente una tarea más en su larga vida.

Como no existe ninguna anotación, no se sabe a ciencia cierta en qué texto se basaron los tres para traducir tanto «*Don Cristóbal*» como las demás obras. Se sabe, sin embargo, que en ese entonces Lorca era el autor de moda en toda Europa, por eso sus obras lógicamente estaban en español o había además textos traducidos al francés, inglés y alemán. Creo que la traducción deben de haberlo hecho los tres en cooperación ya que ninguno de ellos tenía el suficiente conocimiento como para hacerlo completamente por sí mismo. Si James Greer hubiera hecho la traducción directamente del original español, de todas maneras tendría que haber recurrido a Kuribayashi para que corrigiera la redacción en el idioma japonés. Sin embargo, pienso que la corrección no se la pediría a Saitō Ei por lo que la cuestión sería el papel de Saitō dentro de esta tarea conjunta. Contrariamente, si la primera etapa consistía en la traducción a partir de un texto en alemán a cargo de Kuribayashi, éste le habría pedido a Greer que comparara con el original en español y en este caso tampoco Saitō habría

⁷⁵ *Sengo hyakuninsyū* 戦後百人集 [Selección Obras de Cien Poetas de posguerra], *Nihon shijin zenshū* 日本詩人全集 XI [Obras Completas de Poetas Japoneses XI]. Editorial Sogensha(創元社) 1953.

tenido participación. Teniendo en cuenta la relación que podría haber entre los tres, pienso que sería natural suponer que la primera traducción estaba a cargo de Saitō Ei del texto en inglés, luego Greer la comparaba con el texto original en español y por último Kuribayashi, quien también era poeta, se habría encargado de perfeccionar la redacción en japonés. En 1957, o sea un año antes de la publicación de la *Antología* y en conocimiento de la existencia de la traducción realizada por Aida Yu, la versión de la traducción de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* apareció en el fascículo del mes de marzo de la revista *Arte Yuriika*, firmada por el “Grupo de Investigación literaria y teatral de la Universidad Cristiana de Ibaraki”. El texto de la traducción debe de haber sido ofrecido por Kuribayashi Tanekazu aprovechando la estrecha relación con la Editorial Shoshi Yuriika, o bien la otra posibilidad es que el programa de publicación de la *Antología* estuviera en ese entonces bastante avanzada y Date Tokuo, dueño de la Editorial Shoshi Yuriika, deseara publicar en la revista las primeras obras traducidas, a lo que Kuribayashi le habría respondido facilitándole la traducción de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En ese caso Saitō y Greer pueden haber hecho la traducción y la corrección de la misma bajo las órdenes de Kuribayashi Kanekazu.

Todo lo descrito creo que es una prueba del gran impacto y la pasión que provocaban las obras de Lorca, que tenía presente los cambios que se producían en todo el continente europeo y dentro de esa situación de cambios logró estar siempre en la vanguardia de la expresión literaria. No era necesario ser precisamente de una gran urbe, ni tener conocimientos profundos ni ser un asiduo lector de la literatura española para quedar admirado por el encanto de las obras de Lorca. Es así como Kuribayashi Tanekazu, James Greer y Saitō Ei, residiendo en un pueblo en las afueras de la región de Kanto y sin tener mayores conocimientos sobre el idioma español, pensaron que les era posible hacer la traducción, tal vez porque sintieron algo así como un mensaje universal en sus obras. Si nos pusiéramos a pensar en estos momentos en hacer una traducción sin

conocer el idioma nos parecería tal vez una disparatada aventura, pero en aquellos tiempos fue Aida Yu el único que se había dedicado a traducir el maravilloso encanto de Lorca, un hijo prodigio de la literatura. Por eso no era extraño que alguien más deseara y se animara a traducirlo.

Podemos encontrar dos corrientes particulares en las traducciones de Lorca en Japón. Una de ellas, cuyo representante principal era Aida Yu, se caracterizaba por perseguir una traducción científica, sólida y perfecta. La otra corriente era la de aquellos traductores que, sin dar exagerada importancia a los pequeños detalles, deseaban dar a conocer en Japón las generalidades de este importante autor. Como las características fundamentales de ambas corrientes eran desde un principio demasiado diferentes, no han podido nunca acercarse y trabajar en cooperación. La gente que se reunieron en la editorial Shoshi Yuriika para la redacción de la *Roruka Senshū* pertenecía lógicamente a esta segunda corriente.

(4) Kokai Eiji 小海 永二

He reiterado a lo largo de este estudio que existía el deseo de publicar cuanto antes la *Roruka Senshū* para dar a conocer a los lectores una imagen más completa del autor, a pesar de no haberse solucionado algunos puntos en cuestión. Veamos cuáles eran dichos puntos en cuestión.

1. No se tenían datos biográficos concretos ni confirmados de Lorca, incluyendo aspectos de su muerte.
2. La mayoría de los traductores había estudiado un idioma diferente, por lo que no había gente capacitada para la traducción directa del español.
3. No se había realizado un estudio profundo o planteamiento sobre el texto que debía utilizarse en la traducción.
4. No hubo suficiente intercambio de ideas ni una correcta planificación para desarrollar las tareas.

Normalmente cuando se decide la traducción y publicación de las obras completas de escritores, literatos, pensadores y filósofos extranjeros, se sigue el siguiente proceso. En primer lugar la editorial debe decidir la publicación. Luego se nombrarían los encargados del programa pertenecientes a la editorial y el jefe de redacción del grupo de traductores. La tarea de redacción debe desenvolverse existiendo una fluida comunicación entre la editorial y los traductores. La editorial debería poder dar una explicación sobre el sentido o la importancia de la publicación, prever la aceptación que pueda tener en el mercado, confeccionar un programa detallado de todo el proceso hasta su publicación. Decidir la cantidad de ejemplares que se van a publicar, el método y los detalles de encuadernación así como también la estrategia de venta. Por su parte, entre los traductores debe haber naturalmente un común acuerdo respecto al programa de publicación y trabajar bajo las órdenes del jefe de redacción. Luego debe realizarse un estricto estudio sobre los textos que se van a emplear, conseguir dichos textos y la mayor cantidad posible de datos, determinar quién va a dedicarse a la traducción de cada obra; en el caso de que exista alguna obra ya publicada, realizar un estudio crítico sobre la traducción anterior y el comentario de la gente que ha trabajado en dicha publicación. Al publicarse, el nombre del jefe de redacción generalmente figura en algún lugar del libro de manera que se elige a una persona reconocida socialmente y considerada una autoridad en la especialidad del libro que se va a publicar. Su nombre impreso en la tapa del libro es muy importante como publicidad y como garantía de calidad del libro. De acuerdo con dichos parámetros veamos cómo fue en el caso de la redacción de la *Roruka Senshū*.

Lo más evidente es que en el grupo de los traductores, Kokai Eiji fue el jefe de redacción. Más de la mitad de las obras enteras del Tomo I. - Poemas fue traducida por él, entre ellas las más representativas como el *Libro de poemas*, *Canciones*, *Poemas de cante jondo*, *Romancero gitano*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, etc. Además de los cuatro dramas que

incluye el Tomo II, Kokai Eiji tradujo *Bodas de Sangre* y de los tres dramas del Tomo III, *La zapatera prodigiosa*. El hecho de haber sido el único de los traductores que contribuyó con su tarea en todos los volúmenes y también el único que hizo el comentario en cada volumen, nos demuestra que era el promotor y organizador de todas las tareas relacionadas con la redacción de la *Roruka Senshū*. Sin embargo, en ningún lugar figura el nombre de Kokai Eiji como el responsable de redacción, como tampoco figuran los detalles del programa de redacción en el que se basaron. Lo más probable sería entonces que en el grupo de traductores Kokai Eiji no fuera aceptado como el jefe de redacción. Y en el caso de que Kokai hubiera sido el jefe de redacción, la otra duda sería dónde y cómo Kokai había conocido a los traductores y de qué manera o de acuerdo a qué tipo de referencias se había determinado la obra que debía traducir cada traductor. En aquellos tiempos Kokai tenía sólo veintisiete años y no era más que un profesor de la escuela secundaria. Evidentemente con esa edad y con tan poca experiencia Kokai no estaba en condiciones de hacer nuevas propuestas, reclamar u opinar sobre las traducciones presentadas por gente de tanta experiencia en el ámbito literario como Hasegawa o Kuribayashi. Me arriesgaría a decir que el papel de jefe de redacción estuvo a cargo de Date Tokuo, que en aquella época tenía treinta y ocho años y era el dueño de la Editorial Shoshi Yuriika. En aquel entonces Date ya tenía publicadas varias traducciones de obras literarias extranjeras. Es decir que Date además de ser el responsable de la editorial era a la vez el jefe de redacción del grupo de traductores. La mayoría de la gente que integraba el grupo de traductores había conocido y entrado en confianza con Date gracias a la publicación de algún trabajo hecho en la Editorial Shoshi Yuriika. Es decir que el nombre del responsable de redacción de la *Roruka Senshū* no figura en ningún lugar, porque Date Tokuo era el jefe de redacción y al mismo tiempo el responsable de la editorial.

Antes de hacer un estudio detallado sobre la publicación de la *Roruka Senshū* quiero referirme a las circunstancias que llevaron a Kokai Eiji a relacionarse con el tema de Lorca. Kokai nació en 1931. En los

tiempos de confusión de la posguerra estudió en un bachillerato público de la Prefectura de Nagano. En 1955 se graduó en Lengua y Literatura Francesas por la Universidad de Tokio. Sus poemas los empezó a escribir ya en sus tiempos de estudiante de dicha universidad, siendo publicados por la Editorial Shoshi Yuriika *Tōge* 峠 en 1954, y *Fūdo* 風土 en 1956. En 1955 y a través de la misma editorial publicó la Antología poética de Henri Michaux, y la traducción de la obra de André Gide *El descubrimiento de Henri Michaux* en 1956. Asimismo en 1956 hizo una selección de todas las obras de Lorca que tenía traducidas y publicó en la Editorial Kokubunsha una Antología al que él tituló *Tsuki to Oriibu no Uta* 月とオリーブの歌 [Canción de luna y olivo]. Desde su graduación hasta el año 1959, Kokai trabajó como profesor de educación obligatoria en una escuela pública de secundaria de Tokio. Según su historia laboral, en 1959 ocupó el cargo de profesor de bachillerato y en 1965 fue nombrado profesor titular de la Universidad de Arte de Tama. Desde 1966 pasó a ser profesor del Departamento de Educación de la Universidad Nacional de Yokohama. En 1967, como profesor titular de dicha universidad, y en 1978 fue nombrado profesor catedrático. En 1995 se retiró de la docencia y fue nombrado Profesor Honorífico de la Universidad Nacional de Yokohama.

Creo que los méritos o los frutos conseguidos durante su carrera se podrían clasificar en tres etapas. Primero: como educador en el campo de la lengua japonesa. Publicó libros de interpretación de poesías y de estudio con explicaciones destinados a los jóvenes estudiantes. Segundo: como investigador y traductor de obras de dos autores Henri Michaux y Federico García Lorca. Con mucho esfuerzo tradujo todas las obras de Michaux sin ayuda ajena y todas las poesías de Lorca. Hoy en día si en Japón se desea estudiar e investigar sobre los citados autores necesariamente se debería recurrir en algún momento a los trabajos de Kokai. Cuando le preguntaron por qué había elegido como tema de investigación —a la cual se dedicaría durante toda su vida— a dos autores tan diferentes como Henri Michaux y Lorca, Kokai respondió de la siguiente manera:

Ambos autores tienen un estilo muy diferente, hasta diría antagónico, en su manera de escribir ya que Michaux es un poeta nacido en la región norte de Europa y, por el contrario, Lorca es originario de Europa del sur. Además, el ambiente y la vida que les tocó vivir a ambos autores fueron muy diferentes. Michaux era el representante máximo de la corriente ilusionista y escribió prosas poéticas que parecen estar inspiradas en un extraño mundo de fantasías y pesadillas. En cambio Lorca era un poeta popular que escribía imaginando a su tierra natal. Era además un poeta romántico y sus poesías tenían un profundo contenido lírico y musical. En mi juventud y casi en la misma época conocí a estos dos poetas y sus poesías provocaron en mí un gran impacto. Fui el primero en Japón en traducir y publicar una considerable cantidad de poemas de ambos autores. Desde entonces ¿cómo podía seguir teniendo interés en dos poetas tan contrarios durante más veinte años?

Si me preguntan el porqué de mi interés a través de los años de dos autores de tan diferentes características y estilos, tal vez debería responder que particularmente siento en mi interior la co-existencia de dos personalidades antagónicas, que por un lado coincide con las características del mundo descrito por Michaux y por el otro con el mundo creado por Lorca. La mayoría de las poesías de Michaux expresan el sufrimiento y las angustias del ser humano, mientras que las poesías de Lorca tienen la sensibilidad de transmitir el amor y los estados emotivos del hombre. Dicho en otras palabras, posiblemente Michaux explora el mundo de las sombras y Lorca el mundo de la luz del ser humano. Si la finalidad de la literatura consiste en manifestar desde distintos puntos de vista el mundo del ser humano en su totalidad, creo yo que tanto Michaux como Lorca son poetas de destacada importancia ya que interpretan la vida uno, desde el punto de vista de la luz y el otro desde el punto de vista de la sombra.

Si bien ambos poetas eran antagónicos bajo cierto aspecto, tenían en común el hecho de haber resistido a la opresión anti-humanística

que se vivía en la Europa de aquellos tiempos. Deseaba dejar claro que este último aspecto fue un factor muy importante en el momento de hacer un estudio crítico sobre Michaux y Lorca. [Versión resumida] (Kokai, 1977)

Cuando el texto de esta entrevista fue publicado, Kokai tenía 46 años, o sea un año antes de que fuera nombrado profesor catedrático de la Universidad Nacional de Yokohama. En ese entonces ya había publicado la *Obras completas de Michaux* y se encontraba inmerso en la preparación de la publicación de las Poesías completas de Lorca ⁷⁶ que se haría efectivo dos años más tarde. Quisiera destacar que habían pasado cerca de veinte años desde la publicación de la *Roruka Senshū* cuando Kokai respondió acerca de los dos autores en la citada entrevista y disfrutaba de los mejores momentos de su carrera. Sin embargo, en el contenido del texto pienso que hay dos puntos que deberían cuestionarse.

Por un lado, Kokai declara que a pesar de estar ambos en una posición antagónica hay un punto en común y se trata de la lucha o la resistencia de ambos a la opresión anti-humanística. Este es el único aspecto que Kokai considera común en los dos autores, pero no deja de ser un mero factor externo. Creo importante comprobar si este factor externo que ambos tenían en común había influido en el aspecto interno o espiritual de ambos. Creo que el problema más grave en este sentido reside en el hecho de que Kokai hace la crítica teniendo en cuenta la posición política de ambos autores. Yo pienso que no es correcto hacer una crítica literaria de acuerdo con la inclinación política de los autores.

El segundo punto en cuestión es que aunque estoy de acuerdo con Kokai en que se puede conocer al hombre en su totalidad estudiándolo desde dos puntos de vistas antagónicos como son el aspecto claro y oscuro del ser humano, me parece exagerado calificar a Michaux como «el poeta de la sombra» y a Lorca como «el poeta de la luz». Para comprender con profundidad a Michaux lo más adecuado sería interpretar sus obras desde

⁷⁶ *Roruka zenshishū* ロルカ全詩集 [las Poesías completas de Lorca], Seidosha, 1979.

ambos puntos de vista, el de la luz y el de la sombra y de igual manera en el caso de Lorca. El interés mayor de Kokai era interpretar a Michaux y Lorca comparándolos con su propia existencia y no tratando de comprender las luces y las sombras en las que vivían inmersos ambos autores. Para Kokai las obras de Michaux y Lorca eran como un medio para justificar la existencia de la luz y de la sombra en su propio interior. Por dicha razón, Kokai pudo calificar sin ningún inconveniente a Michaux y a Lorca como «el poeta de la sombra» y «el poeta de la luz», respectivamente. A través de la traducción de las obras de Michaux y Lorca, Kokai pudo exteriorizar la luz y la sombra de su propio interior por eso aunque en esos tiempos no se dedicaba a escribir poesías, podía seguir sintiéndose poeta. Buscar las obras con las cuales poder exteriorizar su propia persona me parece que se aleja un poco de su objetivo original como traductor.

En cuanto a las particularidades y los puntos en común de Michaux y Lorca, mi opinión personal es que, en primer lugar, el hecho de que ambos hayan nacido casi en la misma época es un aspecto importante de destacar. Lorca nació en 1898 y Michaux en 1899. Ambos sufrieron la experiencia de vivir muy de cerca la Primera Guerra Mundial. La Guerra transformó totalmente el mundo. Se perdieron los valores y los fundamentos de la Era Moderna y ya nadie pudo confiar en que el desarrollo económico-social conduciría hacia el bienestar general de los habitantes del mundo. Cuando este profundo escepticismo se convirtió en la premisa de los intelectuales de la posguerra, en el mundo literario hicieron su aparición autores como Michaux y Lorca. Hasta entonces prevalecía un mundo literario sólido creado por los artistas donde el desarrollo metódico de las novelas y los personajes conocidos eran muy habitual. Dentro del escepticismo de la posguerra, ese tipo de novelas que transmitían una armonía prefabricada ya no estaban de acuerdo con la realidad social de la época. Quienes manifestaron ese profundo escepticismo a través de las artes en aquellos tiempos fueron los surrealistas. Ni Michaux ni Lorca eran surrealistas pero utilizaron las bases de dicha corriente para desarrollar su actividad creativa. Michaux era

un «poeta solitario» que escribió poesías en prosa inspirándose en las extrañas imágenes como provenientes de una pesadilla. Afirmaba Michaux: *concretamente yo no existo en ningún lugar; concretamente el mundo no existe en ningún lugar*. La poesía «BONHEUR» que figura al principio de la Antología poética de Henri Michaux traducida por Kokai expresa lo siguiente:

BONHEUR

Parfois, tout d'un coup, sans cause visible, s'étend sur moi un grand frisson de bonheur.

Venant d'un centre de moi-même si intérieur que je l'ignorais, il met, quoique roulant à une vitesse extrême, il met un temps considérable à se développer jusqu'à mes extrémités.

• • • [omisión]

Je voudrais aussi crier mon bonheur, mais quoi dire ? Cela est si strictement personnel.

Bientôt la jouissance est trop forte. Sans que je m'en rende compte, en quelques secondes, cela est devenu une souffrance atroce, un assassinat.

La paralysie! me dis-je.

Je fais vite quelques mouvements, je m'asperge de beaucoup d'eau ou plus simplement, je me couche sur le ventre et cela passe.

(Michaux, 1998: 475)

Michaux se refiere a la felicidad de una forma totalmente nueva y

diferente a todas las interpretaciones existentes. Lo que él denomina aquí como «un grand frisson de bonheur» vendría a ser el *éxtasis* que a pesar de provenir de la profundidad de su interior le resulta a él un objeto completamente extraño. El *éxtasis* no conduce de ninguna manera a Michaux a la felicidad sino a un estado de *souffrance* o *paralysie*, y como esperando que pase ese trance de dolor, se empaña de agua, se acuesta boca abajo y deja que el *éxtasis* se vaya apagando poco a poco. Para mí lo normal sería que el ser humano desee la felicidad y disfrute del *éxtasis*, pero cuando Michaux se cuestiona cómo es su propio *Je*, él intenta desprenderse de la felicidad y del *éxtasis* por considerarlos objetos extraños que se encuentran dentro de su propio ser. Ya no existe aquí el «*Je*» firme con personalidad, sino un «*Je*» escéptico, inestable, débil y hasta insustancial, que teme ser vencido por el estado de *éxtasis*.

El *éxtasis* es en realidad la realización de sí mismo y la transformación de uno a otra cosa o estado diferente. Es decir, es para uno un momento carnavalesco. Michaux actúa con profunda cautela ante este estado de *éxtasis* ya que para él es un peligro que debe quedar y ser superado dentro de su propia persona. Contrariamente a Michaux, el que dedicó su vida a buscar y disfrutar del mundo festivo y de momentos de *éxtasis* compartidos fue Lorca. En este aspecto sí se podría considerar a Lorca como la antítesis de Michaux. Sin embargo, entre las obras de Lorca también encontramos poemas de contenido pesimista como la siguiente «Casida de la rosa».

A Ángel Lázaro

La rosa
no buscaba la aurora:
casi eterna en su ramo,
buscaba otra cosa.

La rosa
 no buscaba ni ciencia ni sombra:
 confín de carne y sueño,
 buscaba otra cosa.

La rosa
 no buscaba la rosa.
 Inmóvil por el cielo,
 buscaba otra cosa.

(García Lorca, 1986a: 595)

Lorca también tenía la convicción de que el *provenir asegurado*, la *sabiduría* y los *sueños* y la *seguridad de ser lo que uno en realidad debería ser* son solo fantasmas. Aunque Michaux y Lorca parecieran ser en todo sentido totalmente opuestos, existían necesariamente algunos puntos en común ya que ambos eran hijos de una misma época y crecieron influenciados por la sociedad y el pensamiento de su tiempo.

Kokai afirmaba que la diferencia entre Michaux y Lorca provenía especialmente del origen, es decir de la diferencia de lugar de nacimiento. El primero era originario del norte de Europa y el segundo del sur. Además sin mucho fundamento Kokai había catalogado a Michaux como el poeta de la «sombra» y a Lorca como el poeta de la «luz». En mi opinión la diferencia de ambos no reside precisamente en el hecho de haber nacido en distintas tierras sino de haber crecido en dos diferentes sociedades. Michaux había nacido en Bélgica, la cual con una parte de Holanda constituía entonces los Países Bajos, región ésta muy próspera en tiempos medievales por ser el centro del comercio internacional. Además era la tierra que dio origen al capitalismo. En la época en la que nació Michaux, Bélgica era ya una sociedad moderna constituida y madura pero que parecía olvidar los valores espirituales más fundamentales del ser humano. Consecuentemente muchos como el propio Michaux intentaban encontrar una fórmula que les permitiera llevar una vida totalmente independiente de

la sociedad y su método de construir un inmenso mundo imaginario dentro de sí provocaba una influencia muy grande en la gente del mundo contemporáneo que sentía un gran vacío interior y estaba aislado totalmente de la sociedad en la que vivía. Es importante también destacar el método de escritura en prosa adoptado por Michaux. La prosa es el tipo de escritura más común, más cotidiano que se adopta para expresar las lógicas de este mundo y de las cuales nadie tiene ninguna duda. Adoptando este método Michaux pretende obtener el efecto contrario, o sea que desea describir detalladamente y con una realidad extrema las dudas más inexplicables que existen en el mundo y dentro de su persona. El autor utiliza la táctica afirmativa para sacar a luz todos los aspectos negativos del mundo y podemos apreciar aquí una postura muy crítica a la sociedad. Las palabras y la poesía eran los únicos incentivos de vida para una persona como Michaux que había elegido una vida independiente, solitaria. Como la sociedad en la que vivía era una sociedad de avanzado modernismo, Michaux podía conseguir vivir escribiendo sus obras poéticas.

Contrariamente, Lorca había nacido en una sociedad que en ese entonces se encontraba entre las no que no habían progresado demasiado o sea entre las menos modernas de Europa. Existían aún en la sociedad muchos factores que recordaban los tiempos medievales. El individuo moderno aún no estaba formado, razón por la cual no se podía hablar del vacío interno del hombre moderno. El individuo vivía aún colectivamente perteneciendo a las masas comunitarias, a las familias, etc. La preocupación de España en aquellos tiempos era precisamente cómo lograr la modernización filosófica, política y económica del país. Si bien Michaux vivía en plena modernidad, Lorca ingresaba en la modernidad teniendo que hacer frente a todas las dificultades que traen aparejados los grandes cambios sociales.

Muchos intelectuales españoles soñaban con una España integrante de la Europa moderna. Sin embargo, Lorca pensaba que era necesario volver a las raíces de la España medieval y a partir de esa base conseguir

su independencia. Michaux eligió la *prosa* como método de expresión literaria mientras que Lorca optó por el *canto*. En este sentido Kokai también destaca el *estilo musical* de la literatura lorquiana. En la España que aún no había conseguido el progreso del modernismo, había mucha gente no conocía las letras y por tanto no tenía la costumbre de leer libros. Para dirigirse a ese pueblo y para transmitirle directamente algún mensaje, el mejor medio era a través del canto y del teatro, que el pueblo conocía por haber oído o visto alguna vez. Máxime en el caso de Lorca, que siempre deseó estar del lado del pueblo, quizás haya sido éste el método más adecuado.

Por supuesto que en esos tiempos en España también había asociaciones de escritores y literatos, medios de información escrita e intelectuales a quienes el pueblo los tenía como modelo de vida del hombre moderno. No obstante a Lorca nunca le interesó llevar una vida de hombre moderno. Por eso sus poemas, como la ya mencionada «Casida de la rosa», son muy populares, y contienen imágenes alegóricas heredadas a través de los tiempos por el pueblo. El canto como el teatro son siempre expresiones de comunicación colectiva. El canto puede ser interpretado por una persona o en grupos pero siempre se necesita también quienes oigan y disfruten de ese canto. Con el teatro ocurre algo similar. Tanto el canto como el teatro conducen a quienes los escuchan o los ven a un estado de profunda emoción que es a la vez un estado de emoción conocido como *festivo*. En el caso de Lorca, no sólo con el canto y con el teatro, sino también cuando se expresa sobre el flamenco o las corridas de toros lo hace con un intenso clima festivo. Esa constante búsqueda de lo festivo lo puso en una situación de total contradicción con los nuevos valores del mundo moderno. Pero logró superar con enorme energía innumerables dificultades y expresar con sinceridad sus sentimientos a través del arte. ⁷⁷

Por lo tratado previamente creo que los puntos antagónicos y los

⁷⁷ Por si alguien opinara que lo que expongo aquí es exagerado, quisiera destacar la existencia de dos obras de Lorca tituladas *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit*. En la primera el autor intenta descubrir el destino final de la civilización moderna y en la segunda describe el peligro y los riesgos que existen en la sociedad de esa época.

puntos que tienen en común Michaux y Lorca se podrían resumir de la siguiente manera. El primero vivía plenamente el modernismo y el segundo vivía en una sociedad que se preparaba para ingresar en el modernismo. Consecuentemente el método y el mensaje que querían transmitir a través de la literatura eran opuestos. Lo antagónico no obstante deriva de los fenómenos de la modernización de las distintas sociedades, pero en el deseo de superar a su manera los distintos problemas de la época ambos autores se asemejaban, siendo esto el punto que ambos tenían en común por el hecho de haber nacido en la misma época.

Kokai vivió el tiempo de la Segunda Guerra Mundial que fuera de mucho mayor envergadura que la Primera Guerra Mundial. Después del término de la Segunda Guerra mundial, Kokai debió de haber conocido las obras de estos dos autores que se encontraban en la vanguardia de la literatura europea e intentaban dar una nueva explicación del ser humano superando las secuelas de la guerra. Lo más seguro es que Kokai se hubiera interesado por Michaux y Lorca conociendo este aspecto. Cuando vio una representación teatral del Grupo Budō no kai, (grupo con ideas del realismo social) dijo «éste no es Lorca». «Es necesario representar al verdadero Lorca» y esto seguramente se debía a que Kokai conocía bastante la literatura y el pensamiento de dicho autor. En tiempos de la redacción de la *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca] probablemente Kokai sentía gran entusiasmo en conocer y dar a conocer a Lorca a los japoneses. Sin embargo, transcurrido veinte años y después de haber conseguido una importante posición social, a Kokai ya no le quedaban las mismas energías y el mismo entusiasmo de entonces.

(5) Date Tokuo 伊達 得夫

Como ya he mencionado, en los años previos y posteriores a su graduación, así como durante su docencia, Kokai publicó dos antologías poéticas de su autoría, tres traducciones de antologías de otros poetas y la

traducción de una novela. Al tercer año de su graduación, Kokai trabajó para la publicación de la *Roruka Senshū*. Es de destacar su entusiasmo teniendo en cuenta que la idea de la publicación de dicha Antología probablemente fue propuesta por Kokai a Date Tokuo, quien fuera entonces el dueño de la Editorial Shoshi Yuriika. Kokai era un asiduo lector de las obras de Lorca de manera que podría deducirse que con ocasión de la publicación de la traducción de las obras de Michaux a través de la editorial Shoshi Yuriika propusiera a Date la publicación de las obras de Lorca. Viendo la aceptación y la venta en el mercado de la traducción de Lorca publicada por Aida Yu, el impacto que causaron las obras de Lorca en el ambiente literario y teatral, y comprobando la reacción del público en la representación de sus obras teatrales, seguramente Date pudo haber previsto una gran repercusión en los lectores de aquel tiempo. Es así como decidió publicar la *Roruka Senshū*, nombrando a Kokai como el coordinador de todas las tareas relacionadas con dicha publicación.

Veamos entonces quién era Date Tokuo. Nació en 1920, al término de la Segunda Guerra Mundial tenía 25 años. En el año de publicación de la *Roruka Senshū* contaba con 38 años. Tenía la misma edad de Hadeniwa Kyōkō, quien fuera uno de los traductores de la antología. Con relación a los ocho traductores que se dedicaron a dicha tarea Date estaba entre los mayores después de Hasegawa y Kuribayashi. Antes de la Guerra, en tiempos en que Corea del Sur era considerado territorio japonés, Date nació en la ciudad que actualmente se conoce como Pusan. Terminó sus estudios de secundaria en la Escuela de Keijo de la ciudad de Seúl y el ciclo superior en la Escuela Superior de Fukuoka para luego ingresar a la facultad de Economía de la Universidad de Kioto. Siendo estudiante, colaboró en la redacción del periódico estudiantil *Kyōto daigaku shinbun* 京都大学新聞 (*Kyoto University Press*) [Periódico de la Universidad de Kioto]. En estos tiempos despertó su interés por la redacción. Se graduó un poco antes del término de la Guerra en 1943, y al poco tiempo fue reclutado por el ejército y enviado a un campo de batalla al noreste de China. Al término de la Guerra y apenas vuelto a Japón, se trasladó a Tokio

y consiguió un puesto como redactor en la Editorial Maeda Shuppan-sha. La censura y el estricto control en tiempos de la guerra habían limitado el trabajo de la industria editorial. Además eran tiempos en los que la gente apenas podía sobrevivir, no pudiendo darse otros lujos. Como reacción a esos tiempos de limitación al término de la Guerra se produjo el auge de las distintas actividades y sobre todo el resurgimiento de la actividad editorial. Tal vez no sería exagerado decir que *todo lo que se imprimía se vendía*. Debido a dicha situación las editoriales que existían desde antes de la guerra lógicamente reiniciaron muy pronto sus actividades, surgiendo asimismo muchas editoriales que se fundaron temporalmente para responder a la demanda existente. La Editorial Maeda Shuppan-sha también era una de estas últimas editoriales. Date, no obstante, pensaba independizarse cuanto antes o sea que no tenía previsto seguir por mucho tiempo trabajando en la misma editorial. Muy pronto un libro suyo: *Hatachi no Echūdo* 二十歳のエチュード [Etude de veinte años] (Haraguchi Tōzō 原口統三) se convirtió en un *best seller*, consiguiendo luego los derechos de autor, lo que le permitió a la vez independizarse en el año 1948 y fundar su propia empresa, la Editorial Shoshi Yuriika 書肆ユリイカ. «shoshi 書肆», que proviene de la palabra «shoten 書店», es una palabra muy antigua que significa librería y que en esos tiempos ya estaba casi en desuso.

En cuanto a la denominación de las editoriales tanto en aquellos tiempos como ahora lo más común es que después de un nombre propio se agreguen las palabras «sha 社» de empresa, «shuppan 出版» de editorial o «shoten 書店» de librería. Que Date haya elegido una palabra muy antigua como «shoshi 書肆» y lo haya puesto al principio del nombre comercial de su empresa producía contrariamente un efecto renovador. Que la palabra «shoshi 書肆» se ubique al principio o al final de la denominación comercial presenta ciertas diferencias. Si se la ubica al final se pone en evidencia a qué campo de la producción pertenece dentro de las distintas actividades que se manifiestan en la sociedad. En cambio si se la ubica al principio se destaca principalmente el rol social que le corresponde en cuanto a la información en las distintas áreas del conocimiento. Es decir

que Date había fundado la empresa editorial con el propósito de hacer llegar a la gente a través de los “libros” conocimientos e información especializados y no como un simple medio de obtención de dinero. Es de destacar que la palabra *Shoshi Yuriika* utilizada en el nombre de la editorial proviene de la palabra *Eureka*, que era el título de uno de los tantos textos que Edgar Allan Poe había redactado sin llegar a ser publicado.

Se sabe además que Edgar Allan Poe había adoptado esta palabra conociendo una famosa anécdota de Arquímedes, que descubrió el principio de la flotabilidad mientras se bañaba. Dicen que de la alegría salió desnudo del baño gritando «¡Eureka! [lo he descubierto]!». Relatando dicha anécdota se dice que quien había recomendado a Date ponerle el nombre de *Shoshi Yuriika* (*Eureka*) a la editorial fue el escritor Inagaki Taruho 稲垣足穂. (Date, 1971: 7) En dicha denominación estaba implícito el deseo de descubrir nuevos autores y talentos escondidos y a través de su actividad la editorial poder brindar al público impactos y emociones que le permitiera exclamar *Eureka*. Inagaki fue además uno de los primeros que se beneficiaron por la actividad de la Editorial *Shoshi Yuriika*.

Ciertamente Date era una persona con sensibilidad e instinto especiales que le permitían descubrir nuevos talentos, grandes poetas y escritores desconocidos u olvidados. Su primera publicación *Hatachi no Echūdo* 二十歳のエチュード [Etude de veinte años] es un claro ejemplo de dicha virtud. *Hatachi no Echūdo* era una novela escrita por Haraguchi Tozo, un estudiante desconocido que, como consecuencia de una larga agonía espiritual y existencial, decide quitarse la vida tirándose a las aguas del mar. Este incidente fue publicado en un pequeño artículo el 30 de Octubre de 1946 en el periódico *Asahi* y en *Teikoku Daigaku Shinbun* 帝国大学新聞 [el periódico de la Universidad Imperial], actual Universidad de Tokio, en donde Haraguchi Tozo había estudiado. Al leer dicho, Date sintió un profundo interés, e investigando sobre Haraguchi Tozo se enteró de la existencia de un escrito póstumo, por lo que se puso en contacto con un amigo del fallecido estudiante y le pidió autorización para su

publicación.⁷⁸ (Tanaka, 2009: 144) Si no hubiera descubierto la existencia del escrito póstumo de Haraguchi Tozo y no hubiera decidido su publicación, este incidente hubiera sido prontamente olvidado por la gente. En cuanto a las obras de Inagaki Taruho, Date las conocía y admiraba desde tiempos de pre-guerra, de manera que al fundar su editorial lo buscó y llegó a un acuerdo para que trabajase para su editorial.⁷⁹ Nacido en el año 1900, cuando Inagaki conoció a Date vivía sumido en una desolada pobreza. Sin embargo al ser publicada su obra y luego las obras completas a través de la Editorial Shoshi Yuriika, Inagaki fue dándose a conocer y posteriormente fue aceptado por la gente. Después de mucho tiempo, en la década del 60, se produjo la eclosión de Inagaki. Cuando en 1948 Date Tokuo decidió publicar las obras de Inagaki nadie hubiera podido presagiar su futuro éxito y sus libros devueltos se amontonaban en el depósito de la editorial. Con el tiempo los poetas y escritores como Inagaki Taruho o Kokai, descubiertos por Date, fueron convirtiéndose en el centro del ambiente cultural. Lamentablemente Date Tokuo no pudo disfrutar de la *época dorada* de sus discípulos pues murió en 1961 con apenas 41 años de edad.

Los primeros tiempos de la Editorial Shoshi Yuriika, fundada en el año 1948, fueron tiempos difíciles de ensayos y errores. Se publicaron temas que abarcaban desde poemas, crítica en general, documentales, etc. y muchas veces materiales que se encontraban de casualidad. En 1953 los títulos publicados no superaban los cinco o seis al año. Los libros más vendidos entonces eran el primer libro editado *Hatachi no Echūdo* y la antología de Arthur Rimbaud⁸⁰. Los trabajos de Inagaki Taruho y Makino Shin-ichi, que Date había publicado con muchas expectativas no se vendieron en absoluto. La poca ganancia que se obtenía provenía de los libros que publicaban los poetas y escritores desconocidos que costeaban

⁷⁸ La primera publicación de “Etude de veinte años” se ha efectuado a través de la Editorial Nishimura Shoten y la redacción de Date Tokuo.

⁷⁹ Inagaki Taruho, *Ita- makinikarisu* 伊太・マキニカリス [vita maquinaalis], Shoshi Yuriika, 1948.

⁸⁰ *Ranbō shishū* ランボオ詩集 [antología de Arthur Rimbaud], trad. Nakahara Chūya 中原中也, Shoshi Yuriika, 1949. pp. 283

los gastos de publicación y pagaban por los libros que no se vendían. A pesar de esta situación de apremio, Date aprendió muchos secretos de la actividad editorial y pudo formarse de una estrategia de trabajo muy original. En cuanto a la creación de un libro, Date jamás escatimó tiempo ni se decidió por la fórmula más sencilla. Por ejemplo, cuando se iba a publicar una antología poética, leía personalmente todo el texto y dependiendo de su contenido decidía el formato del libro que a él le parecía el más adecuado. Es decir, primero determinaba el tamaño del libro, luego el tipo, el tamaño y la disposición de las letras, los espacios, el método de encuadernación, el logotipo y el diseño de la tapa del libro. De modo que en cada libro se podía percibir la importancia que le daba Date a su presentación. Esa nueva perspectiva y la manera audaz de probar nuevas fórmulas llamaban la atención de jóvenes escritores y poetas que deseaban triunfar en el mundo de la literatura. La buena crítica y la confianza ganada por la editorial hacían que muchos pensaran que el día que pudieran publicar su Antología Poética lo harían a través de la Editorial Shoshi Yuriika. Así alrededor de Date fue creándose de forma natural un ambiente de relaciones humanas que le permitiría publicar continuamente libros de poemas, de crítica y revistas. Paralelamente brindaba a los jóvenes la oportunidad de publicar sus trabajos. La publicación de revistas requería relativamente de muchos redactores y los escritos que se iban acumulando se compilaban posteriormente para ser publicados en forma de libros. Para el año 1954 la cantidad de tipos de libros publicados por Yuriika anualmente era entre veinte y treinta, afirmándose cada vez más su publicación en el área de la poesía. En ese entonces los libros de poemas no eran productos de mucha venta. Consecuentemente las grandes editoriales se limitaban a publicar obras de poetas japoneses conocidos desde antes de la guerra o bien de poetas occidentales de renombre, por eso la política de trabajo trazada por la Editorial Shoshi Yuriika era muy particular e importante desde distintos puntos de vista. La poesía japonesa de la preguerra había recibido en gran medida la influencia del trascendentalismo de los tiempos modernos de Europa y era escasa la

literatura que describía la realidad social japonesa de entonces. Además durante la guerra muchos poetas creaban sus poemas idolatrando al emperador y enalteciendo los propósitos de la guerra.

Al término de la guerra los nuevos poetas más que en cualquier otro ámbito del arte han exigido con mucha severidad y rigor una explicación o la responsabilidad de los poetas por su postura tomada durante la guerra. Consecuentemente los jóvenes poetas se vieron en la necesidad de conformar un nuevo cimiento o bien un nuevo punto de partida muy diferente al paradigma que vivían los antiguos. En esos tiempos Yuriika no sólo brindó a estos jóvenes poetas el medio para expresar sus ideas, sus poemas, sino que al mismo tiempo fue publicando materiales que iría conformando las bases de la nueva literatura. Dichos materiales bien podrían haber sido las obras de Rimbaud, de Michaux, Lautramont, Andre Breton, etc. que la editorial había publicado antes de la *Roruka Senshū*. Es decir que dicha obra de Lorca se publicó dentro del contexto de crear una nueva base de la literatura japonesa.

Antes de la publicación de la *Roruka Senshū*, en 1954 Date se había dedicado a la programación y publicación de *Sengo Sijin Zenshū* 戦後詩人全集 [la Selección de Obras de los Poetas de Posguerra] que publicó al siguiente año en cinco tomos. Dicha publicación era una señal muy importante del nacimiento de una nueva literatura cuando no habían transcurrido aún ni diez años de la conclusión de la guerra. Después de la publicación de la *Antología de Lorca*, entre 1959 y 1960 se publicó *Gendaishi Zensyū* 現代詩全集 [Obras completas de la poesía moderna] en seis tomos. Respecto a la tarea de redacción de la misma, Date había afirmado lo siguiente:

En esos días yo estaba dedicado a la tarea de planificación de *Sengo Sijin Zenshū*. Mi intención era publicarla en cinco tomos y deseaba entrar en contacto con el Grupo Literario Arechi 荒地 para negociar

la redacción de uno de esos tomos.⁸¹ Para tal fin había enviado cartas de invitación para participar del programa a Ayukawa Nobuo 鮎川信夫 y Kuroda Saburō 黒田三郎, de quienes no recibí ninguna respuesta. Contrariamente, de unos veinte poetas pertenecientes a otros grupos recibí respuestas positivas y expresando sus deseos de participación. Sin embargo, el programa estuvo un tiempo suspendido. Cuando me encontré personalmente con Kuroda Saburō sin que yo me refiriera al tema me dijo «resulta que el Grupo Arechi está trabajando actualmente en la programación de su propia publicación de *Arechi shishū* 荒地詩集⁸² por eso es que no hemos contestado a su invitación pero yo hablaré con la gente del Grupo y luego le contestaré». Como me había prometido, Kuroda Saburō había convencido a los colegas del Grupo Arechi y aunque los planes se habían modificado un poco, allí se inició la redacción del *Tomo Arechi*. (Date, 1971: 127)

De todo esto podemos deducir que la relación de los escritores y poetas como Kuroda Saburō y Date Tokuo no se limitaba a una relación entre editor y escritores sino que todos ellos sentían un mutuo aprecio y la necesidad de cooperación para constituir las bases de la nueva literatura japonesa. La publicación de la *Roruka Senshū* se concreta después de la *Sengo Sijin Zenshū* 戦後詩人全集 [la Selección de Obras de los Poetas de Posguerra] y antes de *Gendaishi Zenshū* 現代詩全集 [Obras completas de la poesía moderna]. Lo más natural sería pensar que para la redacción de la antología de Lorca Date adoptara el mismo método de trabajo que en la redacción de *Sengo Sijin Zenshū*. Es decir que Date estaba entusiasmado en

⁸¹ *Arechi* 荒地 [La tierra baldía] era la denominación de una revista publicada desde Septiembre de 1947 hasta Junio de 1948 por un grupo de poetas. El mismo Grupo se había conformado por poetas que en tiempos de preguerra habían trabajado en la redacción de la Revista Literaria *LE BAL* ル・バル y *Sedai* 世代 [Generación]. Fue una revista de gran influencia en el pensamiento de la época y heredó el nombre de una revista fundada en 1939. El nombre «Arechi 荒地 [La tierra baldía]» proviene del título del poema que en 1922 escribiera T.S. Elliot *The Waste Land*.

⁸² *Arechi Shishū* 荒地詩集 [Antología Arechi] fue una revista de poemas que se ha publicado desde 1951 hasta 1958 por la Editorial Arechi.

publicar una obra como la *Roruka Senshū*. Con tal propósito se reunió con Kokai y fijaron al detalle el programa para dicha publicación. Entre lo poetas y estudiosos cercanos o relacionados con la Editorial Shoshi Yuriika, seleccionaron a los que consideraron los más adecuados y que trabajarían en la traducción de las obras de Lorca. A todos los seleccionados escribieron cartas de solicitud para que integraran el equipo y así se empezó con la traducción.

Deseo agregar aquí las obras que la Editorial Shoshi Yuriika publicó durante el año 1958, paralelamente a la publicación de la *Roruka Senshū*. En el área de traducciones se pueden citar: Libros de Antología de Jacques Prévert, Antología de Henri Michaux, las obras completas de Lautréamont, el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* por André Breton, Antología de E.e. Cummings, Antología de René Char, y *Arthur Rimbaud, père de l'existentialisme* por Paul Henri Paillou, etc. De los poetas japoneses se publicaron numerosas obras pertenecientes a jóvenes poetas que se han destacado a partir de los años 60, entre los que se podría citar a Yoshimoto Takaaki 吉本隆明, Ōoka Makoto 大岡信, Kuroda Saburo, Yoshioka Minoru 吉岡実, Irisawa Yasuo 入江康夫, Kōra Rumiko 高良留美子, Kawasaki Hiroshi 川崎洋, etc. La particularidad que mostraban todos estos poetas era la búsqueda de la esencia de la poesía y la fuerte voluntad y predisposición de constituir siempre la vanguardia de la poesía japonesa.

(6) Formación del equipo de traductores de la *Roruka Senshū*

Me he referido ya varias veces a la vida y la actividad de algunos traductores que han contribuido con su traducción a la publicación de la *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca]. Deseo detallar nuevamente aquí los nombres y la especialidad de cada uno de los traductores participantes.

Tomo I. - Poemas, participaron los siguientes traductores:

Hasegawa Shirō. Su especialidad era el idioma alemán. Nacido en 1909. Al término de la Guerra, tenía 36 años y 49 años en tiempos de la redacción de la *Roruka Senshū*.

Kijima Hajime. Especializado en inglés. Nacido en 1928. Edad al término de la Guerra, 17 años y 30 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

Kokai Eiji. Especializado en francés. Nacido en 1931. Edad al término de la Guerra 14 años y 27 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

Hadeniwa Kyōkō. Especializado en español. Nacido en 1920. Edad al término de la Guerra 25 años y 38 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

Tomo II.- Dramas - Primera parte

Kuribayashi Tanekazu. Especializado en alemán. Nacido en 1914. Edad al término de la Guerra 31 años y 44 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

James Greer. Especializado en español. Nacido en 1926. En tiempos de la traducción de la *Roruka Senshū*, contaba con 32 años.

Saitō Ei. Especializado en inglés. Nacido en 1931. (la misma edad de Kokai) Edad al término de la Guerra 14 años y 27 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

Kokai Eiji. (Previamente citado)

Tomo III.- Dramas - Segunda parte.

Kokai Eiji. (Previamente citado)

Hadeniwa Kyōkō. (Previamente citado)

Nagakawa Reiji. Especializado en inglés. Nacido en 1928. Edad al término de la Guerra 17 años y 30 años en tiempos de la *Roruka Senshū*.

Como se puede comprobar, existe una gran diferencia de edades entre los componentes del equipo de traductores que abarcaría desde los 27 a los 40 años. Hasegawa y Kuribayashi tendrían entre los 40 y 50 años. Kokai, Kijima y Nagakawa entre los 25 y 35 años y Hadeniwa tendría una edad intermedia entre los citados grupos. Los idiomas de especialidad

también eran muy variados. Dos traductores especializados en alemán, tres en inglés, uno de ellos en francés y sólo dos, Hadeniwa Kyōkō y James Greer, eran especialistas del idioma en este caso más importante que era el español.

Como referencia quisiera citar aquí algunos conocidos personajes que con sus actividades ejercieron una gran influencia en la sociedad de la época. Contemporáneos de Hasegawa fueron Dazai Osamu 太宰治, nacido en 1909, el director de cine Kurosawa Akira 黒澤明, nacido en 1910, y Kinoshita Junji 木下順二, nacido en 1914. Por su parte contemporáneos de Kokai serían Takahashi Kazumi 高橋和巳, nacida en 1931, y con unos más el famoso novelista Mishima Yukio 三島由紀夫, nacido en 1925, y Ōe Kenzaburo 大江健三郎, igualmente novelista nacido en 1935.

Consideré importante citar la edad al término de la Segunda Guerra Mundial porque probablemente la edad en que la que experimentaron la rendición de Japón fue un factor de gran influencia en la orientación tomada por los intelectuales de la época. Desde el inicio de la Segunda Guerra Chino-Japonesa ⁸³ en 1937, la sociedad japonesa vivía dentro de un clima bélico y nada que no fuera a favor de la guerra o enalteciendo al Emperador estaba permitido. Aquellos que habían llegado a la mayoría de edad antes de la citada guerra se habían formado dentro de un ambiente relativamente libre y habían asimilado el pensamiento y la manifestación cultural propios de los tiempos libres. Es por eso que, si bien no les era posible oponerse a las distintas determinaciones del gobierno de forma explícita, en su interior eran contrarios a la guerra y suponían que tarde o temprano se acabaría con esa situación. No obstante, Kokai y sus contemporáneos nacieron y se criaron en tiempos de guerra. En consecuencia para ellos la idea de sacrificar su vida por el país y por el Emperador resultaba de lo más natural. Perteneían a una generación a la cual no les quedaba otra alternativa que aceptar la realidad que les tocaba vivir. Al término de la guerra y con la derrota de Japón, esta generación

⁸³ La Segunda Guerra Chino-Japonesa 日中戦争(1937-1945), en el marco de la Segunda Guerra Mundial.

experimentó una profunda decepción por los grandes cambios en los valores sociales y criticó con severidad los valores que predominaban desde tiempos de la preguerra. Además esta generación fue la encargada de orientar y encaminar la nueva literatura de posguerra.

Para constatar la relación de los traductores de la Antología con la editorial Shoshi Yuriika citaré a continuación y en orden cronológico todas las obras o los artículos de revistas que dichos traductores publicaron por medio de la editorial.

- 1954: Kokai Eiji: *Tōge* 峠 [El paso]
- 1954 – 55: Kijima Hajime publica sus poemas en *Sengo Sijin Zenshū* 戦後詩人全集 [la Selección de Obras de los Poetas de Posguerra]
- 1955: Kokai Eiji: Traducción de la *Antología poética de Henri Michaux*
Kijima Hajime: *Yottsuno shoku no monogatari* 四つの蝕の物語
[Los cuatro cuentos de los eclipses]
- Kuribayashi Tanekazu: *Shin-ya no orugōru* 深夜のオルゴール [La Caja de Música en Medianoche]
- 1956: Kokai Eiji: Traducción de la obra de André Gide *Découvrons Henri Michaux*
Kokai Eiji: *Fūdo* 風土 [El clima]
Kokai Eiji: Traducción publicada en la Colección *Poetas Contemporáneos Franceses – tomo I*
- 1957: Kijima Hajime: *Shigeki – Gyakuhanketsu* 詩劇・逆判決 [Drama – Contra-sentencia]
Hasegawa Shirō: *Shachū 3pункan no taiwa* 車中三分間の対話
[Tres Minutos de Conversación dentro del coche]
- Hasegawa Shirō: *Riruke shishū* リルケ詩集 [Antología de poemas de Rilke]
- Kuribayashi Tanekazu: Traducción conjunta *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*
- 1958: Kuribayashi Tanekazu: *Esenin wo omou* エセーニンを思う [Poema recordando a Esenin]

1958 – 59: *Roruka Senshū* ロルカ選集

1959: Kokai Eiji: Traducción de la obra de Michaux *Un certain Plume*

Kijima Hajime: Traducción la antología Poética de Langston Hughes

Nagakawa Reiji: *Elliot kenkyū - Elliot no shigeki* エリオット研究—
エリオットの詩劇 [Estudio sobre T.S. Elliot – Sus Dramas poéticos]

Artículo especial de la Revista *Yuriika*, Fascículo del mes de mayo *Roruka Kenkyū* [Investigaciones sobre Lorca]. Se cree que el mismo artículo especial permite publicar *Tomo Complementario – Roruka Kenkyū* [Investigación sobre Lorca] que se publicara en el mes de noviembre del mismo año.

1959 – 60: Kijima Hajime: publica sus poemas en *Gendai shijin zenshū*
現代詩人全集 [Colección de Poetas Contemporáneos]

1960: Kokai Eiji: *Gendai Furansu shijin nōto* 現代フランス詩人ノート
[Apuntes sobre los Poetas Contemporáneos Franceses]

1961: Kijima Hajime. *Jazu to shi no aida* ジャズと詩のあいだ [Entre el Jazz y la Poesía]

Como se puede apreciar, todos los traductores que participaron en la redacción de la Antología, con excepción de Hadeniwa Kyōkō, Saitō Ei y James Greer, eran personas que estaban relacionadas con la Editorial Shoshi Yuriika a través de alguna publicación realizada previamente.⁸⁴ Respecto a Saitō Ei y James Green, me he referido ya en capítulos anteriores. Respecto a Hadeniwa Kyōkō debo afirmar que se trata de un personaje algo misterioso y poco se sabe sobre su vida real. En las últimas páginas de presentación de los traductores del volumen I de la Antología, existen algunos datos biográficos. Según dichos datos, Hadeniwa Kyōkō nació en 1920. Parece ser que solo tiene completos sus estudios

⁸⁴ Referencias tomadas del libro *Shijin tachi* 詩人たち [Los poetas] de Date Tokuo. Publicado por la Escuela de editores del Japón. (1971) y el libro *Shoshi Yuriika no hon* 書肆ユリイカの本 [El libro de Shoshi Yuriika] de Tanaka Shiori. Publicado por la editorial Seido-sha (2009).

secundarios. No se hace referencia a su situación en tiempos de la redacción de la Antología. La Escuela Superior N°1 estaba en Tokio y allí se reunían estudiantes de todo el país con la esperanza de poder ingresar a la Universidad Imperial de Tokio (actual Universidad de Tokio). Era entonces un curso que solo una élite de reducido número de estudiantes lo podía realizar. A pesar de haber significado su ingreso y sus estudios en la Universidad de Tokio [Universidad Imperial de Tokio] una garantía de un prolífero futuro, que Hadeniwa Kyōkō no haya ingresado a dicha universidad, ni estudiado en ninguna otra, es de suponer que existió alguna razón muy especial que le impidiera hacerlo. Hadeniwa es un nombre que existe en el país como nombre propio de lugar de manera que no se podría negar la existencia de una persona con dicho apellido, pero no es muy común en Japón. Seguramente era un seudónimo que él utilizaba para firmar sus obras escritas. Otras veces ha firmado también con el seudónimo de Hadeniwa Kyō 羽出庭梟. «kyō 梟» de acuerdo al ideograma utilizado significa «búho o lechuza». Teniendo en cuenta la pronunciación del nombre Hadeniwa Kyōkō, podríamos deducir que su significado como «será muy difícil que dé a conocer mi identidad». Es decir que con su seudónimo estaría manifestando su decisión de permanecer anónimo. Aunque se investigue sobre su paradero tiempos después de la publicación de la antología es muy poco lo que se puede encontrar. Las pocas huellas de su actividad en el mundo de las letras es su traducción de la antología de Nicolás Guillén publicada en el año 1963 por la Editorial Iizuka-shoten en *Sekai gendai shishū* 世界現代詩集 VIII [Antología Poética del Mundo Contemporáneo]. Otro de sus trabajos es la traducción de la antología de Pablo Neruda Hay ciertos datos que indican la publicación de un artículo suyo en la revista de crítica literaria *Mugen* 無限 en el fascículo de Poesía del Mundo dedicada a la «Poesía Cubana», pero actualmente no existe ninguna prueba con la que se pueda constatar dicha publicación. La citada *Giryen Shishū* ギリエン詩集 [Antología de Guillén] no se trata de la traducción de las poesías de Jorge Guillén (1893-1984), sino del poeta cubano Nicolás Guillén (1902-89). La colección *Sekai gendai shishū* 世界

現代詩集 [Antología Poética del Mundo Contemporáneo] publicada por la Editorial Iizuka-shoten se compone de quince volúmenes. Si se analiza dicha colección desde un punto de vista actual, notamos que la selección de los poetas a ser publicados era muy particular. Además de los poetas europeos se incluye a poetas de Cuba (Nicolás Guillén), Chile (Pablo Neruda), Turquía, China y Vietnam. En cuanto a los europeos, sólo fueron elegidos dos poetas de cada país como son, Rusia (Yevtushenko, y Mayakovski), Alemania (Brecht y Becher) y Francia (Aragón y Prévert) y un solo poeta de Polonia y de España. Lorca fue el poeta español elegido y traducido por Kokai. Lo sorprendente es que la colección no incluye a ningún poeta inglés ni estadounidense. Si se la compara con los ocho tomos de *Kaigai no shijin sōsho* 海外の詩人双書 [Colección de Antología de Poetas Extranjeros] y otras publicaciones de la Editorial Shoshi Yuriika, se destaca aún más dicha particularidad. Los únicos autores cuyos trabajos fueron publicados por ambas editoriales son Lorca y Prévert. La editorial Shoshi Yuriika, por su parte, dedicó sus publicaciones a autores de habla inglesa como E. E. Cummings, Langston Hughes, Dylan Thomas, etc. Actualmente y a cincuenta años de aquella publicación de la Editorial Iizuka-shoten, no pasa desapercibida la orientación política existente en el programa de redacción de dicha colección. Descartaron a autores de Estados Unidos e Inglaterra que en aquel entonces se destacaban por haber sido los grandes centros del capitalismo y seleccionaron a poetas de países que habían luchado enérgicamente contra el capitalismo y el colonialismo. Paralelamente, todos los poetas europeos seleccionados también eran partidarios de la fuerza de resistencia y opositores del poder central. Nicolás Guillén era un poeta popular que había luchado también en la Guerra Civil española. En su país después de la victoria de la revolución cubana se desempeñó como político. Por el año 1963 Lorca era considerado en Japón como otro poeta revolucionario y ese calificativo no resultaba para nada extraño, razón por la cual después de traducir a Lorca para la Antología, Hadeniwa se dedicó con toda naturalidad a traducir las obras de poetas como Nicolás Guillén y Pablo Neruda, que se los consideraban

como poseedores de ideales y orientación política similares. La pasión que sentía Hadeniwa por Lorca no era tan profunda como la que sentía Kokai, que dedicó gran parte de su vida al estudio y a la traducción de las obras del autor español. No obstante, Hadeniwa tuvo que hacerse cargo de una tarea muy importante en la traducción de la Antología. Debido a su trabajo conjunto con James Green, probablemente tuvo que volver a redactar toda la traducción y mejorar el japonés. Además tradujo en forma independiente algunos dramas de Lorca. Probablemente si no se hubiera contado con su contribución, habría sido difícil concretar la publicación de la versión japonesa de la Antología.

El Tomo I de la colección reúne los poemas representativos y más importantes de Lorca traducidos en forma conjunta entre Hadeniwa y Kokai. Sería interesante conocer cómo habría sido la tarea cooperativa de ambos. En cuanto a Kokai en tiempos de la redacción de la Antología ya tenía publicado un libro de traducción de los poemas de Lorca titulada *Tsuki to orību no uta* 月とオリーブの歌 [Canción de luna y olivo]. Para dicha publicación Kokai había seleccionado y traducido los poemas de su preferencia por lo que no se trataba de la traducción de una antología poética del autor español. Además como sería lógico suponer, Kokai dedicaba la mayor parte de su tiempo al estudio de la literatura francesa, que era su especialidad, y a la traducción de Henri Michaux. Los textos utilizados para la Antología seguramente eran en su mayoría traducciones que ya tenía hechas con anticipación. En consecuencia, Hadeniwa se dedicó a traducir los poemas no traducidos por Kokai, para luego compararlos con el original y efectuar las correcciones necesarias. Como Kokai era un estudioso de la literatura francesa y a la vez poeta, es posible que hubiera perfeccionado la traducción de Hadeniwa adaptándola a la poesía. Se piensa que así fue la tarea conjunta de Hadeniwa y Kokai, complementándose el uno al otro en el área de mayor conocimiento.. Por ello *La casa de Bernarda Alba*, que no se trata de una antología poética, fue traducida de manera independiente por Hadeniwa. Probablemente en el momento de programar la traducción de las poesías, Date buscó gente que

conociera el español y a la vez pudiera traducir poemas. Durante esa búsqueda encontró entre los amigos de Kokai a Hadeniwa, que se encontraba sin trabajo, y le solicitó su participación en el proyecto. Hadeniwa, que vivía entonces de manera muy precaria, no podía desperdiciar dicha oportunidad de trabajo, pero aceptó dicha oferta con la condición de firmar con un seudónimo y no aclarar su identidad. Con la aceptación de Hadeniwa de sumarse al equipo de traductores puedo hacerme cierta idea acerca de la relación existente entre la gente que componía dicho equipo, y analizando los hechos cronológicamente se podría deducir la causa del retraso de la publicación.⁸⁵

La antología en su programa original se componía de tres tomos. La primera entrega (enero de 1958) se consideraba la más importante ya que daría una visión e indicaría el pronóstico de venta de la obra. En consecuencia se decidió que el Tomo II – Dramas (Primera parte) fuera la que se publicara en la primera entrega. Esta decisión respondía al hecho de que poco antes se había cumplido con la primera puesta en escena de un drama de Lorca y el interés por este autor estaba en ascenso. La mayor parte de la traducción de este tomo estuvo a cargo del Grupo de Kuribayashi, quienes ya tenían publicadas algunas traducciones en el año precedente. Sin embargo, *Bodas de Sangre*, de la cual Mishima Yukio había afirmado: «es una obra muy famosa pero que aún no la he leído», fue traducida por Kokai. Lógicamente la obra de mayor expectativa de este tomo era la citada *Bodas de Sangre*. La segunda entrega (junio de 1958) que se tenía previsto publicar dos meses después era el Tomo I. Poemas, cuya traducción Date había solicitado a Kokai y Hadeniwa. Creo que la

⁸⁵ En agosto de 2012, el profesor honorífico de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Osaka (antigua Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka) Nakaoka Shōji dejó escrito con un nivel de detalle sorprendente el currículum profesional de Hadeniwa, que hasta entonces había estado envuelto en el misterio. Según Nakaoka, el verdadero nombre de Hadeniwa Kyokō era Motoyama Seiji (1920-1989). Abandonó los estudios que estaba realizando en la Universidad de Tokio en 1953, y diez años más tarde fue contratado como profesor de español en la Universidad Momoyama Gakuin. Un año después pasó a ser profesor adjunto, y en 1975, profesor titular. Tenía muchos seudónimos y escribió numerosas obras y ensayos con nombres como Hadeniwa Kyō, Dai Hisaji o Kishida Osamu, entre otros. En sus últimos años, se dedicó principalmente al estudio de Antonio Gramsci y a tareas de gestión en la universidad.

traducción de estos dos se desarrollaba sin problemas pero las partes que correspondían a Hasegawa y Kijima se habían retrasado. Por dicho problema la publicación prevista para el mes de marzo sólo pudo ser concretada en junio. La tercera entrega (noviembre de 1958) fue el Tomo III – Dramas (segunda parte). Como he descrito en capítulos previos, el plan original incluía en este tomo la comentada obra de Lorca *Yerma*, que finalmente no se pudo publicar. No se sabe con certeza si fue algo planificado desde un principio pero el grupo de Kuribayashi en cierto momento se desligó del proyecto. Kokai y Hadeniwa, que tenían a su cargo la traducción de los poemas, en lugar de reemplazar *Yerma* por otro drama seguramente prefirieron sustituirla por *Las nanas infantiles*. La tarea de traducción fue encomendada a Nagakawa Reiji. Todos estos imprevistos hicieron que la publicación del Tomo III se retrasara cerca de seis meses y no se publicó hasta noviembre. Los inconvenientes originados en la etapa de preparación de los apuntes condujeron a Date a solicitar en forma particular a Hasegawa Shirō, Kijima Hajime y Nagakawa Reiji sus aportes en la tarea de traducción, ya que los tres estaban conectados quizás por publicaciones previas a la Editorial Shoshi Yuriika. Voy a referirme brevemente a estos tres autores que han contribuido también en la redacción de la *Roruka Senshū*.

Hasegawa Shirō estudió Derecho en la Universidad Hosei (Tokio). Tras graduarse viajó a la China y trabajó en el Ferrocarril del Sur de Manchuria.⁸⁶ Allí fue reclutado en tiempos de guerra por el ejército japonés. Un poco antes de la rendición de Japón, se produjo la Invasión Rusa a Manchuria. Hasegawa fue detenido y enviado por mucho tiempo al centro de detención de Siberia, sufriendo distintas calamidades. A su regreso a Japón reunió sus experiencias vividas en un libro que tituló *Shiberia monogatari* シベリア物語 [Historia de Siberia] e inició su vida

⁸⁶ La Compañía del Ferrocarril del Sur de Manchuria (南満洲鉄道株式会社, *Minami Manshū Tetsudō Kabushiki-gaisha* o 満鉄, Mantetsu) fue una compañía fundada en el Imperio de Japón en 1906 tras la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905) y operó en el interior de China en la zona controlada por Japón, al sur de Manchuria.

como escritor. El hecho de haber estado en Rusia hizo que Hasegawa aprendiera ruso y alemán, lo que le permitió traducir obras de ambos países paralelamente con su prolífica carrera como escritor. Por la experiencia sufrida era pacifista y se oponía enérgicamente a todo tipo de guerra. Como había experimentado personalmente el engaño y la mentira de políticos comunistas, se mantuvo siempre apartado de las ideologías comunista y socialista. Aún después de su participación en la Antología, su admiración por Lorca perduró por siempre y en sus ensayos el nombre de dicho autor español aparece con mucha frecuencia.

Aunque Kijima Hajime era tres años mayor que Kokai, podríamos decir que pertenecía a la misma generación. Además, al igual que Kokai, estudió y se graduó en la Universidad de Tokio. En un principio destacó en el mundo de la literatura como poeta. Al mismo tiempo se dedicó al estudio de la literatura de los negros norteamericanos y fue uno de los que dieron a conocer el jazz en Japón. Antes de su participación en la redacción de la Antología Kijima había publicado un libro sobre Langston Hughes y sobre el surrealista y militante de la resistencia francesa Paul Éluard (1895-1952). Por ser la literatura estadounidense su especialidad, seguramente se encomendó la traducción de la obra de un poeta norteamericano.

Nagakawa Reiji tenía la misma edad que Kijima. En comparación con los japoneses de su generación contaba con un historial muy particular. Al término de la guerra en 1945, él tenía 17 años y se fugó del internado de la Escuela de Cadetes del Ejército. Con ese acto traicionó a su patria, en donde cada día se acentuaba aún más el clima de decepción por la derrota en la guerra. El problema estaba en que no todo se terminaba con la traición a la patria de un joven. En el Japón de aquellos tiempos, en los que los lazos familiares eran muy fuertes, la fuga de un joven y su traición a la patria significaban la desgracia de toda su familia, la cual era criticada y despreciada por toda la sociedad por su antipatriotismo. Conociendo tales consecuencias, que Nagakawa Reiji hubiera decidido fugarse del internado y traicionar a la patria y a toda su familia significaba que él estaba

decidido a cortar todo tipo de relación social, familia incluida. Los desertores de la Escuela de Formación del Ejército eran considerados enemigos del pueblo y aunque fuesen menores eran detenidos y condenados a la pena de muerte por ejecución de armas de fuego. En su situación de desertor y traidor no podía pedir auxilio a nadie por eso durante casi seis meses y hasta el término de la guerra vivió como fugitivo escondiéndose en los montes o en lugares deshabitados. En ese entonces él se deshizo de su nacionalidad japonesa y se autoproclamó cosmopolita. Tras la guerra y ya en tiempos de libertad, Nagakawa se dedicó al estudio de otra persona que se consideraba cosmopolita de nacionalidad, el poeta y novelista irlandés James Joyce (1882-1941), traduciendo al japonés su obra *Ulysses*, entre otras. Años después, Nakagawa se fue a vivir a Portugal y luego a España. Desde 1970 fue profesor en la Universidad de Sevilla, viviendo en esa ciudad hasta su jubilación. Amó como nadie la libertad y dicen que en su casa de Sevilla venían y se reunían hippies de todo el mundo. El hecho de haber conocido las obras de Lorca cuando se desempeñaba como profesor en una universidad de Japón fue tal vez uno de los motivos que lo condujeron a optar por vivir siempre en libertad.

(7) Respecto a los textos utilizados

En capítulos previos me ha referido a la constitución y contenido de la *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca], a los antecedentes de toda la gente involucrada en su redacción y la relación mutua que existía entre ellos. Pienso entonces en el presente capítulo hacer un estudio de la Antología cambiando el enfoque y viéndola desde un punto de vista más amplio, o sea verificar los distintos fenómenos sociales que se manifestaban a nivel internacional en la misma época en la que se publicara la Antología en Japón. Considero que esa verificación sería posible haciendo un estudio minucioso sobre la fuente o el tipo de textos utilizados por parte de la gente que estuvo a cargo de su redacción.

He afirmado ya que en la redacción de la Antología en Japón no existió un estudio profundo y adecuado del texto original de Lorca. Creo que para los redactores de dicha Antología el conocimiento profundo del texto original era de vital importancia, principalmente en los siguientes aspectos.

En primer lugar, la tarea más importante y directa era examinar si el contenido de los textos utilizados por los redactores era el mismo que los escritos originales de Lorca. Cuando se habla de un texto original significa que el mismo no debe de ninguna manera haber sido sometida a cambios, correcciones o agregados, especialmente en el caso de Lorca, que después de su asesinato, la lectura de sus obras fueron prohibidas en España y su primera colección de *Obras completas* tuvo que ser publicada en la República Argentina superando algunos inconvenientes. Por toda esta compleja situación de la época es que pienso necesario investigar profundamente sobre el contenido del texto utilizado por los traductores y redactores de la Antología en Japón.

En segundo término pienso que es muy importante reconocer que todas las obras editadas en los distintos países del mundo reflejan directamente la valoración histórica o literaria de las obras de Lorca y su posición dentro del contexto de la literatura mundial. Considero que los aspectos citados no deberían pasar desapercibidos por ninguna persona que haya estado relacionada con la publicación de las obras del citado autor. Veamos un poco entonces los motivos por los cuales Date y Kokai no tenían cabal conciencia acerca de la importancia de conseguir el texto original.

El primer motivo se debía a que el objetivo de la publicación no consistía en dar a conocer un estudio profundo y pormenorizado de las obras del autor español sino que se trataba de responder de manera urgente a los requerimientos de los medios de comunicación. Consecuentemente la tarea de redacción se hizo a partir de textos que en aquel entonces eran relativamente fáciles de conseguir.

El segundo motivo era que la gente que estuvo relacionada con su

redacción no tenía conocimiento de la situación real de España y en consecuencia tampoco conocía el método para investigar sobre algunos detalles relacionados con los textos que estaban usando.

El tercer motivo residía en el hecho de que los redactores de la Antología en Japón no estaban capacitados para hacer un estudio comparativo de varios textos originales y descubrir las diferencias existentes y menos de hacer un estudio de valoración de los mismos. En ese sentido, podríamos decir que los estudios de investigación acerca de Lorca en Japón se encontraban todavía en sus comienzos.

Veamos ahora las referencias que existen respecto a qué textos se emplearon en la traducción de la Antología.

Tomo I. -Poemas:

En las traducciones correspondientes de Kokai y Kijima ⁸⁷.

Se realiza a partir de las obras completas de la Editorial Gallimard. Como texto de consulta se recurre a la edición inglesa. (Primer borrador)

Hadeniwa coteja el primer borrador con el texto de la Editorial Aguilar. (Segundo borrador)

Kokai y Kijima revisan el segundo borrador y concretan el original en japonés. (borrador final)

En las traducciones correspondientes de Hasegawa se admite como el borrador final sin revisar. Porque Hadeniwa no puede cotejar su Primer borrador con el texto de la Editorial Aguilar.

Si nos basamos en la referencia citada en el índice, donde según los datos figura como traducción de Kijima, debería figurar como traducción conjunta de Kijima y Hadeniwa de la misma manera que se puede ver en el caso de Kokai y Kijima. El hecho de que a Hadeniwa se lo trate de manera especial y diferente a otros integrantes del grupo, significa que la

⁸⁷ Kijima se había especializado en literatura americana, pero se cree que también entendía francés ya que tiene traducida una obra de Paul Éluard.

participación de éste en la redacción fue distinta a la de Kokai y Kijima. De acuerdo con la descripción de Kokai, la tarea de Hadeniwa consistía en hacer la revisión de la traducción teniendo como texto de referencia el publicado por la Editorial Aguilar. Si eso fuera cierto, el rol cumplido por Hadeniwa sería el mismo que el de James Greer. Sin embargo, como he dicho, la tarea de de Hadeniwa fue mucho más importante. Otro aspecto que pienso importante destacar es que en ningún momento se aclara cuál fue la edición inglesa que se tuvo como referencia, como tampoco se aclara cuál fue el texto utilizado por Hasegawa para traducir su parte. Si analizamos el contexto de su traducción, podríamos suponer la utilización del mismo texto de Kijima y Kokai, aunque no se pueda probar porque dicho dato no figura en ningún lugar. No existe tampoco la certeza de que los otros integrantes tuvieran conocimiento acerca del texto empleado por Hasegawa para sus traducciones. Tal vez la propuesta de Hadeniwa de realizar un estudio comparativo de la traducción de Hasegawa con el texto de la Editorial Aguilar no se concretó por la negativa de este último. Ya hablé acerca de la diferencia del nivel socio-cultural que existía entre Hasegawa y Kokai o Hadeniwa. Y a eso se debía seguramente la incomodidad y la imposibilidad de realizar la revisión en cuanto Hasegawa se oponía a ello. Diez años después de que se publicara esta antología de Lorca, en 1967, Hasegawa publicó de forma independiente el libro *Lorca shishū* ロルカ詩集 [Antología de poemas de Lorca]. Solo después de esta publicación Hasegawa reconoció que «para la traducción de la Antología sus conocimientos eran aún insuficientes y que había cometido errores» (Hasegawa, 1967: 143). En su libro *Roruka shishū* no hace referencia a cuáles son los poemas de su propia traducción. Podemos deducir de todo esto que en aquellos tiempos no se tenía la suficiente conciencia sobre la importancia de estudiar e investigar el texto original antes de realizar una traducción.

Tomo II – Dramas (Primera parte) en las notas posteriores de este tomo se

detallan únicamente los títulos de los textos utilizados de la siguiente manera:

Federico García Lorca: Editorial Losada, S.A. (Buenos Aires)

1. Tercera edición (1943)
2. Cuarta edición (1944)
3. Federico Garcia Lorca (Gallimard, 1954)
4. Three Tragedies of Garcia Lorca (New Directions)

1. Se refiere a la tercera edición de las *Obras completas de Lorca*⁸⁸ publicada en 1943 en Buenos Aires por la Editorial Losada. La misma Editorial publicó la totalidad de sus obras entre 1938 a 1946.
2. Se refiere a la cuarta edición publicada en 1944.
3. Esta es la versión francesa de las *obras completas de Lorca*⁸⁹ publicada en 1954 por la Editorial Gallimard. La misma editorial inició la publicación de esta obra en 1953 concluyéndola en 1960.
4. Es la versión inglesa en la cual no se aclara el año de publicación. Probablemente el prólogo pertenece a Francisco García Lorca, hermano menor de Federico y que en esos tiempos residía en Nueva York. Se podría deducir entonces que el texto utilizado haya sido la edición de 1947 o la reedición de 1955 publicada por la Editorial New Directions y bajo el título de *Three tragedies of Federico García Lorca*⁹⁰. No se sabe por qué Kokai evitó incluir estos datos básicos y de importancia.

Cabe destacar que en el epílogo existe un dato complementario de importancia que consiste en un mensaje de agradecimiento al personal de la Embajada de España en Japón. La misma dice lo siguiente «Nuestro agradecimiento por el apoyo recibido para la publicación de la *Roruka Senshū*». Aunque ese *apoyo* al cual se refiere Kokai es un misterio total.

⁸⁸ *Federico García Lorca, Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1938-1946.

⁸⁹ *Oeuvres complètes de Federico García Lorca*, Paris, Gallimard, 1953-1960.

⁹⁰ *Three tragedies of Federico García Lorca*, Francisco García Lorca; James Graham Luján; Richard L O'Connell, New York, New Directions, 1947, 1955.

No se sabe si el apoyo recibido fue a nivel personal de algún miembro de la Embajada o si fue un apoyo a nivel oficial. Pienso que lo más natural en este caso sería suponer que algún integrante de la embajada prestó su ayuda de forma individual y con el consentimiento implícito de la Embajada. En el *Tomo II – Dramas (Primera parte)* no se ha utilizado la edición publicada por la Editorial Aguilar, reconocida por el entonces gobierno español, y se recurre a la edición de la Editorial Losada, que no era aceptada por el mismo gobierno.⁹¹ Sin embargo, en los Tomos I y III la traducción se hizo a partir de la versión de la Editorial Aguilar.

Es de pensar que si hubiera existido alguna influencia del gobierno español en cuanto a la redacción de la Antología en el Tomo II también se habría utilizado el texto de la Editorial Aguilar. De manera que la palabra «apoyo» se refería a la postura de apoyo de la Embajada española pero que no llegaba a influir en el contexto de la redacción de la Antología. Se desconoce, sin embargo, el motivo del empleo de las versiones de la Editorial Losada y de la Editorial Aguilar, como se desconoce también en qué parte se utilizó cada versión. En cuanto a la colaboración de miembros de la Embajada se referiría tal vez a la aclaración a alguna consulta sobre la cultura española, desconocida para los japoneses. Si fuera así, nos queda la duda de por qué no se recurrió a algún especialista sobre el tema. No podemos dejar de sentir la diferencia y la distancia existente entre los novelistas o intelectuales españoles con los japoneses.

Tomo III – Dramas (Segunda parte):

Kokai utiliza las obras completas de la Editorial Gallimard.

Hadeniwa, las obras completas de la Editorial Aguilar y según las

⁹¹ Como ya he afirmado, lo más probable es que la redacción del Tomo II se realizara a partir de las traducciones de la versión inglesa de Kuribayashi, del texto de la Editorial Gallimard de Kokai y el estudio comparativo con la versión de la editorial Losada, realizado posteriormente por Greer. Y si esta teoría fuera cierta, en la traducción inglesa de *Three tragedies of Federico García Lorca* debería haber estado incluida la obra «*Retablillo de Don Cristóbal*» y otras. Por eso pienso que Hadeniwa se basó únicamente en la versión de la Editorial Aguilar. Los demás traductores utilizaron también distintos textos. Es decir que cuando se decidió la redacción de la Antología no se había fijado qué textos se iban a utilizar sino que cada cual podía traducir desde el texto que tuviera.

referencias Nagakawa también utiliza la misma versión.

Nagakawa se había especializado en literatura inglesa. No se sabe si comprendía el español pero algunos años después decide ir a España y residir en ese país, por lo que se podría suponer que en tiempos en los que se dedicó a hacer la traducción ya dominaba el idioma.

He citado los textos originales utilizados en la redacción de la Antología destacando asimismo en distintas oportunidades que existen referencias acerca de los textos empleados pero no podemos encontrar ningún tipo de estudio comparativo o de valoración de las obras. Veamos ahora qué tipo de relaciones mutuas existían entre los textos originales publicados en los distintos países en épocas de la edición de la Antología en Japón.

La primera colección de las *Obras completas de Lorca* fue publicada en 1938 en Argentina por la Editorial Losada. La colección compuesta por siete tomos se publicó en ese país cuando el mundo aún no había podido reponerse del impacto que había causado el asesinato de Lorca y el largo enfrentamiento en la Guerra Civil española. La última obra de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, y otras aún no editadas se publicaron en 1946 después de un largo lapso de tiempo. Desde las *obras completas* y la publicación de *La casa de Bernarda Alba* habían transcurrido ocho años y antes de dicha publicación había finalizado la Segunda Guerra Mundial. Se podría decir que esta última edición o bien el *Tomo VIII* se había publicado como un suplemento. Seis años después, en 1952 con la adición de nuevos estudios y materiales se publicó un *Nuevo Tomo VIII*. Del *Tomo I* al *Tomo VII* no hubo cambios y permanecieron igual que su primera publicación. Entre los años 1940 y 1944 la misma Editorial Losada publicó la versión portuguesa de las *obras completas de Lorca*. Tanto la versión española como la portuguesa fueron publicadas durante la Segunda Guerra Mundial.

Después de que el gobierno de Franco consiguiera el dominio político sobre todo el territorio español, las obras de Lorca así como la

existencia misma de su figura fueron considerados un tabú. Mientras Franco iba ganando terreno con sus victorias en la Guerra Civil, muchos intelectuales buscaron asilo en distintos países del mundo. En el caso particular de Lorca, no sólo sus familiares sino también gente de confianza que tenían acceso a los materiales y escritos originales del poeta, temiendo su dispersión o la pérdida total de los mismos, se llevaron todo al exterior. Dicha gente y dichos materiales y escritos originales de gran importancia hicieron posible la edición de las *Obras completas* en países extranjeros. Especialmente en Cuba, México y Argentina, las obras de Lorca tuvieron una increíble aceptación. Con el correr del tiempo, estos países se convirtieron naturalmente en los centros más importantes de reunión de materiales, conservación y redacción de las obras de Lorca. Dentro de esta situación, la Editorial Losada se dedicó a la redacción y a la publicación de las *obras completas* que fueron los únicos ejemplares en español hasta el año 1954, año en el que se publicó las *obras completas de Lorca* en España. Aún después de la muerte de Lorca, la admiración y respecto a las obras del autor era muy grande en Latinoamérica. Sus obras teatrales se representaban continuamente en las salas de las distintas ciudades.⁹² Las *obras completas* de la Editorial Losada tuvieron mucha aceptación y se convirtieron en *best sellers* porque, a pesar de haber sido publicadas en un país hispanohablante, la influencia de Franco no se extendía hasta esas tierras. Lo más probable es que esta colección fuera introducida clandestinamente y leída también en España por los seguidores de Lorca. La gran aceptación y la crítica favorable condujeron a la editorial a publicar la versión portuguesa de la colección. En aquella época las *obras completas* de la Editorial Losada era la de mayor prestigio ya que la redacción se había hecho a partir de los manuscritos del autor. Además, el hecho de haber podido obtener la colaboración de gente exiliada que conocía a Lorca y amaba sus obras fue otro aspecto de vital importancia en la óptima realización de las *obras completas*. El propósito de todos los que

⁹² He citado previamente textos pertenecientes a Sano Seki, donde destaca la popularidad de las obras de Lorca en México.

trabajaron en su redacción y publicación fue transmitir la verdadera imagen de las obras de Lorca, resistiéndose a la censura y a la persecución del poder dictatorial. Es importante destacar que el entusiasmo de toda la gente relacionada con este proyecto hizo posible transmitir al mundo cada palabra, cada frase tal como hubiera sido el deseo de Lorca.

En 1947 se publicó la traducción inglesa de los “Tres Dramas” con textos introductorios de Francisco García Lorca, hermano menor del autor y que en esos tiempos residía en Nueva York. En otros países de Europa también se publicaban permanentemente obras de Lorca en libros independientes.

Entre 1954 y 1960 la Editorial Gallimard publicó en Francia las *obras completas de Lorca*. Creo que la planificación y la concreción de dicho proyecto fue estimulada por la revalorización de las obras del autor, que como he citado previamente Francia fue el centro de dicha manifestación. Esta versión de la Editorial Gallimard se redactó teniendo como referencia básica los ejemplares de la Editorial Losada. Además existen datos de que entrevistaron directamente a familiares y conocidos de Lorca, que en ese entonces vivían en Estados Unidos o en países latinoamericanos para obtener información. Hicieron también el esfuerzo suficiente para tener acceso a los manuscritos del autor.

En España las obras completas de Lorca fueron publicadas en un solo tomo por la Editorial Aguilar en 1954. Un libro de muchas páginas que en su prefacio incluye palabras de agradecimiento a la Editorial Losada, prueba de que la Editorial Aguilar también utilizó como referencia las *Obras completas* de la Editorial Losada. El hecho de que el gobierno de Franco permitiera en 1954 la publicación de las *Obras Completas* después de haber negado y censurado tanto tiempo el arte de Lorca y tratado de eliminar todos sus trabajos es prueba evidente de la existencia de un cambio de política para poder subsistir como país dentro del bloque de países europeos e impulsado por los acuerdos al término de la guerra. Después de la Segunda Guerra Mundial España era el único país gobernado por un gobierno dictatorial con un poder absoluto. Los demás países

Europeos presionaban al gobierno de Franco, de manera que no le quedaba otra salida que cambiar y adaptar su política a los nuevos tiempos.

Con la expansión del fenómeno que se conoció como *Guerra Fría* y que involucró a la mayoría de los países del mundo a partir de la década del 50, los países del bloque Capitalista veían la necesidad de que España se mantuviera en el bloque y supuestamente Franco había respondido en esos tiempos a las presiones de los demás países. Franco necesitaba demostrar al mundo que en España se vivía en clima de paz y armonía y que su gobierno respondía de alguna manera a los requerimientos del pueblo. Dentro de este clima de cambios socio-políticos no tenía demasiado sentido seguir prohibiendo la publicación de las obras de Lorca, conociéndose además la realidad de que obras del autor publicadas por la Editorial Losada eran introducidas en España clandestinamente.

El mismo Franco era consciente de que el pensamiento fascista del principal grupo político falangista debía responder a los cambios de la modernidad, de manera que con el tiempo fue inclinándose hacia una tecnocracia política. La autorización para la publicación de las obras de Lorca es la manifestación de que algo estaba cambiando en torno a su gobierno, más aún cuando era más que evidente que las obras de este autor tenían gran aceptación en los demás países del mundo. La autorización para la Editorial Aguilar para editar las “Obras completas” de Lorca en 1954 fue otorgada por el propio Franco. Esto prueba que se trató de una decisión política de singular importancia. Sin embargo, antes de su edición fue inspeccionada, siendo parcialmente eliminada y partes de su prólogo corregidas.⁹³

Ian Gibson, autor de la crítica biográfica de Lorca en 1989, se refería a dicha manipulación política de la siguiente manera:

⁹³ Según el artículo “Un Poeta Reunido” publicado en el ejemplar de los domingos el 17 de Agosto de 1986 en el periódico español ABC. El texto pertenecía a Arturo del Hoyo, autor de la colección *Obras Completas* de Lorca publicada en tres tomos en 1986. En el artículo de dicho periódico se describe detalladamente todos los pormenores de la publicación de las *Obras Completas* en España. Además lo notable de este artículo era que se había publicado justamente en el cincuentenario del asesinato y muerte del autor. Arturo del Hoyo destaca además que la verdadera *Obras Completas* (sin censura) de Lorca pudo publicarse en España recién en 1977.

Federico Garcia Lorca was thirty-eight when anti-Republican rebels in Granada assassinated him at the beginning of the Spanish Civil War in 1936. For almost twenty years after his death the poet's name was taboo in Franco's Spain and his work banned. Although the thaw began in 1953 when the Caudillo personally authorized an expensive censored volume of the *Obras completas* (in reality far from complete), it was not until the dictator's demise in 1975 that the facts of Lorca's tragic disappearance could be openly discussed in the country. (Gibson, 1989: xix)

La crítica que Gibson hiciera de que *in reality far from complete*: dichas *Obras Completas* estaban muy lejos de ser consideradas una verdadera obra completa destacaba sobre todo el problema de la eliminación de párrafos o correcciones practicada que hacían que dicha versión fuera diferente al contenido de los manuscritos de Lorca, a pesar de los grandes esfuerzos de redacción. Ciertamente si el texto publicado no está de acuerdo con la idea del autor, no tendría el valor de una obra completa. No obstante como reconocimiento al esfuerzo y a la tarea de los redactores, deberíamos comprender los límites a los que estos estaban sujetos y que dicha redacción fue posible por las continuas negociaciones con la autoridad competente y su contacto con la gente de la Editorial Losada para obtener información. Además, lo más importante es que incluyeron obras que no fueron publicadas por esta última editorial. A pesar de la inspección de las autoridades una vez editada, las obras completas fueron aumentando sus ventas poco a poco. Su primera edición fue de veinte mil ejemplares y la siguiente de treinta mil.

Haciendo una síntesis de lo expuesto hasta ahora, diría que la versión que sirvió como base de referencia de todas las posteriores *Obras completas* fue la de la Editorial Losada. La existencia de esta colección evitó la dispersión y la pérdida de las obras de Lorca, y a pesar de la prohibición y censura de Franco, consiguió dar a conocer al mundo las

obras de este autor español. Y no sólo eso. La existencia de las *Obras Completas* de la Editorial Losada consiguió probar la injusticia del gobierno español al prohibir la publicación de las obras de Lorca en su propio país y ejerció una silenciosa presión sobre Franco. El mérito de la Editorial Aguilar también fue de importancia ya que, a pesar de recibir la constante censura del gobierno, se dedicó a la búsqueda de trabajos desconocidos del autor, consiguiendo reunir importante material. Finalmente sin ningún tipo de corrección ni eliminación del texto pudo después de la muerte de Franco, en 1977, publicar las verdaderas *Obras Completas* de Lorca.

Otro aspecto de importancia es que tanto la redacción como la publicación de la Editorial Aguilar y las de la Editorial Gallimard se concretaron más o menos en la misma época. En época de Franco en Francia también se habían exiliado casi el mismo número de intelectuales españoles que en Latinoamérica por ser éste un país vecino. El hecho de tener ambos idiomas con la misma raíz permitía que con poco esfuerzo los franceses pudieran dominar el idioma español. De modo que aun después de la prohibición de la lectura de las obras de Lorca impuesta por Franco, en Francia se continuó leyendo dichas obras, conformándose las bases para la revalorización de posguerra de las obras de Lorca. Las ediciones de las editoriales Aguilar y Gallimard fueron publicadas en distintos idiomas, pero compitiendo como empresas rivales. Como se publicaron en la misma época, los lectores tenían la posibilidad de leer ambas versiones y hacer comparaciones. Si hubiera sido demasiado grande la diferencia entre ambas debido a la censura a la que fue sometida la edición de la Editorial Aguilar, pronto habrían surgido innumerables críticas. Que esto no haya sucedido en la realidad se debe grandemente al esfuerzo de los redactores de la Editorial Aguilar por eliminar y corregir lo mínimo posible. Por lo expuesto sabemos que cuando en Japón se publicó *Roruka Senshū* [la antología de Lorca], las ediciones de la Editorial Losada de Argentina, de la Editorial Aguilar de España y la Editorial Gallimard de Francia ya habían salido. De las tres ediciones la de mayor prestigio era sin duda la de

la Editorial Losada.

Aunque con previa censura se hayan publicado las *Obras Completas* de Lorca, en España la autorización para la representación de sus obras teatrales tardó mucho tiempo en ser concedida. En 1954, en el salón de actos de una universidad se representó la obra de teatro *Doña Rosita* y otras obras menores. Por fin, en 1962, se representó «Yerma» en una sala de Madrid. Tuvieron que pasar varios años para que el gobierno autorizara la representación de alguna obra de pequeña envergadura. Cuando Mishima Yukio visitó España en la década de los 50, iba ansioso por ver alguna obra de Lorca pero el español que fue su guía le rectificó y le dijo que mientras Franco viviera seguramente no podría ver representada ninguna de sus obras. Mishima quedó muy decepcionado y lo relató en su obra *Ratai to Isho* 裸體と衣装 [Desnudo y la Ropa]. Aquí Mishima deja claro el temor que sentía el gobierno de Franco hacia Lorca. Porque su arte particular se concretaba únicamente con la participación mutua de los actores que lo representaban y el público presente. Sus obras teatrales y sus poesías cobraban vida al ser representadas sobre el escenario, al ser leídas o recitadas. Su arte enaltecía el espíritu de la gente transportándola del mundo real y cotidiano a un espacio mítico y festivo. Tenía la fuerza suficiente para mover el espíritu popular y a esto se debía el temor del gobierno. No tanto por su postura republicana sino porque Lorca era un artista que expresaba la esencia del espíritu del pueblo, Franco lo consideraba un personaje de riesgo. Por la década de los 50 Franco aún no tenía conocimiento acerca la fuerza misteriosa y atractiva que tenía el arte de Lorca, por eso, si bien no había autorizado la representación de sus obras teatrales, consideraba que la lectura individual de sus escritos no significa un riesgo demasiado grande.

Así pues, el proceso de la publicación de las obras completas de Lorca aclara la manera en la que fue aceptado en los distintos países del mundo, como así también en España, donde fue por un considerable tiempo censurado y prohibido. Me pareció importante dilucidar las vicisitudes por las que pasaron las obras de Lorca antes de la publicación de las obras

completas en Japón, influenciadas especialmente por la situación socio-política. Como se ha podido comprobar, fue en Latinoamérica donde Lorca tuvo una unánime aceptación y fervientes admiradores antes y después de su muerte. Los países europeos, con Francia como centro, aceptaron a Lorca como el artista y poeta representativo del movimiento popular de la cultura y del arte que iba recobrando fuerzas e importancia dentro de la revolución española. Pero quedaba el prejuicio de considerarlo aún como un arte meramente español. Para que este tipo de prejuicio fuera eliminado y las obras de Lorca aceptadas y consideradas como una nueva expresión que revolucionaría e incentivaría el cambio de todo el arte europeo tuvo que pasar mucho tiempo y solo se produjo en tiempos de la posguerra. Se dice que el arte de Lorca ha influido en el nacimiento del teatro del absurdo, cuyo representantes principales serían E. Ionesco, S. Beckett, Jean-Paul Sartre, etc. En España treinta y seis años después de la muerte de Lorca, aún no se conocían sus verdaderas obras. En 1977, cuarenta años después de su muerte se publican por primera vez sus obras sin corrección ni modificación. Por supuesto que en aquellos años las obras teatrales de Lorca tampoco podían ser puestas en escena libremente. Cuando hubo libertad total seguramente hubo al principio grandes vacilaciones en los productores, actores y toda la gente relacionada porque el teatro de Lorca no había sido continuado o heredado por nadie. Su arte permanecía sólo en la memoria del pueblo. De manera que para reconstruirlo se debía recurrir a esa memoria de la gente que era en sí otra forma de aceptación del arte de Lorca. Japón también se quería unir a ese movimiento de comprensión y aceptación de las obras de Lorca como sucedía en los demás países del mundo y para ello se estableció un programa, concretándose finalmente con la publicación de las *Obras Completas*. La publicación de la misma se cumple más o menos al mismo tiempo que en los demás países, pero lamentablemente el texto redactado no ha podido ser comparado o corregido basándose en el texto original.

(8) Tomo Complementario – *Roruka Kenkyū-Roruka Senshū*
bekkan

Cuando Kokai se refería en la epístola sobre el significado de la publicación de *Roruka Senshū* [la antología de Lorca], afirmaba haber sido la «primera presentación completa y auténtica de las obras de Lorca en Japón». La tarea de redacción de los textos para la publicación de dicha Antología se desarrolló durante todo el año 1958, y a pesar de no estar completos todos los volúmenes, su publicación pudo concretarse. Sin embargo, no existía información que explicara a los lectores sobre la temática de las obras, de qué manera podían ser interpretadas o la situación social que dio origen a la obra. Kokai intentó entonces publicar algunos estudios que permitieran transmitir a los lectores una imagen sobre las distintas expresiones literarias surgidas en Europa y en especial explicar sobre el ambiente que frecuentaba Lorca en la España de aquellos tiempos. Es así como en 1959 publica un tomo complementario de la *Roruka Senshū* titulada *Roruka Kenkyū* *ロルカ研究* [Investigaciones sobre Lorca]. Este tomo complementario cuenta con nueve estudios literarios. Exceptuando uno de los estudios de Kokai, las demás son traducciones de estudios de autores europeos. Además de Kokai trabajaron en la traducción autores como Yamamoto Wataru, Hanazaki Kōhei, Shinoda Ayako e Irie Saeko, gente de la misma generación de Kokai, colegas que en sus tiempos de estudiantes de la Universidad de Tokio trabajaron para una revista de aficionados universitaria.⁹⁴ En realidad fue uno de ellos quien le presentó a Kokai por primera vez las obras de Lorca. Todos ellos estuvieron por un tiempo profundamente apasionados por las obras de dicho autor. La *Roruka Kenkyū* fue el resultado de ese fervor y ese entusiasmo que sentían por Lorca.

En la redacción de la *Roruka Kenkyū* no han participado

⁹⁴ El nombre de la revista de aficionados era: *Bokutachi no mirai no tameni* 僕たちの未来のために [Para nuestro futuro] y se publicó desde noviembre de 1952 hasta enero de 1958.

participado los mismos traductores de la *Roruka Senshū*. La redacción del tomo complementario se había concluido casi el mismo tiempo que la publicación de la *Roruka Senshū*. Que los redactores de la *Roruka Senshū* no se hubieran preocupado en dar a conocer una imagen general del autor significa que ellos no eran conscientes de las dificultades que tendría el lector para interpretar las obras de un autor totalmente desconocido. Kokai colaboró con los demás traductores en la redacción de la *Roruka Senshū*. Sin embargo, en la *Roruka Kenkyū* trabajó con sus colegas más allegados.

Esta *Roruka Kenkyū* se conforma de cuatro capítulos sin subtítulos. Si se me permitiera poner dichos subtítulos al Primer Capítulo, le pondría «Vida y Obra de Lorca»; al segundo, «Distintos aspectos del Arte de Lorca»; al tercero, «Episodios relacionados con Lorca», y al cuarto, «La verdad de la muerte de Lorca». De manera más detallada la «Investigación sobre Lorca» se conformaría de la siguiente manera.

Capítulo I: Kokai Eiji, «Roruka: Sono shōgai ロルカ・その生涯 [Vida y Obra de Lorca]»

Capítulo II: Arturo Barea, «The Poet and his Art», «The Poet and his People» en *Lorca: The Poet and his People*, Grove Press Inc., Nueva York 1949. (Traducción de Yamamoto Wataru)

Louis Parrot, «Le Théâtre de Lorca» en *Federico García Lorca (Poètes d'aujourd'hui)*, Pierre Seghers Editeur, Paris 1952. (Traducción de Yamazaki Kōhei)

François Nourissier, «El Secreto de Lorca» en *F. G. Lorca: Dramaturge*, L'Arche, Paris, 1955 (Traducción de Kokai Eiji)

Capítulo III: Marcelle Schweizer, «Souvenirs sur Federico Garcia Lorca musicien» en: Louis Parrot *Federico García Lorca* (Traducción de Yamazaki Kōhei)

Michael Swan, «Lorca's Gypsy» en *A small Part of Time*

Cape, London, 1957 (Traducción de Shinoda Ayako)

Capítulo IV: Gerald Brenan, «La Vérité sur la Mort de Lorca» en *Les Nouvelles Littéraire*, jeudi 31 Mai 1951. (Trad. Irie Saeko)

Jean-Pierre Chabrol, «Grenade a retrouvé les Assassins de Lorca» en *Lettres Françaises*, No.641, Du 18 au 24 Octobre 1956 (Traducción de Kokai Eiji)

Si tuviéramos en cuenta cuáles eran los aspectos más importantes para comprender e interpretar las obras de Lorca, podríamos deducir con qué criterio fueron seleccionadas las citadas obras para ser publicadas en el tomo complementario. En efecto, era la primera vez que se publicaban en Japón datos concretos sobre su vida y sus obras. Como ya he afirmado en el capítulo dedicado a Uchimura Naoya, la imagen de Lorca que se tenía hasta entonces en Japón era errónea, producto de los prejuicios sociales de los tiempos en los que le tocó vivir al autor. La visión que Uchimura tenía acerca de Lorca era la misma que tenían entonces los lectores japoneses. Creo importante destacar que la imagen que transmitían los estudiosos e intelectuales de los países avanzados de Europa sobre la cultura española era de subdesarrollo y que no estaba a la altura de la brillante cultura de los países más importantes de Europa. Uchimura estaba convencido de que esta era la situación real.

Francois Nourissier trata este aspecto en su estudio traducido en el tomo complementario de la siguiente manera:

*Les Français portent l'Espagne au cœur comme une blessure.
Nul doute qu'ailleurs on n'aimerait pas l'Espagne - ni Lorca -
comme nous l'aimons.* (Nourissier, 1955: 135) ⁹⁵

«*Une blessure*» a la que se refiere Nourissier aquí creo que indica todo

⁹⁵ *Roruka Kenkyū* ロルカ研究 [Investigaciones sobre Lorca]: p.113.

aquello tan humano que ha olvidado la sofisticada cultura francesa y que los españoles aún conservan. Fenómenos tan humanos como el destino, la muerte, la violencia, el orgullo, la voluntad, etc. Todos estos fenómenos dan origen a un mundo dramático propio de la literatura española. Nourissier explica además con ejemplos concretos de qué manera la literatura francesa ha ido asimilando la esencia de la literatura española. A pesar de haber existido este tipo de relación mutua y de influencia mutua entre las culturas de ambos países, paralelamente han existido otros tipos de situaciones que Nourissier describe de la siguiente manera:

Mais il s'agissait, dans un cas comme dans l'autre, d'une Espagne bien littéraire, convenue, et qui donnait, bien sûr, ce qu'on lui prêtait avant de se donner elle-même. Ce ne sera pas un des moindres mérites de Lorca, que d'avoir substitué à une imagerie traditionnelle un folklore renouvelé, une conception du monde où la révolte bouleverse la tendance suicidaire, admise jusqu'à lui comme un dogme. (Nourissier, 1955: 136) ⁹⁶

Con lo explicado previamente, Nourissier deseaba afirmar que Lorca había conseguido crear una literatura original basándose en la profunda esencia de la cultura española y su gran mérito se debía a que su arte estaba en un nivel que podía competir con la literatura de cualquier país avanzado del centro europeo.

Para comprender el arte de Lorca, era necesario dejar de lado las ideas preconcebidas que se tenía hasta entonces de España. El primer capítulo del tomo complementario que incluye el estudio de Kokai creo que de acuerdo a su contenido respondería plenamente al subtítulo de «Roruka sonoshōgai ロルカ・その生涯 [Vida y Obra de Lorca]». Otro aspecto de Lorca que Kokai y su grupo consideraban necesario verificar era la imagen de Lorca como símbolo de la revolución española, muchas veces tergiversada y difundida tal cual a todo el mundo. Antes que el deseo de

⁹⁶ *Ibid*, p.114.

realizar una adecuada interpretación y apreciación de sus obras parece ser que en muchos casos han prevalecido los intereses políticos.

En el Japón de aquellos tiempos no se tenía una información correcta sobre la Guerra Civil española. Todos pensaban que se trataba simplemente de un enfrentamiento entre fascistas y resistentes. De manera que en Japón los que políticamente apoyaban a Lorca eran los escritores e intelectuales relacionados con el Partido Comunista Japonés o bien los marxistas. Por ejemplo, en el estudio de Obase Takuzo ⁹⁷ editado en 1956 hace referencia a las obras de Lorca como «Kokumin no rekishiteki genjitsu ni newo orosu toiu koto 国民の歴史的現実に根をおろすということ [Lo que significa echar raíces en la realidad histórica del pueblo]». ⁹⁸ Dicho estudio, publicado en un voluminoso libro, no hace más que citar las ideas políticas de Lorca para explicar la doctrina del materialismo histórico. Como la primera puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba*, del cual ya he tratado previamente en este estudio, los dramas de Lorca también fueron entonces interpretados bajo la concepción de la Teoría del Realismo Socialista como lo ilustrado y considerado por la mayoría de la gente como una manifestación de protesta social.

El enfrentamiento fatal entre la vida y la muerte que se manifiestan en todos sus dramas y la rebotante fuerza vital de Lorca no había sido interpretada correctamente. Kokai afirmaba que «allí no estaba el verdadero Lorca» (Kokai, 1959: 228). Es así cómo Kokai pretende corregir dicha situación. Este autor consideraba necesario dejar de lado conceptos estereotipados, como ser *Poeta revolucionario* o *Poeta popular* y transmitir a la gente el Lorca dueño de una original teoría del arte, punto de partida de su creatividad artística. Nunca se dejó influir por las fuerzas

⁹⁷ Obase Takuzō (12 de mayo de 1906 – 12 de noviembre de 1977). Especialista en literatura francesa y profesor emérito de la Universidad Metropolitana de Tokio. Nació en la prefectura de Hyōgo. Graduado en Literatura Francesa por la Universidad Imperial de Tokio, viaja a París en 1936 para estudiar, y permanece allí durante dos años. Antes de ser profesor emérito, fue profesor titular en la misma universidad, y llegó a ocupar el cargo de presidente de la Asociación Japonesa de Lengua y Literatura Francesas.

⁹⁸ En: *Nihon bungaku* 日本文学 [Literatura japonesa], Vol.5, Nihon Bungaku Kyōkai, 1956.04

de los intereses sociales ni políticos y mantuvo firme su postura de artista independiente. Todos los estudios traducidos y publicados en el tomo complementario intentaban dilucidar estos aspectos desconocidos del autor español.

Por último, otro aspecto importante que Kokai deseaba aclarar era la realidad de la muerte de Lorca, tema desconocido tanto en Japón como en su propia tierra, España. En realidad la aclaración de la muerte de Lorca era un tema que no influía en absoluto en la estimación de sus obras. Que la causa de su muerte haya sido un hecho accidental o, como ciertos rumores indicaban, haya sido producto de un profundo resentimiento personal son factores que no harán cambiar la estimación de Lorca. Sus obras tendrán siempre el mismo valor. Sin embargo, es un tema que no se puede dejar que pase desapercibido. Es una información importante para toda la gente admiradora de las obras de Lorca. Respecto a este tema el tomo complementario incluye las traducciones de dos estudios.

El estudio de Gerald Brenan relata con relativa precisión la situación que indujo a la ejecución de Lorca. Como este trabajo tuvo como fuente principal los artículos periodísticos, no cuenta con la absoluta confianza de la gente. Sin embargo, en tiempos en los que investigar o preguntar sobre la verdad de la muerte de Lorca era un tabú, tal vez no quedaba otra solución. El estudio cita detalles sobre el ejecutor directo de Lorca pero no nombra a los políticos responsables que ordenaron su ejecución, algo que también es comprensible conociendo la situación de aquel entonces. Actualmente la obra considerada de mayor autoridad en cuanto al detalle sobre la muerte de Lorca es el estudio de Iam Gibson publicada en 1971 en París y bajo el título de *La Represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*⁹⁹. Según el estudio de Gibso, debido a la intolerancia religiosa, Lorca estaba en la mira de un activista de la Falange llamado Ramón Ruiz Alonso, que lo detuvo y lo encarceló. Con otros republicanos y bajo la orden del

⁹⁹ ロルカ・スペインの死 [Lorca – Muerte de España] es el título en japonés. 1973. Edit. Shobunsha

gobernador José Valdés Guzmán, Ramón Ruiz Alonso ejecutó a Lorca. Las autoridades competentes trataron de desligarse del acontecimiento aduciendo que se trató de un acto que respondió a la voluntad común de todos los miembros de la Falange. Tal vez fuera verdad que no existió una orden directa de la clase dirigente, pero también es verdad que se había creado voluntariamente una situación de violencia y desorden en la ciudad para que no le quedara a la gente otra alternativa que la resignación ante la ejecución de Lorca. Después de la muerte, el gobierno español se dedicó especialmente a borrar todo lo relacionado con Lorca. Como lo afirmara Nourissier, el arte de Lorca que pretendía restablecer la libertad y el espíritu festivo del pueblo español era un factor temido por Franco porque podía destruir el orden social y la estabilidad política impuestos por su gobierno. El estudio de Gerald Brenan se desarrolla teniendo como tema principal la búsqueda del lugar de sepultura de Federico García Lorca. La descripción del lugar en sí se trataba de una investigación que requería entonces de mucha cautela pero que se ha constituido en un testimonio histórico de gran importancia.

El estudio de Jean-Pierre Chabrol, por su parte, reúne y ordena los distintos testimonios acerca de la verdad de la muerte de Lorca y nombra de forma directa a los responsables de dicha muerte. Su estudio incluye además una investigación sobre la tensa situación política de Granada y la gente que junto a Lorca fue víctima del despotismo político. Relata además cómo sobrellevaron juntos esos últimos días y la aceptación del destino final. Sobre la relación mutua entre la muerte de Lorca y la gente que debía aceptar esa muerte Nourissier se refiere concisamente de la siguiente manera:

Quand un artiste tombe sous les coups ou les balles, quand un homme aveugle et passionné bascule dans la nuit du suicide, c'est une banalité de dire qu'ils étaient marqués. Oui, pourtant, et du même signe. Lorsque l'œuvre a dérobé un secret aux lois du silence, au labeur terrible de l'amour et de la mort, l'artiste est peut-être

condamné. La faille ouverte l'aspire, d'un vertige irréprensible. Mais sa mort laisse une marque éclatante et les hommes reconnaissent le lieu de son sacrifice. Ils y viennent et s'y reconnaissent à leur tour. Le secret conquis est partagé. La leçon transmise. L'œuvre commence sa vie. (Nourissier, 1955: 148)

La esencia o el espíritu netamente español que permanecía oculto detrás de la imagen oficial de España renace con Lorca. Es decir que Lorca le ha arrebatado *Le secret* a la España oficial y se lo ha devuelto al pueblo a través de sus obras. Debido al contenido casi anarquista y abundante de emoción pasional de sus obras, Lorca había sido censurado y atacado por sus enemigos. En otras palabras, Lorca vivió en persona el destino de España. Por eso aquellos que desean aclarar su muerte descubren en las huellas que ha dejado Lorca su propio ser. De más está decir que la gente que de dicha manera intenta encontrar su esencia española no lo hacen para utilizar políticamente la imagen de Lorca sino todo lo contrario.

Los problemas existentes para la correcta comprensión de las obras de Lorca han sido en cierto sentido corregidos con la traducción de los estudios citados y la publicación de la *RorukaKenkyū* [Investigación sobre Lorca] del tomo complementario de Kokai y su grupo de colaboradores. Creo importante destacar que fue éste el primer trabajo de investigación dedicado a los lectores japoneses que incluía una amplia información sobre el autor. El único defecto es que no incluye datos o presentación de los autores originales. Por último deseo comentar acerca del estudio que pertenece a Kokai «*Roruka sonoshōgai* ロルカ・その生涯 [Vida y Obra de Lorca]». En este estudio se encuentran algunos pequeños detalles erróneos ¹⁰⁰ que serían comprensibles teniendo en cuenta la época en la que fue redactado. Se debe valorar no obstante que están sintetizados en él aspectos generales del autor que fueron de suma importancia para los lectores que lo desconocían totalmente. Deseo destacar, sin embargo, dos aspectos que considero yo incompletos. El primero de ellos es que se dan

¹⁰⁰ Por ejemplo se equivoca en la fecha de nacimiento de Lorca, al figurar el año 1899.

datos básicos sobre la vida y las distintas etapas de su creatividad artística pero no existe un comentario que explique la concepción artística de Lorca. A través de este estudio no nos podemos enterar demasiado sobre el «Lorca como artista». Es decir que no se transmite el *secreto de Lorca*. Tampoco nos enteramos demasiado acerca del porqué de haber sido amado por el pueblo en general por un lado y por el otro difamado y odiado hasta el punto de ser conducido a su ejecución. A mi entender, con su esfuerzo personal, Lorca había conseguido una posición social de importancia y al mismo tiempo la época en la que le tocó vivir lo condujo a esa posición. Probablemente deberíamos saber reconocer que la España de aquellos tiempos se encontraba en una posición más importante dentro el marco de los países del mundo. Y Lorca estaba a la vanguardia de ese espíritu español. Aunque se destaque únicamente el mérito de las obras de Lorca, no sería suficiente para comprender en profundidad la relación del autor con la esencia y la cultura del pueblo español. Sería necesario también saber qué fue lo que Lorca se abstuvo a hacer o bien cuáles fueron las cosas que Lorca intentó hacer pero no pudo concretar. También quizás haya sido importante saber el motivo principal que ha inspirado al autor para su creatividad artística. En la *Roruka Kenkyū* [Investigación sobre Lorca] no existen análisis de los citados aspectos. No se cita tampoco la gran influencia del surrealismo en los artistas españoles de la época, ni el gran interés que tuvo Lorca por esta nueva corriente artística y la influencia que ejerció en él. Es decir que explica la realidad de la literatura lorquiana que tiene como fundamento la literatura tradicional española, pero no se explica el motivo de esa realidad. Tampoco se hace referencia al motivo por el cual cuando intentara alejarse de su país él había elegido como destino las ciudades de Nueva York o La Habana y no París, que en su tiempo era el centro de la cultura mundial. En sus últimos años Lorca trabajó con mucho entusiasmo en las actividades del grupo teatral La Barraca. Se cree que es allí en las representaciones teatrales del grupo donde se expresaba con intensidad el fundamento del arte lorquiano. Este fenómeno se cita en la *Roruka Kenkyū* [Investigación sobre Lorca] pero

tampoco se hace un análisis minucioso que explique dicha hipótesis. Lamentablemente deberíamos considerar que se trata de un estudio que brinda sólo conocimientos generales del autor.

El segundo punto cuya explicación me parece insuficiente es que, si bien las obras de Lorca están interpretadas básicamente de acuerdo con los cambios naturales en el transcurso del tiempo, no existe un estudio comparativo de sus obras en el contexto de las diferentes manifestaciones artísticas y dentro del desarrollo histórico del mundo. Según Kokai, Lorca no es más que un artista local que trabajó y tuvo especial influencia en Granada. Si bien cita la gran aceptación que tuvieron sus obras en el resto de Europa y Sudamérica, creo que para que el lector pudiera comprender en profundidad las obras de Lorca, era necesario también analizar el porqué de dicha aceptación.

Por último deseo destacar que la *Roruka Kenkyū* [Investigación sobre Lorca] de Kokai debería haberse referido de manera más detallada a la importancia de la revalorización de sus obras en la Europa de la posguerra, porque habría sido la forma de dejar las pruebas acerca del significado que tuvo para el propio Kokai su encuentro con las obras de Lorca.

Al final del epílogo del tomo complementario, Kokai agrega lo siguiente:

Japón está demasiado lejos de España, tanto en lo espiritual como en sus culturas y sus costumbres. El Lorca de España y la España de Lorca es un mundo demasiado diferente al nuestro. ¿Será una desilusión para el público representar sus dramas en Japón?

(Kokai, 1959: 228)

En lugar de profundizar y encontrar la verdad del arte de Lorca, ante esa *distancia abismal* entre la cultura española y japonesa, Kokai parece no haber encontrado la fórmula de conocer a fondo el mundo del autor español. Ciertamente el espíritu y las costumbres de España son muy diferentes a

los del pueblo japonés. Sin embargo, la *muerte* es el elemento principal de la cultura española que Lorca destaca como el motivo de la emoción popular. Lorca solía decir que «En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no. En España se levantan». (García Lorca, 1997b: 156) Tal concepción creo que también ha existido en Japón antes de los tiempos modernos. La filosofía de las artes marciales, que era el espíritu del pueblo japonés, consideraba también la muerte como un elemento central. Aún a nivel popular la muerte siempre estaba muy cerca, en las cimas de las montañas, en la profundidad de los bosques. La muerte en un espacio contiguo a la vida. En las leyendas mitológicas descubiertas por Koizumi Yakumo 小泉八雲 y Yanagida Kunio 柳田国男, la sombra de la muerte aparece sin que nadie se diera cuenta en la vida cotidiana. Si verdaderamente entre la cultura y la idiosincrasia de España y Japón había, como lo afirmara Kokai, una *distancia abismal*, habría sido muy difícil que los misioneros católicos que vinieron a Japón en el siglo XVI hubieran podido conseguir tantos creyentes seguidores. En el siglo XVII se ordenó la persecución de los misioneros católicos y en ese entonces muchos misioneros y creyentes desconocidos murieron como mártires. Eso explica que allí ha existido un profundo y común sentimiento humano y una relación espiritual que superaba la forma meramente externa. Es decir, que es muy importante leer las obras de Lorca conociendo las diferencias existentes y buscando los puntos comunes de ambas culturas.

De todos modos, la edición de la Antología de las Obras de Federico García Lorca —*Roruka Senshū* ロルカ選集— no se hubiera concretado sin la presencia de Kokai Eiji. De manera que pienso que sus méritos y sus limitaciones estaban dentro del marco de las posibilidades en ese entonces.

3.2. HASTA LA PUBLICACIÓN DE LAS OBRAS COMPLETAS

3.2.1. *La tendencia del Japón de los años sesenta*

Hasta aquí, he venido exponiendo el proceso de recepción de Lorca en Japón escogiendo y analizando uno por uno el material bibliográfico directamente relacionado con dicha recepción. Partiendo de esa base, en este apartado pretendo ofrecer una visión de la situación de Japón en la posguerra, con especial énfasis en los años sesenta. Para ello, es preciso observar la configuración mundial de esos años.

En febrero de 1945, en la entonces soviética Península de Crimea, tuvo lugar la Conferencia de Yalta, donde se pusieron las bases del nuevo orden mundial. A ella asistieron Iósif Stalin por la Unión Soviética, Franklin D. Roosevelt por Estados Unidos y Winston Churchill por el Reino Unido. En aquel momento, la Segunda Guerra Mundial aún no había concluido, pero se hallaba en sus postrimerías al encontrarse Berlín acosado por el ejército aliado ¹⁰¹ tanto por el este como por el oeste. Además, aunque se preveía que Japón todavía seguiría resistiendo en Asia, ya se vislumbraba el final de la contienda, por lo que en la reunión se debatió sobre cuál sería la configuración del futuro orden mundial. Ya por entonces se comenzaba a apreciar claramente que el mundo estaría dominado por el equilibrio de fuerzas y la tensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética, las dos grandes superpotencias, por lo que se pusieron como tarea aclarar sus respectivas funciones de cara a la conclusión de la guerra y la futura configuración mundial. En consecuencia, el orden mundial se estableció según lo pactado en dicha conferencia. Tras la guerra, el ejército soviético fue ocupando los países del este europeo uno tras otro, y se establecieron regímenes socialistas basados en una dictadura monopartidista. Estos regímenes se fueron formando de manera subrepticia, utilizando organizaciones políticas comunistas ya existentes en cada país y aparentando en un principio que representaban la voluntad popular. Un

¹⁰¹ Aliados de la Segunda Guerra Mundial.

precedente de esta forma de actuar la encontramos en la revolución española (1931), donde Stalin realizó su primer intento ¹⁰². También lo puso en práctica en Asia, culminando con éxito en Corea del Norte, aunque no tanto en China. Por aquel entonces en las masas populares de todo el mundo aún estaba viva la creencia de que *la Unión Soviética era la patria de los obreros*. Durante los largos años posteriores a la revolución rusa, el Partido Comunista de la Unión Soviética, que fue el único partido que llevó al éxito la revolución socialista, monopolizó la interpretación del marxismo y la supervisión del partido comunista de cada país, incluido Japón. Por tanto, probablemente Stalin no habría dudado en utilizar la misma estrategia con Japón si se hubieran dado las condiciones necesarias.

Tras la rendición de Japón, Estados Unidos tomó el control de este país evitando la intervención soviética, con la única excepción de los Territorios de Norte (Islas Kuriles para los rusos). Inmediatamente después de la guerra, Japón se encontraba en la tesitura de elegir un sistema capitalista o un régimen socialista. La política de ocupación estadounidense tenía tres pilares fundamentales: el desmantelamiento y eliminación de las fuerzas que promovieron la guerra en Japón; la abolición de las instituciones que sostuvieron al Emperador y a la monarquía imperial, así como la creación de instituciones democráticas, y por último, la concesión de ayudas para calmar el ánimo popular y evitar así una revolución. Estas medidas políticas producirían a la postre un profundo cambio en la sociedad japonesa.

De estas tres medidas, el desmantelamiento y eliminación de los poderes que promovieron la guerra se llevó a cabo mediante los Juicios de

¹⁰² Durante un tiempo se pensó que la revolución española fue una contienda preliminar que dio entrada a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, conforme se fue conociendo la realidad de dicha revolución se supo que el pueblo español de la época no solo se enfrentó al totalitarismo fascista, sino también a otro tipo de totalitarismo: el estalinismo. En la actualidad disponemos de abundante bibliografía que hace referencia a este hecho. Más aún, el director británico Ken Loach llevó este tema al cine en 1995 con su película «*Tierra y Libertad (Land and Freedom)*». En definitiva, es necesario aclarar que el sentido de la revolución española no se acabó con el fin de la Segunda Guerra Mundial, sino que tuvo su continuidad en la era posterior de enfrentamiento ideológico. Es por esto que he traído a colación el tema de la revolución española.

Tokio ¹⁰³. El objetivo era juzgar a los dirigentes japoneses responsables de la guerra para así eliminar su influencia tras la contienda. Un aspecto problemático de estos juicios fue que fueron *presididos por la potencia vencedora* y que a ésta no se le aplicaron los mismos criterios por los que se acusó a la parte perdedora. Por ejemplo, en lo que respecta a crímenes contra la humanidad, aunque muchos militares japoneses fueron condenados a morir en la horca acusados de maltratar y torturar a prisioneros de guerra, no se acusó al ejército estadounidense por la masacre de ciudadanos inocentes en el Bombardeo de Tokio o los lanzamientos de sendas bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki. Asimismo, se ignoró el problema fundamental de la posibilidad o no de permitir *juzgar crímenes antiguos mediante leyes nuevas* (crear leyes nuevas con efectos retroactivos para juzgar crímenes anteriores a dicha ley). Aunque estos juicios se llevaron a cabo con el argumento de que un grupo de radicales defensores del imperialismo absolutista usurparon el poder y forzaron al pueblo a ir a la guerra, la realidad fue muy distinta. Si bien es cierto que el pueblo no estaba bien informado, muchos japoneses aprobaron y apoyaron la guerra con entusiasmo, de manera que los dirigentes y el pueblo iban a una. No obstante, el significado de este hecho no fue planteado en los juicios. Más aún, tampoco se le pidieron responsabilidades al Emperador, máximo mandatario según la Constitución y, por tanto, responsable de la guerra en última instancia. De hecho, no son pocos los que han venido planteando estas cuestiones como problemas aún por resolver. Además, entre los que no fueron juzgados, antiguos oficiales del ejército, burócratas de alto rango y reconocidos intelectuales de derechas fueron apartados totalmente de los cargos públicos, una medida que fue relajándose paulatinamente a partir de los años cincuenta debido a la necesidad de rearmar Japón por el inicio de la Guerra de Corea.

El elemento central del proceso de desmantelamiento del

¹⁰³ Los Juicios o Procesos de Tokio fueron llevados a cabo contra los criminales de guerra japoneses ante el Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente (The International Military Tribunal for the Far East) una vez terminada la Segunda Guerra Mundial.

militarismo y la introducción de la reforma hacia un sistema democrático fue la abolición de la antigua Constitución del Imperio de Japón (la Constitución Meiji), y la promulgación de una nueva constitución. Este proceso fue en sí mismo revolucionario, pues aunque de manera forzosa, la soberanía pasó del Emperador al pueblo. Para hacerlo realidad, se llevaron a cabo numerosas medidas, como por ejemplo la implantación del sufragio universal, incluida la mujer, la libertad de expresión y de asociación, la igualdad de derechos del hombre y de la mujer, y la renuncia a la guerra. Además, la reforma agraria, por la cual se liberalizaron las tierras de cultivo, produjo un cambio radical en la sociedad japonesa puesto que se rechazó la figura del propietario absentista y se permitió la adquisición de los terrenos por parte de los agricultores arrendatarios que de hecho los estaban cultivando. De esta manera, desaparecieron los grandes terratenientes, que habían constituido la base de la Monarquía Imperial. Así mismo, con el fin de hacer realidad los principios de la nueva constitución, se eliminó la figura autoritaria y dictatorial del patriarca en la estructura familiar, y se estableció que la herencia, que hasta entonces pasaba íntegramente a manos del primogénito, se repartiera a partes iguales entre todos los miembros de la unidad familiar. En cuanto a la reforma tributaria, se eliminaron la mayoría de los impuestos indirectos y se promovieron los directos, y para evitar los Zaibatsu (plutocracias), se implantó el sistema de tributación escalonada o progresiva para gravar a los más ricos, siendo mayor el impuesto de sucesiones cuanto mayor la herencia. De esta manera, se eliminó de forma sistemática la gran desigualdad que existía entre ricos y pobres antes de la guerra, y se promovió la clase media, que sería la base del gran desarrollo económico que se inició a mediados de los años cincuenta.

Respecto a la ayuda económica de Estados Unidos, la cantidad total recibida durante los años de ocupación entre 1945 y 1952 a través de los programas GARIOA y EROA ¹⁰⁴ fue de 1.800 millones de dólares (unos

¹⁰⁴ GARIOA: Government Aid and Relief in Occupied Areas (programa de Ayuda y Auxilio Gubernamental en la Áreas Ocupadas). EROA: Economic Rehabilitation in

120.000 millones de dólares actuales), de los cuales 1.300 millones fueron a fondo perdido. Estos fondos se usaron como base para iniciar la reconstrucción económica del país, permitiendo la estabilidad del yen y el desarrollo de las infraestructuras ferroviarias, de telecomunicaciones, de energía eléctrica, de transporte marítimo y de la industria del carbón, entre otras. Tras el período de ocupación, esta función fue traspasada al FMI y al BIRF ¹⁰⁵. Gracias a estas ayudas, se pudieron crear los comedores escolares en los escuelas de primaria y se construyeron el tren de alta velocidad (tren bala) y las autopistas nacionales. Se adoptó además una política de protección controlando cuidadosamente el comercio exterior y la compra-venta de capital, y evitando la entrada masiva en el mercado japonés de productos y capital procedentes de Estados Unidos y otros países vencedores. Estos controles y limitaciones no empezaron a abolirse hasta los años setenta.

Básicamente, la política global de Estados Unidos consistía en proteger a las naciones democráticas del sistema socialista, y Japón era la base de esa política en el contexto asiático. La posición japonesa en Asia cobró especial relevancia para Estados Unidos tras la Guerra Civil China ¹⁰⁶, que acabó en 1949 con la victoria del Partido Comunista de China sobre el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino) de Chiang Kai-shek, apoyado por los estadounidenses, y cuyo control se redujo finalmente a la pequeña isla de Taiwán.

Con la invasión de Corea del Sur por parte de Corea del Norte en 1950, dio comienzo la Guerra de Corea, que duró tres años. El sorpresivo ataque norcoreano cogió desprevenidos tanto al ejército surcoreano como al estadounidense, por lo que en un principio se vieron arrinconados en el

Occupied Areas (programa de Rehabilitación Económica en las Áreas Ocupadas).

¹⁰⁵ FMI: Fondo Monetario Internacional. BIRF: Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (más conocido como Banco Mundial).

¹⁰⁶ La Guerra Civil China, que duró desde abril de 1927 hasta mayo de 1950, fue el conflicto que tuvo lugar en China entre el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino; KMT) de Chiang Kai-shek y el Partido Comunista de China (PCCh) de Mao Tsu-tung. Se inició en 1927 después de la Expedición del Norte, cuando la facción nacionalista del KMT, dirigida por Chiang Kai-shek, depuró a los comunistas de la alianza formada entre el KMT y el PCCh.

extremo sur de la península. De esta manera, Corea del Norte tomó el control casi total del territorio. Sin embargo, la reacción del ejército aliado, con Estados Unidos a la cabeza, no se hizo esperar, y consiguió llevar el frente a la zona septentrional de la península. Tras la incorporación de China, la guerra llegó a un punto de estancamiento, y se firmó el armisticio en 1953. A partir de este suceso, la política de ocupación estadounidense en Japón sufrió un cambio radical y, de centrarse en la promoción de la democracia en el país, se convirtió en la base contra el comunismo en Asia. Para ello, con la intención de reconstruir el ejército japonés, se crearon los Cuerpos Policiales de Reserva – que a la postre se convertirían en las actuales Fuerzas de Autodefensa – y los altos cargos del antiguo ejército nipón (ejército imperial japonés) fueron llamados de nuevo a filas. Con el tiempo, Estados Unidos trasladó el grueso de su ejército a la península de Corea, y Japón pasó de ser un territorio ocupado a servir de base de abastecimiento bélico para el ejército estadounidense, donde los militares destinados en la zona podrían descansar y recuperarse. Posteriormente, se esperó de Japón un mayor protagonismo e independencia en la lucha anticomunista, para lo cual era necesario salir cuanto antes de la situación de nación ocupada y formar parte de la comunidad internacional. Para ello, en 1951 se firmó el Tratado de Paz con Japón ¹⁰⁷, sin la participación de China y la Unión Soviética. Al mismo tiempo, se concertó el Tratado de Seguridad Nipo-estadounidense, por el que se solicitaba a Japón el permiso para seguir utilizando sus bases militares en territorio nipón. Fue así como Japón consiguió formalmente su independencia, aunque con la condición de formar parte de la estrategia global estadounidense. Sin embargo, aunque Japón se encontraba en un estado de subordinación política y militar, el haber aceptado ser la base de abastecimiento para la Guerra de Corea hizo que se acelerara la reconstrucción económica del país. Es lo que se conoce como la Demanda Especial por la Guerra de Corea (*Chōsen*

¹⁰⁷ El Tratado de Paz con Japón, internacionalmente conocido como el Tratado de San Francisco, o Tratado de Paz de San Francisco entre las Fuerzas Aliadas y Japón, fue oficialmente firmado por 49 naciones el 8 de septiembre de 1951 en San Francisco, California. Este entró en vigor el 28 de abril de 1952.

Tokuju)¹⁰⁸. Aunque al principio esta demanda se limitó a la industria ligera como ropa y alimentos, a partir de 1952 se extendió a una industria más pesada, incluyendo vehículos para el transporte terrestre, marítimo y aéreo, y se introdujeron las modernas técnicas estadounidenses de control de producción en las fábricas. Todo ello fue el motor de la reconstrucción económica de la posguerra. Dicha prosperidad duró de forma consistente hasta 1973, año en el que la crisis del petróleo trajo la recesión al país, y representa el famoso periodo de rápido crecimiento económico que produjo el milagro de la recuperación y convirtió a Japón en una gran potencia económica mundial.

Desde que Japón se convirtió en una nación moderna en 1868, nunca había disfrutado de un periodo de paz superior a diez años, sin conflictos bélicos con otros países, por lo que la era de paz de la posguerra representa la primera experiencia en este sentido para el Japón moderno. Para ello, Japón proclamó al mundo su compromiso de paz haciendo constar en la Nueva Constitución que el país no dispondría de ejército ni volvería a participar en una guerra. Por tanto, para hacer realidad este compromiso no quedó otro remedio que encomendar la defensa de la nación a la potencia militar estadounidense. Esta fue la fórmula empleada por el gobierno de Yoshida Shigeru durante sus largos años de gobierno tras independizarse de EEUU, con la intención de dedicar toda la energía del país a la reconstrucción económica en lugar de al rearme. Sin embargo, incluso en el seno del partido en el poder, el Partido Democrático Liberal¹⁰⁹, hubo voces discrepantes que defendían la necesidad de estar

¹⁰⁸ Esta Demanda Especial por la Guerra de Corea consistía en la aportación de bienes y servicios por parte de Japón al ejército estadounidense con base en la península de Corea y Japón. Además, también hubo una demanda especial indirecta por parte del Ejército Aliado e instituciones extranjeras. Tras el inicio del conflicto el 25 de agosto, se estableció en Yokohama la Sede Central de Logística y Abastecimiento, desde donde se compraron a Japón grandes cantidades de productos. Se dice que en el período de tres años entre 1950 y 1952, el importe de dichas compras ascendió a 1.000 millones de dólares en el marco de la Demanda Especial directa, y a 3.600 millones por la demanda especial indirecta. Gracias a ello, se produjo lo que se conoce como el Crecimiento por la Demanda Especial (*Tokuju Keiki*).

¹⁰⁹ El Partido Democrático Liberal (PLD) (en japonés: 自由民主党 (Jiyū-Minshutō) o abreviado en japonés a 自民党 (Jimintō)), es un partido de centro-derecha, y el partido más poderoso hasta las elecciones del 30 de agosto de 2009, en las que perdió las

más preparados militarmente y aumentar la seguridad pública con la excusa de que era necesario restablecer la fuerza militar para ser una nación independiente, aunque limitando su función a fines defensivos. Así fue cómo surgieron en el partido dos facciones enfrentadas: la Facción Hato (la facción de las palomas) y la Facción Taka (la facción de los halcones).

Kishi Nobusuke, que tomó el poder pocos años después de Yoshida, pertenecía a esta segunda facción. Inmediatamente después de acceder al poder emprendió la tarea de aumentar la seguridad pública y el fortalecimiento militar. Además, inició las negociaciones con EEUU para revisar las condiciones del Tratado de Seguridad Nipo-estadounidense ¹¹⁰ firmado en 1952, cuyo contenido era unilateral ¹¹¹, estableciendo claramente el uso que se daría a las bases militares así como el requisito de aprobación previa por parte del gobierno japonés. Estas negociaciones culminaron en la firma del nuevo tratado en 1960. Este nuevo tratado supuso una ruptura con la situación *de facto* de nación ocupada y el inicio de una relación más igualitaria con EEUU como país independiente. Sin embargo, para el pueblo japonés, esta nueva situación se planteó como un problema pues, por primera vez desde la guerra, Japón se encontró en la tesitura de tener que decidir si estaba de acuerdo o no en formar parte de la estrategia global de EEUU. Para los ciudadanos nipones, dicha estrategia global no era más que una política bélica – como demostraban la Guerra de Corea o la situación límite de tensión a la que se llegó durante la Guerra

elecciones legislativas y el Partido Democrático de Japón (PDJ) se alzó con la victoria. Ha sido uno de los partidos más fuertes en la democracia mundial. El PLD se ha mantenido en el poder desde su fundación en 1955, con una interrupción de 11 meses entre 1993 y 1994, hasta el 2009. El Partido Democrático Liberal no debe ser confundido con el ahora difunto Partido Liberal (自由党, Jiyūtō), una escisión del Partido Democrático de Japón (en aquel entonces el principal partido de la oposición, 2003).

¹¹⁰ El convenio firmado en 1952 se denominó en inglés Security Treaty Between the United States and Japan, mientras que el Nuevo tratado de 1960 pasó a llamarse Treaty of Mutual Cooperation and Security Between the United States and Japan, donde se le añadió el término “cooperación mutua”. No obstante, en Japón se suelen conocer estos tratados simplemente como Antiguo Tratado de Seguridad y Nuevo Tratado de Seguridad, respectivamente.

¹¹¹ En este sentido, se reconoció el uso de las bases japonesas por parte del ejército de EEUU como en el periodo de ocupación, por lo que las operaciones militares estadounidenses no requerían la aprobación previa del gobierno nipón.

Fría – en la que un gobierno japonés subordinado a EEUU iba a oprimir de nuevo al pueblo, tal y como sucedió antes de la Segunda Guerra Mundial. Por este motivo, se produjeron movimientos sin precedentes contra el nuevo tratado, y la actitud inflexible del primer ministro Kishi de ratificar dicho tratado no hizo sino echar más leña al fuego. Sólo habían pasado quince años desde que Japón perdiera la guerra, por lo que los más afectados por la confrontación bélica, que eran aquellos que, nacidos entre 1910 y 1925 ¹¹², tenían en 1960 entre 35 y 50 años y constituían el grueso de la sociedad. Estos tenían aún muy abierta la herida de la guerra y, por tanto, tenían un sentimiento profundo y radical contra la guerra y en favor de la paz. Por otro lado, en el trasfondo de este movimiento antibélico estaba latente el resurgimiento del nacionalismo, que pretendía devolver al país el orgullo perdido tras la humillante derrota en la guerra, aunque en aquella época aún no había mucha conciencia de ello. Este nacionalismo se tradujo en un choque frontal con el ejército estadounidense, que pretendía reforzar sus bases militares tras la lección aprendida en la Guerra de Corea, y el movimiento contra las bases militares se fue extendiendo por todo el país. EEUU, temiendo que este sencillo pero vigoroso movimiento nacionalista se convirtiera en un movimiento claramente antiamericano, decidió ir desmantelando paulatinamente las bases próximas a las principales ciudades del país y trasladar su ejército a Okinawa, que por aquel entonces aún seguía estando bajo el control estadounidense. En otras palabras, lo que llevó al pueblo a manifestarse contra el tratado de seguridad no fue el hecho de tener que optar por un sistema, sino el fuerte sentimiento popular de no querer volver al Japón de la preguerra ni a continuar con el régimen de ocupación estadounidense. En aquella época, el partido de la oposición no fue capaz de dotar de fundamento teórico al sentimiento de las masas y utilizarlo como estrategia política, sino que se limitó a alardear de su ideología o a pregonar la idea romántica de *no a la guerra*. Así, en cuanto se afianzó la política del nuevo primer ministro Ikeda Hayato de priorizar el crecimiento económico dejando de lado los

¹¹² Esta fue la franja de edad en la que más muertos hubo.

temas militares, como hiciera Yoshida, el sentimiento popular que sostuvo el movimiento contra el Gobierno fue desapareciendo paulatinamente conforme iba mejorando el nivel de vida.

Si nos aproximamos al proceso de introducción y recepción de la obra de Lorca en Japón desde esta perspectiva histórica de la posguerra, es importante resaltar la influencia de esta intensa disputa ideológica producida en el periodo comprendido entre la primera introducción de la obra de Lorca en 1953 hasta la primera mitad de los años sesenta, pasando por la antología publicada en 1958. Fue gracias a este movimiento que el realismo socialista, reprimido antes de la guerra a pesar de contar con el apoyo de muchos artistas, experimentó un resurgimiento en Japón y siguió teniendo una gran influencia en los movimientos artísticos del país cuando ya había quedado obsoleto en el resto del mundo.

La visión de la ideología socialista en Europa no fue tan inocente como en Japón. Sin ir más lejos, la Guerra Civil Española se convirtió en una disputa internacional donde participaron ejércitos de voluntarios de otros países y a través de su experiencia se fue revelando poco a poco la gran brecha existente entre la realidad y lo que proclamaba oficialmente el socialismo. Lo que la gente experimentó en carne propia fueron las acciones del Partido Comunista durante la Revolución Española, que no eran sino el fiel reflejo de la voluntad de Stalin, que por entonces estaba a punto de consumar su dictadura mediante la Gran Purga ¹¹³ llevada a cabo en la Unión Soviética. El fuerte escepticismo reinante en Europa ante la situación real del socialismo casi era inexistente en Japón ¹¹⁴. Más aún, se

¹¹³ Ya en los años 30 se publicó en Europa el libro de viajes *Retour de L'U.R.S.S.*, de André Gide, donde quedó patente cuán injusta e inhumana fue esta Gran Purga.

¹¹⁴ Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en la Campaña de Repatriación a Corea del Norte de los coreanos residentes en Japón entre los años 1959 y 1984. En muchos casos, éstos se llevaron consigo a sus esposas y sus respectivas familias. Pues bien, en un primer momento, con la ilusión de un futuro mejor, muchos decidieron cruzar el mar rumbo a Corea del Norte animados por la imagen de “nación ideal sin discriminación” que habían dibujado los intelectuales progresistas y los medios de comunicación. La cruda realidad de las condiciones extremas en las que vivían la dio a conocer por vez primera Kim Won-jo en su libro *La república de la tierra helada* (凍土の共和国), publicada en 1984 por la editorial Aki Shobō. Al revelarse la situación real, la gente dejó de regresar a Corea del Norte y se puso punto y final a la campaña.

aceptaban sin ningún tipo de dudas las ideas socialistas soviéticas, tales como el materialismo histórico, la lucha de clases o el sistema de Partido de Vanguardia. Por tanto, puesto que a Lorca se lo consideraba un poeta revolucionario representativo de la Revolución Española, no es de extrañar que se lo relacionara con esta corriente ideológica. La *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca] de Kokai Eiji y otros fue un intento de alejarse de la inclinación política de Lorca y rescatar su originalidad artística, pero no tuvo éxito al no hacer una crítica clara y rotunda de una visión politizada del poeta.

Fue en los años sesenta, periodo en el que siguieron las disputas ideológicas de la década anterior, cuando se pusieron los cimientos de una sociedad totalmente renovada, muy lejos del Japón de la preguerra, debido a que por fin se estaban viendo en la realidad social los frutos de las reformas emprendidas en la posguerra. Fue en esta época cuando se fue formando una extensa y robusta clase media a través de medidas como la eliminación de la plutocracia o *zaibatsu*, la abolición del sistema de clases incluyendo a los *kazoku* y *shizoku*,¹¹⁵ la prohibición de latifundios y la implantación de un sistema de impuestos que impidiera la consecución de grandes fortunas. Fue en esta clase media donde se apoyó el crecimiento económico nipón, no solo por ser el motor de la vigorosa actividad industrial gracias a su trabajo entusiasta, sino también por ser ávidos consumidores.

Un aspecto que caracterizó a los años sesenta fue el desarrollo y rápida difusión de una amplia variedad de productos eléctricos caseros. En los años cincuenta, los hogares japoneses disponían a lo sumo de lámparas,

¹¹⁵ El *Kazoku* 華族 era un sistema de títulos nobiliarios hereditario del Imperio Japonés que se mantuvo entre 1869 y 1947. Después de la Restauración Meiji de 1868, algunos miembros de la antigua corte nobiliaria de Kioto (*kuge* 公家) volvieron a ganar algo de su estatus perdido. Muchos miembros del *kuge* jugaron un importante papel en la Era Tokugawa así como del naciente Gobierno Meiji, así que nominaron al *kuge* para encabezar los recién establecidos departamentos administrativos. La oligarquía Meiji, como parte de sus reformas occidentalizadoras, mezclaron el *kuge* con los *daimyō* (señores feudales) hacia una clase aristócrata extendida el 25 de julio de 1869, y reconocieron a los *kuge* y los *daimyō* existentes como una clase social distinta de otras clases sociales designadas como *shizoku* 士族 [los samurái] y de los *heimin* 平民 [comunales o plebeyos].

radios o planchas. El artículo que todos añoraban por aquel entonces era el televisor. A finales de los cincuenta, su precio podría rondar los 60.000 yenes cuando el salario inicial de un graduado de universidad era de 8.000. Fue en el año 1959, con ocasión de la boda del príncipe, cuando se produjo una venta masiva de televisores, gracias en gran medida a la introducción de la modalidad de pago a plazos aprovechando la estabilidad social del momento. El año 1964 fue otro año de grandes ventas de televisores, si no más, debido a la celebración de los Juegos Olímpicos de Tokio, llegando a estar presente prácticamente en todos los hogares. La televisión se caracteriza por la inmediatez en la transmisión de la información, así como en la abundancia y cotidianeidad de la misma. La posibilidad de divulgar enormes cantidades de información a todo el país de forma uniforme y simultánea hizo posible una rápida integración y homogeneización de la sociedad japonesa. En la época en la que solo se escuchaba la radio, había muchos niños que no le prestaban atención, pero no había ningún chaval que no viera la televisión a diario. Fue la televisión junto con las revistas de publicación semanal, que experimentaron una subida de ventas exponencial por aquella época, las que fueron dando forma a la enorme industria de la comunicación de masas. Además de la televisión, otros aparatos eléctricos muy demandados por aquel entonces fueron el frigorífico y la lavadora, así como otros artículos tan comunes hoy en día como la olla de arroz eléctrica y la aspiradora. Detrás de esta tendencia a tener cada vez más artículos eléctricos se encuentra la desaparición de las familias extensas y el rápido aumento de las familias nucleares, compuestas solo por padres e hijos. Es decir, se fueron extinguiendo poco a poco las familias donde convivían varias generaciones y los familiares se encontraban cerca unos de otros. En otras palabras, fue en este periodo cuando se empezó a producir el gran declive de las comunidades rurales.

Este tipo de cambios fueron generados por el rápido crecimiento económico. Durante los años 50, se desarrolló la industria ligera, pero al entrar en la década de los 60, la industria pesada tomó el relevo, y gracias a la introducción masiva en el mercado de artículos de consumo, para

finales de los sesenta el sector terciario, como la distribución y los servicios, entró en todo su apogeo. Para entonces, ya era imposible retener a la gente en las zonas rurales y comenzó un gran éxodo hacia las grandes ciudades, en cuya periferia se crearon extensas zonas de pisos para proveer de viviendas a los inmigrantes. Los pisos se hacían cada vez más grandes y altos para aprovechar al máximo el limitado espacio disponible. Su construcción empezó en los años cincuenta, pero fue en las décadas de los sesenta y setenta cuando se construyeron de forma masiva. Los pisos estaban diseñados para familias pequeñas, con un estilo moderno y funcional, e incluía una cocina-comedor, inodoro con agua corriente y baño (*furo* 風呂), por lo que la gente soñaba con comprar uno. En aquella época, la mayoría de los pisos y apartamentos privados no disponían de baño y las cocinas e inodoros eran compartidos. De esta forma, pues, la gente fue librándose poco a poco de la vida comunitaria a la que estaban sometidos. Sin embargo, esta liberación también trajo consigo el inconveniente del aislacionismo.¹¹⁶ La familia quedó separada del resto de la sociedad, sin ningún tipo de dependencia mutua. Hasta entonces, la sociedad estaba estructurada de tal manera que era imposible vivir sin el apoyo de familiares y vecinos. Era una sociedad colaborativa en la que la gente consideraba que la aprobación de los demás era indispensable a la hora de tomar decisiones importantes. A cambio de ello, todos ofrecían su ayuda desinteresada cuando algún vecino se encontraba en apuros. Al romper con la vida comunitaria de las zonas rurales, la gente experimentó la libertad de tomar decisiones según su libre albedrío, pero también la necesidad de superar las dificultades de forma individual. Antes, no era el Estado sino las comunidades locales las que velaban por la protección de sus ciudadanos ante cualquier vicisitud, desde el parto hasta los funerales, pasando por el bienestar social, el cuidado de los ancianos o el seguro de

¹¹⁶ Para más detalles, véase Handō Kazutoshi 半藤一利. *Shōwa-shi Sengo-hen 1945-1989 昭和史〈戦後篇〉1945-1989* [Historia de la Era Showa. La Posguerra: 1945-1989]. Heibonsha Library, 2009, y Sakurai Tetsuo 桜井哲夫. *Kotoba o ushinatta wakamonotachi 言葉を失った若者たち* [Los jóvenes que perdieron la palabra]. Gendai Shinsho, 1985.

desempleo. Actualmente, son los organismos públicos los que realizan estas funciones, representando un sistema social moderno que tiene sus raíces en la vertiginosa modernización de los años sesenta. Así fue como la base del sistema monárquico acabó por derrumbarse definitivamente puesto que éste se basaba en la conciencia religiosa y la aceptación del sistema patriarcal de las grandes familias y clanes que formaban las comunidades rurales.

Por otro lado, este cambio también afectó en gran medida a la ética social. Esto se vio reflejado especialmente en el cambio en la actitud hacia el amor de pareja. Hasta entonces, el amor y el matrimonio no estaban relacionados. Rara vez el amor culminaba en un enlace matrimonial, puesto que incluso se pensaba que era imposible que saliera bien, debido a que el amor pasional era un acto privado, mientras que el matrimonio era un acontecimiento relevante en el seno de la comunidad y solo se podía garantizar la felicidad eterna de la nueva familia si la unión era aprobada por la misma. Para ello, la comunidad tomaba la decisión de forma unánime tras considerar detenidamente si la unión era beneficiosa para la preservación y desarrollo del grupo. Y debido a que el amor pasional y el matrimonio, se aceptaba socialmente que los hombres fueran infieles, tuvieran relaciones extramaritales o se divirtieran con *geisha*. Sin embargo, ahora el grano de arena que se ha escapado del destino fatal de las arenas movedizas de la comunidad sigue sus sentimientos y pasiones personales, se enamora de alguien y forma una familia, sin considerar en ningún momento el destino de la comunidad. Ahora, el amor se ha convertido en el elemento central del vínculo familiar. Pero el amor pasional no es permanente y, al ponerlo como el único factor de unión, se ha puesto en riesgo la estabilidad de las relaciones familiares. Más aún, como ya hemos visto, la rápida difusión de los electrodomésticos tuvo el efecto de liberar a las amas de casa de las tareas domésticas, pero esto no habría sido posible sin el fenómeno de la migración a las grandes urbes y el surgimiento de las pequeñas unidades familiares. Al verse liberadas de gran parte de sus quehaceres domésticos, las mujeres empezaron a tener un rol más activo en

el mercado laboral con el propósito de mejorar su nivel de vida, asegurarse un futuro mejor o invertir en el futuro de sus hijos e hijas. Y en esta época empezó a ser normal ir a la universidad. El acceso a la universidad experimentó un aumento considerable en los años sesenta, y especialmente entre las mujeres, lo que sirvió de preparación para los movimientos feministas que comenzaron en los años setenta.

Uno de los temas principales del teatro de Lorca es la tensión y el conflicto que se genera entre el amor pasional entre los individuos y la voluntad de la familia o la comunidad. Tanto *Yerma* como *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba* se pueden interpretar desde este punto de vista. Si tenemos en cuenta la realidad social japonesa hasta principios de los años sesenta, este tema lorquiano también representaba un problema real en Japón. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de esa década, la sociedad nipona se fue alejando paulatinamente de dicha realidad social y la temática lorquiana dejó de tener realismo. Por tanto, si la obra teatral lorquiana hubiera sido valorada únicamente por el tema arriba mencionado, podemos aventurar que habría caído en el olvido. Pero no, puesto que el verdadero tema central de su obra es el infierno que se abre repentina e inevitablemente en la vida cotidiana de la gente y cómo esta se ve irremediablemente abocada a un destino trágico. Al principio, las representaciones teatrales de Lorca en Japón estuvieron más bien marcadas por los temas relacionados con el teatro de Budō no Kai pero poco a poco se le fue dando más importancia al principal tema lorquiano.

De esta forma, a partir de los años 60, los fundamentos ideológicos fueron perdiendo su fuerza conforme la percepción de la realidad por parte del pueblo se fue centrando cada vez más en el individuo y la familia pequeña. Aunque a nivel político aún perduraba el discurso ideológico, lo cierto es que al pueblo llano solo le preocupaba su bienestar particular, máxime cuando su consecución dependía solamente de su esfuerzo y empeño personal. Este hecho se vio reflejado de forma simbólica en la

literatura de la época.¹¹⁷ Mientras que en los años 50 la mayoría de las obras abordaban el tema de la política y la ética en el ámbito público, a partir de los 60, la temática pasó a ser mucho más individual y subjetiva, tratando temas como el problema de la familia, el mundo interior del individuo o las inestables y siempre cambiantes relaciones amorosas. En otras palabras, podríamos decir que al pueblo llano dejó de interesarle la *metanarrativa* (grandes narrativas). Durante la época anterior a la Segunda Guerra Mundial, imperaba la metanarrativa del régimen imperialista, pero al negar el emperador Hirohito su naturaleza divina en la Declaración de Humanidad (人間宣言) que realizó tras la guerra, las fuerzas políticas conservadoras y de derechas que se encargaban de mantener y alimentar esta metanarrativa perdieron su principal apoyo emocional, así como el elemento central de su discurso. Más aún, al alinearse con Estados Unidos en su posicionamiento contra el comunismo, también dejaron de ondear la bandera del nacionalismo. Por su parte, la izquierda, que hasta entonces había defendido la metanarrativa del socialismo, se vio obligada a decidir si se alineaba con el régimen soviético o con el chino durante el período de la Guerra Fría y su discurso también dejó de convencer a la gente. No obstante, no faltaban los que criticaban la visión del disfrute egoísta de la vida presente manifestada en el denominado *hogarismo* (マイホーム主義) o la preferencia de la vida familiar sobre la laboral o social. Entre estos surgió la idea de replantearse los fundamentos de la existencia humana y la realidad de la vida. Durante los años 60, contra esta postura se erigió, y se leyó, el existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus.¹¹⁸ La famosa máxima «la existencia precede a la esencia» de Sartre concibe al ser humano como un ente dominado por la inseguridad y el vacío, en absoluto determinado por una metanarrativa. En esta época, el autor japonés más leído dentro de esta corriente fue el crítico Yoshimoto Takaaki, quien se dedicó a analizar minuciosamente las razones por las que los escritores y

¹¹⁷ Para más detalles, véase Isoda Kōichi 磯田光一. *Sengoshi no Kūkan 戦後史の空間* [El espacio histórico de la posguerra]. Shinchōsha, 1983.

¹¹⁸ Sakurai Tetsuo. *Shisō to shite no 60 nendai 思想としての60年代* [Los años 60. Una aproximación ideológica]. Kōdansha, 1988.

literatos de izquierdas se vieron obligados a abandonar su ideología bajo la presión del régimen imperialista, y en lugar de adoptar una postura crítica desde el punto de vista moral y ético, se planteó el problema del origen del pensamiento ideológico, llegando a la conclusión de que la ideología de los años sesenta ya no podía estar basada en un oficialismo impuesto. En resumen, gracias al crecimiento económico se produjo una rápida modernización de la sociedad japonesa pero trajo consigo la percepción del ser humano como arena movediza inestable que, por un lado, vio con optimismo el valor de la familia nuclear y, por otro, zarandeó los cimientos ideológicos de antaño para permitir el surgimiento de una nueva estructura de pensamiento.

El que se perdieran las grandes narrativas, sin embargo, no significa que desaparecieran los grandes temas, puesto que la modernización social alcanzada en los años sesenta trajo consigo problemas insoslayables. En concreto, podríamos decir que son tres los ámbitos en los que se produjeron. Para empezar, la contaminación, ejemplificada de manera trágica en la enfermedad de Minamata.¹¹⁹ Esta enfermedad producida por residuos industriales tóxicos provocó la consternación de la gente, que pidió explicaciones al gobierno y a la empresa responsable de los vertidos. El segundo problema fue el conflicto de Sanrizuka¹²⁰, que enfrentó a los campesinos de la zona y al gobierno

¹¹⁹ La enfermedad de Minamata es un síndrome neurológico grave y permanente causado por un envenenamiento por mercurio. Los síntomas incluyen ataxia, alteración sensorial en manos y pies, deterioro de los sentidos de la vista y el oído, debilidad y, en casos extremos, parálisis y muerte. La enfermedad de Minamata se denomina así porque la ciudad japonesa de Minamata fue el centro de un brote de envenenamiento por metilmercurio en la década de los años 50. En 1956, el año en que se detectó el brote, murieron cuarenta y seis personas. Las mascotas y los pájaros del lugar mostraban síntomas parecidos. Entre 1953 y 1965 se contabilizaron 111 víctimas y más de 400 casos con problemas neurológicos. Madres que no presentaban ningún síntoma dieron a luz niños gravemente afectados. En 1968, el gobierno japonés anunció oficialmente que la causa de la enfermedad era la ingestión de pescado y de marisco contaminado de mercurio provocado por los vertidos de la empresa petroquímica Chisso. Se calcula que entre 1932 y 1968, año en el que se cambió el proceso de síntesis por otro menos contaminante, se vertieron a la bahía 81 toneladas de mercurio.

¹²⁰ El Conflicto de Sanrizuka hace referencia los enfrentamientos y otros actos de protesta llevados a cabo por los campesinos de Sanrizuka, una famosa área rural de la ciudad de Narita (prefectura de Chiba). También se conoce como el Conflicto de Narita.

por la decisión de este de expropiar sus terrenos para la construcción de un nuevo aeropuerto internacional como parte de un plan estratégico nacional. El tercer problema era qué actitud debía adoptar la población respecto a la Guerra de Vietnam, que desde 1965 estaba en todo su apogeo. Si bien podría parecer que estas son múltiples formas de manifestarse los problemas sociales, un análisis más detallado de los mismos nos llevaría a plantearnos qué supuso la modernización de Japón o la evolución del Japón de la posguerra. Por ejemplo, el caso de la enfermedad de Minamata supuso la destrucción, por parte de empresas modernas ávidas de beneficios, de un estilo de vida con cientos de años de tradición basado en la pesca y en la construcción de una sociedad comunal pacífica. Por su parte, Sanrizuka era una zona de terrenos baldíos que el gobierno japonés había entregado a los colonos que regresaron sin un céntimo de Manchuria – enviados allí previamente por no disponer de suficientes medios de vida en Japón – tras la derrota nipona en la Segunda Guerra Mundial. Cuando estos emigrantes retornados estaban a punto de ver los frutos de su esfuerzo y perseverancia, les llegó el mazazo de la expropiación para la construcción del aeropuerto, por lo que la población manifestó un rechazo total y profundo ante este atropello y manipulación por parte del gobierno. En cuanto a Vietnam, pertenecía a la Indochina francesa antes de la Segunda Guerra Mundial. La incursión del ejército japonés en ese territorio, con la consiguiente expulsión del ejército francés, fue una de las causas de la Guerra del Pacífico. Japón ocupó el país durante unos años, hasta el final de la guerra. Además, para los japoneses la cuestión de qué postura adoptar respecto a la Guerra de Vietnam estuvo también condicionada por el dilema de cómo abordar el tema de la conquista de Asia durante el imperialismo japonés.

Estos problemas que acabamos de mencionar reflejan el tipo de temática que el desarrollo japonés de la posguerra traía consigo. Y estos grandes temas fueron utilizados como ejemplos del cambio de paradigma de la posguerra por la generación joven de finales de los años sesenta que propugnaban un cambio social revolucionario, en consonancia con el

movimiento de resistencia a escala mundial liderado por los jóvenes de Estados Unidos y Europa que protestaban contra la Guerra de Vietnam. Dicho movimiento no era una mera acción política, sino que pretendía cambiar totalmente los valores que dominaban el mundo en aquella época. Así, por ejemplo, defendía un estilo de vida más espiritual en lugar de una vida basada en las ganancias materiales; la música y la danza como modo de expresión en lugar del lenguaje político; las emociones y los sentimientos en lugar de la lógica. Fue en este periodo cuando florecieron los movimientos feministas contra la discriminación de la mujer, los movimientos antirracistas o los que defendían los derechos de las minorías. En Japón, surgió una Nueva Izquierda que, a pesar de tener aún una fuerte influencia marxista y un carácter muy político, quiso reinterpretar a su manera la doctrina de Marx y llevar a cabo un cambio revolucionario de corte socialista. Para conseguirlo, empezó por sacar a la luz y examinar de nuevo toda la experiencia histórica del socialismo oficial que se había mantenido oculta hasta entonces, empezando por el movimiento pro-democracia producido en la antigua Checoslovaquia en el año 1968 y la posterior opresión ejercida por el ejército soviético, que indignó profundamente al mundo y produjo una profunda desconfianza hacia el socialismo en su aplicación real. Fue por esta época cuando fue introducida en Japón la obra de Aleksandr Solzhenitsyn, una de las principales figuras del movimiento de resistencia en la Unión Soviética. La Nueva Izquierda japonesa, asumiendo todos estos temas en su discurso, quiso resucitar su metanarrativa sin estar bajo el paraguas de la Nueva Izquierda (*New Left*)¹²¹ estadounidense ni en el socialismo oficial ya establecido. No obstante, como ya hemos mencionado anteriormente, la mayor parte de la población no estaba interesada en ese tipo de historias o narrativa, estando como estaba disfrutando de una sociedad moderna basada en el consumo

¹²¹ Nueva Izquierda o *New Left* fue un movimiento estadounidense de la década de los sesenta que en sus primeros años tenía un cariz antiestatista muy afín al socialismo libertario y que luego al recibir otras influencias fue variando en su postura. Dejó una huella que hasta el día de hoy se siente en varios sectores de la sociedad norteamericana. Se lo considera más o menos cercano al movimiento del 68 europeo.

masivo. Ante esta situación, la Nueva Izquierda se fue aislando y radicalizando, hasta que se produjeron varios incidentes, como el caso del Ejército Rojo Unificado ¹²², varios casos seguidos de violencia interna en el seno del movimiento y enfrentamientos con bombas que produjeron víctimas mortales de forma indiscriminada, que lo llevaron a perder su influencia y desaparecer en la primera mitad de los años setenta. ¹²³

Aunque el movimiento de la Nueva Izquierda acabara desapareciendo, lo cierto es que a finales de los años sesenta trajo consigo una ola de cambios en el ámbito cultural en todo el mundo y puso las bases para lo que a partir de los años setenta se denominaría la Postmodernidad. En este sentido, la obra de Lorca produjo el efecto de cambiar la idea que se tenía sobre la Revolución Española. Esta no se podía explicar como un movimiento popular en contra del fascismo o un simple movimiento socialista, como propugnaba la izquierda establecida, sino que iba mucho más allá en sus aspiraciones. El fin último era abolir la monarquía tras la derrota de España en la guerra contra Estados Unidos y construir un sistema democrático moderno donde se garantizara la libertad de expresión y se protegieran los derechos humanos. Representaba también el desarrollo independiente del movimiento obrero y del campesinado que había venido creciendo al amparo de los movimientos en base a *Lumières*, y por tanto, estaba marcada por la alegría de un pueblo que podía expresar sus ideas por sí mismo. Este movimiento no se puede asemejar a la revolución bolchevique rusa, sino que era más bien de corte anarquista al haberse gestado en el seno de una mentalidad premoderna. Al final, la Revolución Española no tuvo el apoyo esperado de la Unión Soviética y fue abandonada a su suerte por las potencias europeas, por lo que quedó

¹²² El Ejército Rojo Unificado (Rengō Sekigun 連合赤軍) era un grupo revolucionario japonés armado que se fundó el 15 de julio de 1971. Fue producto de la fusión entre la Facción del Ejército Rojo, dirigida en 1971 por Mori Tsuneo, y el Ala Izquierdista Revolucionaria Maoista del Partido Comunista Japonés, cuyo líder era Nagata Hiroko. El Ejército Rojo Unificado constaba de 29 miembros, de los cuáles 14 fueron asesinados en menos de un año.

¹²³ Para un análisis detallado del proceso seguido por la Nueva Izquierda, comparándolo entre otros con los casos inglés y francés de la Nueva Izquierda europea, véase Ōtake Hideo. *La herencia de la Nueva Izquierda – del New Left a Potsdam* [Shin-Saha no Isan – Nyūrefuto kara Posutodam e]. Tōkyō Daigaku Shuppankai, 2007.

aislada y acabó consumiéndose. No obstante, en medio del anti-estalinismo que imperaba en Japón en los años sesenta, salió a relucir la verdadera naturaleza de la Revolución Española, y, a medida que fue evolucionando la percepción que se tenía de dicha revolución, la valoración de Lorca en el país fue cambiando. De ser el «*poeta de la revolución*» o el «*poeta del pueblo*», como lo llamaba Pablo Neruda con admiración, pasó a ser Lorca en su esencia.

Aunque no podamos afirmar que Lorca tuviera una influencia directa sobre el Japón de finales de los años sesenta, sí que es cierto que el país se abrió totalmente a «lo lorquiano» en medio de un ambiente festivo a nivel cultural, en el que se estaba gestando un revolucionario cambio de paradigma. Y es que la expansión de los movimientos de masas estaba creando ese contexto. Varias expresiones de ese espacio festivo fueron los campus universitarios, que fueron tomados y gestionados por los estudiantes entre varios meses y un año, las carreteras ocupadas temporalmente por diversos grupos de manifestantes, y los teatros improvisados en parques y plazas.

En aquella época apareció una nueva forma de hacer teatro. Hasta entonces los jóvenes actores que querían empezar su carrera tenían que ser aceptados en una gran compañía de teatro y ser instruidos en el sistema Stanislavski. En cambio, ahora, en lugar de entrar en una compañía y seguir una manera establecida de hacer teatro, los jóvenes creaban su propio sistema y formaban sus propios grupos de teatro. Sus funciones eran en la universidad, en la calle o bajo una tienda de campaña portátil. Esto nos recuerda a las representaciones de *La Barraca*¹²⁴ dirigidas por Lorca. Además, en lugar de intentar reproducir o copiar el teatro moderno europeo ya aceptado por la crítica, este nuevo teatro optó claramente por recuperar el estilo y los contenidos del teatro popular japonés de los *kawara*

¹²⁴ *La Barraca* fue un grupo de teatro universitario dirigido por Federico García Lorca. Su nacimiento tuvo lugar al comienzo de la Segunda República y estaba enmarcado dentro del proyecto gubernamental de las Misiones Pedagógicas, pretendiendo llevar el teatro clásico español a zonas con poca actividad cultural de la península ibérica.

*kojiki*¹²⁵ del Japón medieval. De nuevo, encontramos un paralelismo con La Barraca de Lorca, que pretendía heredar y difundir el sentimiento popular tradicional. En este sentido, podríamos considerar que el contexto festivo producido a la sombra del cambio social revolucionario era un contexto lorquiano y que dio origen a «lo lorquiano». No podemos, sin embargo, afirmar que en esta época hubiera en Japón una influencia directa de Lorca manifestada, por ejemplo, en la presentación de su teatro al gran público o una producción representativa de estudios sobre el autor. Como hemos comentado anteriormente, debemos tener en cuenta en este sentido que la temática abordada por Lorca en su teatro empezaba ya a estar pretérita en Japón. Lo que sí podemos asegurar es que los contenidos desarrollados por él habían ejercido una fuerte influencia sobre muchos actores de teatro e intelectuales, tal y como han manifestado en diversas ocasiones. Se podría decir, entonces, que Lorca era ya un clásico en aquella época; clásico entendido como una de las bases sobre las que apoyarse o una señal a la que seguir a la hora de estudiar y considerar las cosas desde la base. Las compañías de teatro que representaban la obra de Lorca en aquella época la entendían como un teatro mitológico y había quienes consideraban que era comparable al *nō* 能¹²⁶, un teatro tradicional japonés cargado de simbolismo, lo cual indica que el teatro de Lorca no se quedó simplemente en un teatro importado del extranjero, sino que se fue asimilando como algo propio.

El cambio social revolucionario de los sesenta tocó a su fin en 1972¹²⁷. En sentido amplio, este año representa la frontera entre el período de la modernización y la postmodernidad. Es el período en el que el pensamiento ideológico pierde fuerza e irrumpe con vigor la sociedad de producción en masa, de consumo y de la información. Como ejemplos representativos de esta nueva situación, cabe mencionar en primer lugar el

¹²⁵ *kawara kojiki* 河原乞食 [mendigos de la ribera del río] es un término despectivo para referirse a los artistas.

¹²⁶ El *nō* 能 o *noh* es una de las manifestaciones más destacadas del drama musical japonés.

¹²⁷ Véase Tsubouchi Yūzō 坪内祐三. 1972. Bungeishunju, 2003.

fin del alto crecimiento económico de la posguerra debido a *La Crisis del Petróleo de 1973*¹²⁸. En segundo lugar, se produjo la reanudación de las relaciones sino-estadounidenses en plena Guerra Fría y mientras aún se libraba la Guerra de Vietnam. Fue el presidente Richard Nixon¹²⁹ quien, para sorpresa del mundo entero, realizó por primera vez una visita oficial a China y se entrevistó con Mao Zedong (o Mao Tse-tung)¹³⁰. Esta visita fue una señal de que el enfrentamiento ideológico dejaba de ser central en el orden mundial. Por último, el gobierno de EEUU devolvió a Japón las islas de Okinawa, el único territorio aún ocupado por las tropas estadounidenses. De esta forma, la posguerra japonesa también llegó a su fin respecto a sus relaciones externas. Además, en ese mismo año, se produjo la desaparición del Ejército Rojo Unificado tras aniquilar a miembros de su propia organización y enfrentarse a las fuerzas del orden público con armas de fuego. Por este y otros motivos, la Nueva Izquierda se vio abocada a su desmantelamiento. Todos estos sucesos marcaron el fin de la era de la posguerra en Japón y las obras completas de Lorca¹³¹ vieron la luz en 1973, entre el fin de una época y el comienzo de otra.

¹²⁸ La crisis del petróleo de 1973 (también conocida como primera crisis del petróleo) comenzó el 17 de octubre de 1973, a raíz de la decisión de la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo (que agrupaba a los países árabes miembros de la OPEP más Egipto, Siria y Túnez) con miembros del Golfo Pérsico de la OPEP (lo que incluía a Irán) de no exportar más petróleo a los países que habían apoyado a Israel durante la guerra del Yom Kippur (llamada así por la fiesta judía Yom Kippur), que enfrentaba a Israel con Siria y Egipto. Esta medida incluía a Estados Unidos y a sus aliados de Europa Occidental.

¹²⁹ Richard Milhous Nixon (Yorba Linda, California; 9 de enero de 1913 – Nueva York, Nueva York; 22 de abril de 1994), conocido como Richard Nixon, fue el trigésimo séptimo presidente de los Estados Unidos. Ha sido el único hasta la fecha en dimitir del cargo.

¹³⁰ Mao Zedong 毛泽东, 毛澤東 (1893 – 1976) fue el máximo dirigente del Partido Comunista de China (PCCCh) y de la República Popular China. Bajo su liderazgo, el Partido Comunista se hizo con el poder en la China continental en 1949, cuando se proclamó la nueva República Popular, tras la victoria en la Guerra Civil contra las fuerzas de la República de China. La victoria comunista provocó la huida de Chiang Kai-shek y sus seguidores del Kuomintang a Taiwán y convirtió a Mao en el líder máximo de China hasta su muerte en 1976.

¹³¹ *Federico García Lorca (3 kan)* フェデリコ・ガルシア・ロルカ (3巻) [las obras completas de Lorca(tres tomos)], Bokushinsha, Tokio, 1973- 1975.

3.2.2. La crítica lorquiana de Tanigawa Gan.

«*Watashi wa Roruka wo kawanai* 私はロルカを買わない [Yo no compro a Lorca (Lorca no me convence)]»

(1)

La cita corresponde a un ensayo que Tanigawa Gan había tenido la intención de escribir como crítica a la representación de la obra lorquiana *Bodas de Sangre* que se llevó a cabo ese mismo año a cargo de la compañía Budō no Kai. Al final del artículo, decía lo siguiente:

Yo tenía la intención de escribir sobre la puesta en escena de Budō no Kai, pues tenía ciertos reparos respecto a su representación. También pretendía dar mi punto de vista sobre la ridícula manera japonesa de recitar poesía o sobre las ínfimas posibilidades de que el teatro en verso tuviera su razón de ser, quedando reducido quizás al ámbito de lo paradójico. Sin embargo, al ver cómo personas que se desesperan fácilmente ante la marea de la tremenda capacidad productiva del sistema –cuya comparación con el arma blanca¹³² queda totalmente descartada– intentan subirse a la débil barca de Lorca para seguir la corriente, se me ocurrió que al menos podría lanzarles una piedra y decirles que eso de abrazar lo bonito y pintoresco como vía de escape ha quedado ya anticuado.

(Tanigawa, 1959: 19)

Es decir, Tanigawa no podía tolerar la «corriente» iniciada por los que elogiaban la obra de Lorca, pues consistía en utilizar a Lorca para negar el

¹³² Aquí el arma blanca se refiere concretamente al cuchillo que aparece en *Bodas de sangre*.

sentido de la actividad de la organización ¹³³ arrastrados por el sentimentalismo, y es por eso que sintió la necesidad de criticar esa «corriente» en lugar de entrar en detalles sobre la escenificación de la obra de Lorca. En otras palabras, siguiendo la máxima de que para derrotar al enemigo la mejor estrategia es destruir primero aquello que ama o venera, Tanigawa se propuso atacar a sus oponentes ideológicos criticando a Lorca, al que estos tanto elogiaban. El subtítulo del artículo reza «una crítica a *Bodas de Sangre* desde un punto de vista ético», o sea, que para él *Bodas de Sangre* ejerce una influencia negativa sobre la gente. Sin embargo, hay que aclarar que lo que Tanigawa realmente critica es solo una imagen distorsionada de Lorca creada según las conveniencias de sus defensores. Es mi intención en esta sección poner de manifiesto y argumentar este último punto y para ello empezaremos por presentar mi interpretación de la obra *Bodas de Sangre* para después compararla con la versión de Tanigawa Gan.

(2)

Antes de empezar, debemos poner de manifiesto la clara diferencia existente entre Lorca y Tanigawa en su concepción del teatro. Para aquel, el teatro era la *escena* donde se representaba lo festivo. Para él, el mundo de los toros, el flamenco y la poesía eran *escenas* donde se escenificaba la festividad. Aunque para algunos Lorca era un artista excepcional y polifacético por su incursión en el toreo, el flamenco, la poesía, el teatro, etcétera, lo cierto es que su obra se resume en una frase: la representación de la *festividad* aquí y ahora. Pero ¿a qué nos referimos con la *festividad*? La conceptualizamos aquí como un espacio y un tiempo diferentes del mundo real contruidos por acontecimientos o actividades como el toreo, el flamenco, la poesía y el teatro en el que su creador y los que se adentran en

¹³³ Actividades organizativas, actividades socio-políticas.

él conviven para experimentar una nueva fuerza vital.¹³⁴ Respecto a la relación entre el teatro y la festividad, el dramaturgo Kan Takayuki 菅孝行 afirma lo siguiente:

Originalmente, el teatro era una ceremonia que servía como medio de comunicación entre Dios y el ser humano en las festividades comunitarias. Por supuesto, hace tiempo que el teatro moderno y contemporáneo dejó de tener relación con la comunidad y la religión, pero a pesar de haberse constituido como una forma independiente de expresión, aún mantiene su naturaleza festiva en tanto en cuanto nos separa y distancia de la realidad cotidiana. Podríamos decir que esta naturaleza festiva y su capacidad de extrañamiento son en realidad manifestaciones de la fuerza de *eros* que se encuentra en la esencia del teatro. (Kan, 2003: 32)¹³⁵

Kan continúa diciendo que, lamentablemente, esta fuerza erótica —entendiendo el Eros como germen del ansia de vida— es decir, la fuerza que llena de energía vital a las personas, está desapareciendo por efecto del teatro realista moderno. Si trasladamos esta idea a la obra de Lorca, podríamos afirmar que el poeta granadino trató de resucitar la fuerza de *eros* al revivir la naturaleza festiva del teatro. En esto reside el sentido de que hiciera resurgir el teatro pre-moderno mediante *La Barraca* y representara sus creaciones junto con diversas obras del teatro clásico. Si Lorca simplemente hubiera pretendido llevar a cabo una revolución social o fuera un defensor del realismo moderno, seguramente habría escogido temas con un contenido mucho más social que hubieran servido para adoctrinar al pueblo.

Por otro lado, en una conferencia celebrada en la Universidad Sofía de Tokio con ocasión del IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, el historiador de teatro español Francisco Ruiz Ramón hizo

¹³⁴ Este punto ya ha sido tratado en el Capítulo 1: La observación básica. La importancia y ampliación de *La teoría y juego de Duende* por Federico García Lorca.

¹³⁵ Véase nota 11, al pie de página, en el Capítulo 1, (6)

referencia a la singularidad del teatro de Lorca en los siguientes términos:

Un teatro abierto y libre en la plasmación del espacio y el tiempo dramáticos; teatro atento al dinamismo interior de acción, palabra, color, vestido, corporalidad, música del lenguaje, con gradación de tono y timbre en función acordada de personajes, situaciones y espacios, todo lo cual se conjuga en la organización de actos y escenas mediante la creación de un especial ritmo dramático, entendiendo “ritmo” en el sentido que le da Patrice Pavis como “visualisation du temps dans l’espace scénique et fictionnel” (Pavis, 1985, 303). (Ruiz Ramón, 2001: 112-113)

Más adelante, también afirma que

La sustancia o materia dramática de la trilogía lorquiana podría, pues, para su autor, estar estribada, si nos asomamos a ella sólo desde el “resumen” o “lección” citados, en un paradigma de tragedia cuyo núcleo trágico habría que buscar más allá del tema o temas subrayados por los críticos con distintos nombres: tema del amor frustrado (Honig, 1947), tema del deseo imposible (Belamich, 1960), tema del amor imposible (Borel, 1963), o tema de la oposición deseo/realidad (Selz, 1964) o de la oposición vitalidad/represión (Ramsden, 1983)...etc. Temas todos ellos que, pudiendo ser asumidos, sin duda, en el texto, no constituyen ni representan, sin embargo, la raíz de la visión trágica lorquiana, sino algunas de sus consecuencias o manifestaciones. (Ruiz Ramón, 2001: 122)

Aquí se expone un aspecto muy importante respecto al teatro de Lorca. Se trata de que tendemos a tener una visión simplista de los temas lorquianos subrayados por los críticos, calificándolos de fáciles de entender y de transmitir. Un ejemplo de esto sería interpretar *Bodas de Sangre* como la historia de un amor trágico que lleva a la muerte. Lo que afirma Ruiz

Ramón es que la base del teatro de Lorca va más allá de esta visión simplista del mencionado «paradigma de tragedia», pero ¿en qué consiste dicho paradigma? La respuesta está en la escenificación misma de la obra, cuyas características el historiador español enumera al principio de su conferencia:

La estructura simbólica de sus espacios,
 la configuración dramática de las figuras trágicas,
 y la relación dialéctica, fundamental en las tres obras ¹³⁶, entre
 visión trágica y sus signos y visión ideológica y sus marcas.

(Ruiz Ramón, 2001: 111)

La obra teatral de Lorca constituye «un paradigma de tragedia» inmerso en un ritmo dramático. Es decir, aunque parezca obvio, su raíz trágica no está en la trama ni podemos hallarla en el guión, sino que se encuentra únicamente en el espacio y tiempo dramáticos de la representación. ¹³⁷

(3)

Pasemos ahora a analizar la obra *Bodas de Sangre*. Los personajes principales que participan directamente en el acontecimiento central de la obra son tres: el novio, la novia y Leonardo, con quien la novia se escapa. Por supuesto, esta tragedia no es solo de tres sino que también envuelve a sus respectivas familias, cuya relación se pone de manifiesto nada más comenzar la acción.

La familia del novio es del mismo lugar que la novia, pero su madre cuenta orgullosa cómo su abuelo fue una persona muy activa que fue dejando un rastro de hijos ilegítimos por los lugares donde pasó. De las

¹³⁶ Las tres obras son, por supuesto, «*Bodas de Sangre*», «*Yerma*» y «*La casa de Bernarda Alba*».

¹³⁷ Véase 3.1.3. Estudio sobre la introducción de la obra teatral de Lorca «*La casa de Bernarda Alba*» realizada por Uchimura Naoya en 1952.

tres familias, esta es la única en la que aparece la figura del abuelo, pues en ella se da mucha importancia al linaje. No se sabe si la enemistad entre esta familia y la relacionada con Leonardo –los Félix– viene de antaño, el caso es que se narra un suceso ocurrido entre el padre del novio y los Félix al tercer año de haberse casado aquel. Si el hermano mayor del novio hubiera estado vivo, habría tenido la misma edad que la novia, o sea 22 años, por lo que el hecho debió de ocurrir 20 años atrás. Se desconocen las causas del suceso, y aunque la madre guarda un profundo rencor por el asesinato de su marido y su hijo, parece que no fue un plan vil y siniestro de los Félix. Como decimos, el hermano mayor del novio también había sido asesinado, pero no se sabe ni cuándo ni cómo ocurrió. Por las palabras de la madre, que habla de él al novio diciendo: “Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?” (Acto 1º, Cuadro 1º), parece que ya era un joven hecho y derecho. Cinco o siete años atrás, tendría seguramente más de 15 años. Por su parte, Leonardo no ha tenido arte ni parte en ninguno de los dos incidentes, pues de lo contrario no se entiende que se le invite a la boda, siendo como es un Félix. Además, la siguiente frase de la vecina de la madre parece confirmar este hecho: “Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.” (Acto 1º, Cuadro 1º). Más aún, si Leonardo hubiera estado presente en la “cuestión”, la madre lo habría reconocido, pero resulta que ella no lo conocía, por lo que se deduce que no es de los Félix en cuestión, sino un pariente.

El novio y su madre son respetados como una familia próspera y trabajadora que ha cultivado con éxito los terrenos heredados de su padre, además de unas tierras adicionales que convirtieron en unos estupendos viñedos. Empiezan los preparativos para la boda. Se suponía que iban a tener muchos hijos que al crecer ayudarían en las labores de labranza y serían una familia con un futuro próspero y feliz. Era el epítome del éxito en el mundo rural, y este era el contexto en el que transcurría la historia de la boda.

La novia vive con su padre en la cima de una montaña, a cuatro horas de camino desde la casa del novio. El sitio está aislado, sin cortijos alrededor. No se relacionan con sus vecinos y son enajenados por la comunidad.¹³⁸ De estas condiciones geográficas se pueden deducir sus condiciones de vida y se ven obligados a aceptar esta situación porque, a diferencia de la familia del novio, son forasteros que han recalado en estas tierras. Para cualquier andaluz no es difícil hacer esta conjetura basada en la geografía. Al encontrarse sus tierras en las alturas, el agua es escasa y por tanto la cosecha también. Padre e hija se encuentran por fin disfrutando de un merecido descanso tras trabajar duramente el campo. La hija tiene fama de ser muy trabajadora, aunque sea porque de no ser así la familia no habría podido salir adelante. Esto es importante porque en cierto modo la hija es considerada muy trabajadora no porque ella lo hubiera elegido, sino porque las circunstancias le obligaron a serlo. Es posible que esta fuera la razón de que ella se dejara cautivar por otra forma de vida cuando en la pubertad decidió explorar una forma de vida que le convenciera. Así fue cómo empezó su relación con Leonardo al cumplir los 15 años.

Es necesario que nos detengamos en la figura de la madre de la novia. Según cuenta una vecina, la madre era una mujer muy atractiva y refinada. Sin embargo, no se relacionaba con la gente del pueblo ni tampoco daba muestras de amar a su marido. Ella trae al pueblo una cultura diferente. Si consideramos que la familia del novio es agrícola, la madre de la novia la relacionaríamos con la gente del mar, a la que no le gusta asentarse en un lugar, rechaza la sumisión y busca la libertad y la aventura. Probablemente, ella se vería obligada a casarse por alguna razón que no se cuenta en la obra, y vendría de mala gana a estas tierras siguiendo a su marido. En la obra se la da por muerta, pero como no se dice nada sobre las circunstancias de su muerte, podemos incluso conjeturar que se escapó al no aguantar más en aquellas tierras. Como en España abundan las historias de mujeres apasionadas, a la gente no le resultaría difícil imaginarse

¹³⁸ Por tanto, la información de la vecina sobre esta familia no es de primera mano, sino procedente de una tercera persona.

alguna historia oculta de este tipo, y dicha imagen se proyectaría *ipso facto* en su hija, es decir, la novia.

Aunque el padre haya viajado mucho de joven, procede originalmente de un pueblo agrícola, como el novio. De lo contrario, no habría sido capaz de cultivar las áridas tierras de la montaña y convertirlas en un lugar decente para vivir. Si analizamos el contenido de lo que dicen el padre de la novia y la madre del novio a la hora de acordar el matrimonio, se aprecia claramente que aquel considera esta unión como un medio para conseguir la prosperidad de ambas familias. Esto quiere decir que el padre de la novia ha abandonado la vida nómada seducido por el deseo de prosperar como agricultor. Su hija lo sabe bien. Si pensaba en la felicidad de los demás, no le quedaba más remedio que actuar como una buena hija. Si ella hubiera sido puramente de naturaleza *agrícola*, habría sido feliz, pero no, tenía escondido en su interior ese espíritu libre de la gente del mar, heredado de su madre.¹³⁹ En ella coexisten ambas naturalezas y vive dividida entre ambos mundos. Ella es auténtica cuando desea casarse felizmente con el novio, pero también lo es al huir con Leonardo. En el pasado, se había separado una vez de Leonardo siguiendo lo que le dictaba la razón. Es decir, no fue capaz de irse y tirar por tierra la vida que había construido en compañía de su padre. En ese momento, ella escogió la vida de su padre y entonces apareció el que sería su futuro esposo.

Leonardo también pertenece a otra cultura y tiene cosas en común con la naturaleza de la madre de la novia. No sabemos con certeza cómo es la familia de los Félix. Por alguna razón, en la obra no aparecen parientes próximos a Leonardo, aunque esto se puede entender, pues son una familia no muy dada a asentarse en un lugar y ama la aventura. Leonardo nos recuerda al joven estraperlista que aparece en el «Romance sonámbulo» del *Romancero gitano*. En el momento en el que está situada la obra, parece que se dedica a hacer de intermediario en la compra-venta de productos agrícolas para ganarse la vida. No puede dedicarse de lleno a la agricultura

¹³⁹ En la obra, su padre dice: “Se parece en todo a mi mujer”. (Acto 1º, Cuadro 3º)

para su sustento al no tener más que unas tierras áridas. Claro que eso no es todo, puesto que las labores del campo requieren mucho esfuerzo y dedicación, lo cual no va con su naturaleza. Visto así, la novia en la época de su primer amor se parece a la gitana de «Romance sonámbulo». En dicho poema, el padre de la gitana se dedicaba a lo mismo que el joven y por eso ella se pudo enamorar de él. Por el contrario, el padre de la novia en *Bodas de Sangre* es un agricultor y por tanto ella tiene el corazón dividido. Al ser considerada una hija madura y ejemplar, elige separarse de Leonardo y seguir la senda de su padre. Tenía 15 años cuando conoció a Leonardo, y su relación continuó durante tres años. A los 19, empieza su relación con el novio, con quien decide casarse tras otros tres años juntos. En los cuatro años posteriores a su separación, Leonardo se casa con una prima de la novia y tiene hijos. O sea, Leonardo también da sus primeros pasos para una vida estable, pero sus circunstancias y su naturaleza están lejos de ser normales y estables. Es muy posible que la mujer de Leonardo sea prima de la novia por parte del padre de esta pues, a pesar de la inestabilidad de su situación, hace lo posible por conseguir una estabilidad duradera. Al ser su cultura y la de Leonardo tan diferentes desde el principio, es imposible que compartan el mismo estilo de vida. Por ello, el hogar de Leonardo está destrozado incluso antes de su huida con la novia durante la boda, como podemos apreciar claramente en una conversación entre Leonardo y su mujer en el Acto 1º. Y la esperanza de volver a ser una familia se deposita en el bebé recién nacido, un deseo que se manifiesta en la nana que cantan la madre del niño y su suegra. Cuando tres familias de procedencia y estatus social distintos, y por tanto con un estilo de vida y valores diferentes, se relacionan entre sí, surge la tragedia.

Nos detendremos aquí un momento para repasar las edades de los protagonistas con el fin de poner en perspectiva sus respectivas relaciones teniendo en cuenta sus fechas de nacimiento y su posterior crecimiento. La única protagonista cuya edad se dice explícitamente es la novia, que tiene 22 años. Sobre el novio se afirma que el hermano que falleció era mayor que él y de la misma edad que la novia, por lo que deducimos que tendría

alrededor de los 20 años. En cuanto a Leonardo, como tenía 8 años cuando el padre del novio fue asesinado, es 5 ó 6 años mayor que el hermano del novio, y a su vez 7 u 8 años mayor que este. Además, lo del padre del novio sucedió siendo aún muy pequeño, por lo que debió de haber muerto unos 20 años atrás. De ahí que seguramente no conserve ningún recuerdo de él. Por otro lado, si la muerte de su hermano se produjo a la edad de 15 años más o menos, el novio tendría entonces 12 ó 13, o sea, hace unos siete años. Su madre recuerda ese momento como si fuera ayer y aún siente el dolor de su pérdida, pero él lo ha enterrado en el pasado y trata de avanzar hacia el futuro con paso firme. Por su parte, Leonardo tiene ahora alrededor de 28 años. Cuando la novia y él se enamoraron por primera vez, ella tenía 15 años, así que Leonardo tendría 21 por aquel entonces. La mujer de Leonardo tiene la edad de la novia y seguramente se encontraría cerca de ella durante su relación con Leonardo. Si tenemos en cuenta que el novio no sabía mucho sobre la novia, es posible que creciera en un entorno diferente. En cambio, Leonardo, la novia y su prima vivirían en el mismo entorno y sería fácil que se conocieran. La vecina también vivía en el mismo entorno y por tanto estaba bien informada. Es por ello que la madre del novio acude a ella en busca de información. Desde este punto de vista, era imposible que Leonardo y el novio y su madre se entendieran.

Si nos centramos ahora en los padres, la madre del novio debe de tener cuarenta y tantos años, pues debió de casarse pasados los 20. Aunque se llama a sí misma *abuela*, se encuentra en la plenitud de la vida. El padre de la novia tiene la misma edad. Eso quiere decir que ambos pueden seguir trabajando a tope durante 20 años más. Si tenemos en cuenta que la mano de obra se amplía con la llegada de los nietos, su idea de buscar la prosperidad de ambas familias mediante la unión matrimonial estaba bien pensada.

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, vemos que la discordia entre los Félix y la familia del novio no se debe a una relación fatal desde antaño, sino que surge de las diferencias culturales y su posición social. Podríamos aventurar que el primer suceso de la muerte del padre del novio se pudo deber a estas diferencias. No obstante, excepto para la madre, ahora los dos hechos luctuosos están enterrados en el pasado. Si no se hubiera producido la boda, seguramente no se habría producido la tragedia, pues los dos estilos de vida tan distintos no se habrían juntado ni se habrían revivido las tragedias del pasado.

Aunque físicamente es Leonardo quien le roba la novia al novio, para aquel son los dominantes e influyentes poderes de la sociedad representados en el novio los que le han quitado a su novia. En ese sentido, desde su punto de vista lo que hace es intentar recuperar lo que es suyo. Leonardo lo ve claro ahora. La familia de la novia, que una vez compartía su espacio y su entorno, pretende salirse de su mundo mediante el matrimonio. Para él es una traición que no puede tolerar. Arrebatado por el deseo de venganza por dicha traición y deseoso de recobrar el orgullo perdido, el hecho de tener una vida aparte y una familia no suponen un obstáculo. Con su acción de llevarse a la novia, pretende retroceder en el tiempo de golpe y volver al momento anterior a la traición de ella y de su familia. Y como en ese *momento* aún no está casado ni tiene hijos, no tiene nada de qué preocuparse. Por su parte, como la novia había decidido separarse de Leonardo basándose en el frío discernimiento, esta vez no fue capaz de ofrecer resistencia cuando este, al llevársela, revivió una pasión que nunca se había sometido a la razón. De esta manera, ella también se deshace del presente y el futuro contruidos sobre la razón e intenta volver al pasado de un plumazo junto a Leonardo. Hasta aquí la interpretación de su huida.

El novio tampoco está exento del celo encendido para recuperar el orgullo herido cueste lo que cueste. En ese aspecto se parecen como si fueran hermanos. Dicho sea de paso, debemos aclarar que aquí *orgullo* no es sinónimo de *vanidad* o *amor propio*. Más bien, es la actitud que adopta

una persona como resultado de afirmar en lo profundo del alma la cultura, la moral y los valores de la comunidad a la que pertenece y decide convertirlos en la base de su existencia. Sin embargo, esta actitud no es solo hacia dentro, es decir, no consiste únicamente en respetar y proteger al colectivo al que uno pertenece. Es también una actitud hacia fuera, pues el individuo tiene los valores del grupo tan asimilados que se siente como su encarnación o manifestación física, y cuando dichos valores se ven amenazados o heridos, el individuo contraataca al agresor para sentirse realizado. Entonces, la persona no solo es una de las partes implicadas en lo sucedido, sino que está en primera línea y actúa en la vanguardia de su grupo. De lo contrario, caería en desgracia, perdería el derecho a pertenecer al grupo con su entidad y personalidad individual, sería tildado de pusilánime y descalificado como persona. Esta es la razón por la que tanto Leonardo y el novio hacen lo que haga falta, poniendo en riesgo su futuro e incluso su vida. La madre del novio lo sabía bien, y por eso lo animó a perseguir a los huidos a pesar de que odiaba las armas blancas y temía perder a su hijo demasiado pronto. Por el contrario, la *vanidad* o *amor propio* puede producir ira en la persona atacada, pero es un sentimiento personal totalmente ajeno al colectivo y, por ende, la altanería no llega hasta el punto de sacrificar la propia vida.

En las sociedades pre-modernas, existían múltiples colectivos en una misma sociedad. Cada vez que había un incidente entre colectivos o bandas, los jóvenes se jugaban la vida. El estado moderno es un único colectivo como resultado de eliminar los pequeños colectivos y de suprimir estas disputas a muerte en defensa del orgullo de cada grupo, considerándolas más bien *luchas personales*. Así, lo que era *orgullo* se convirtió en *nacionalismo*, y lo único que le quedó al individuo fue el amor propio. En el caso de *Bodas de Sangre*, las luchas en las que el orgullo está en juego reflejan el espíritu español de la época pre-moderna.

La era pre-moderna también se ve reflejada en la historia en la difícil situación en la que se encontraba la mujer de aquella época. La novia, la madre, la mujer de Leonardo, todas ellas acaban desesperadas,

inmersas en una difícil y trágica situación. Las dificultades de la mujer son un tema común a las tres grandes tragedias de Lorca. En parte esta situación se debe a la moral machista de la época, pero en las zonas rurales las mujeres también aceptaban de buen grado esta visión de la sociedad. Una particularidad de las obras de Lorca es que sus personajes femeninos no son solamente unas víctimas de la época, sino que ellas mismas provocan sus dificultades.

Pero también en esta obra las ruedas del tiempo se mueven inexorablemente. Lo podemos apreciar en la historia de la vecina sobre el joven que pierde las dos manos en una fábrica. Los jóvenes que no tuvieran éxito en la agricultura no tendrían más remedio que buscarse la vida trabajando en una fábrica en condiciones muy duras. La mano de obra de la era moderna ya está a las puertas del pueblo, como si fuera una calamidad que se quisiera evitar a toda costa.

Paradójicamente, el personaje que mejor representa la *modernidad* es Leonardo. La modernidad valora por encima de todo *el cambio, la velocidad, el movimiento*. Podemos incluso imaginarnos otra historia en la que, mientras el novio y su familia se van a la quiebra debido a la situación de los mercados, Leonardo obtiene pingües beneficios gracias a sus negocios, llegando incluso a planificar la construcción de una mansión. Este tipo de situaciones se dieron realmente pues son momentos de grandes cambios históricos. Es el presagio de estos grandes cambios lo que impregna de realismo y tensión a la obra.

Bodas de Sangre se estrenó en 1933. Por aquel entonces, España se encontraba inmersa en una serie de reformas bajo el gobierno de Manuel Azaña. Lamentablemente, la situación política era muy inestable. Las disputas y enfrentamientos entre la izquierda y la derecha iban en aumento, y cada vez había más víctimas. A nivel global, 1933 es el año en el que el Partido Nazi subió al poder en Alemania y comenzó la dictadura de Adolfo Hitler. En España ya había comenzado el proceso de modernización de las zonas rurales y agrícolas, lo que implicaba entrar en el sistema de la economía de mercado. La consecuencia directa de esto fue que muchos

agricultores quedaron arruinados debido a los efectos de la Gran Depresión. Para muchos, la única salida fue emigrar a Latinoamérica y no fueron pocos los que se quedaron allí. En este contexto, el novio alberga la esperanza de tener éxito con la producción de la uva para su venta en los mercados, pero el espectador puede darse cuenta perfectamente de que no las tiene todas consigo. No hay nada seguro ni definitivo en los elementos que constituyen la obra: los valores morales de la madre del novio y el padre de la novia; las chicas jóvenes que se encuentran bajo el yugo de esa moral y no encuentran una salida; los que pretenden labrarse un futuro explotando el campo; los jóvenes que se oponen a eso y actúan desesperadamente... Ni siquiera del valor supremo que domina a todos, el *orgullo*, sale algo bueno. Solo tragedia. Lorca nos presenta de forma serena y fría todo el panorama, sin tratar de entrar en los detalles de la historia particular de cada uno. Antes, en *La casa de Bernarda Alba* «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico». ¹⁴⁰ Y en la obra que nos concierne aquí, sucede otro tanto. Es decir, en lugar de tratar de adentrarse en cada personaje, intenta reproducir los hechos acontecidos de forma global. Lo que nos enseña Lorca no es otra cosa que la realidad española del momento, llena de conflictos y de crisis. De esta manera, Lorca consigue que los espectadores participen de la realidad representada en el escenario y vean reflejado en alguno de los personajes a algún vecino o incluso a ellos mismos.

(5)

Hasta aquí hemos tratado de ilustrar en qué consiste el «paradigma de tragedia» al que hace referencia Francisco Ruiz Ramón, es decir, «la relación dialéctica, entre visión trágica y sus signos y visión ideológica y

¹⁴⁰ Véase 3.1.6. La primera interpretación de «*La casa de Bernarda Alba*» por el Grupo Budō no kai (1955-1956)

sus marcas». ¹⁴¹ Pero esto no quiere decir que Lorca se haya limitado simplemente a poner sobre el escenario dicho paradigma. Lo típicamente lorquiano en su obra aparece en su manera particular de ponerla en escena.

Pasemos ahora a analizar cómo está estructurado el teatro de Lorca. Puesto que este no es el lugar para hacer una valoración en profundidad, reduciremos la presentación a lo estrictamente necesario.

Lo primero que debemos resaltar es que esta obra fue concebida desde el principio hasta el final como una *tragedia*, lo cual se presagia ya en el título. Los espectadores acuden al teatro con la expectativa de ver una tragedia, es más, una tragedia prototípica, y Lorca trata de satisfacer dicha expectativa directamente y sin reservas. Por tanto, deben estar los grandes temas clásicos como las dificultades predestinadas, los conflictos sin resolver, los cambios repentinos de las circunstancias, el infierno, la muerte, la pena... Como dice el mismo Lorca, la estructura de sus tragedias se parece a los toros. La muerte, inevitable, está al final del camino, y hacia ella caminan los personajes paso a paso, como el torero y el toro en una corrida. La incógnita reside en quién y cómo se llega a la muerte. A ese territorio de lo desconocido se dirigen exaltados el público y los actores, y ahí se abre un espacio festivo. Así sucede en *Bodas de Sangre*, donde los personajes se acercan paso a paso hacia ese espacio festivo, a pesar de estar destinados a encontrar las dificultades de las que no pueden escapar.

En esta obra, el paradigma de tragedia antes mencionado se narra casi en su totalidad en el Acto 1º. Si fuera una tragedia *normal*, aspectos como los antecedentes de cada familia, los pormenores de lo que les sucedió al padre y al hermano del novio o la historia de la relación entre Leonardo y la novia habrían sido tratados con mayor detalle. Basta con recordar el espacio que dedica Shakespeare a la relación entre Romeo y Julieta para darnos cuenta de la diferencia. Lorca evita dedicar demasiado tiempo a la descripción de esos aspectos, a la explicación de lo inevitable. Lo limita a la mínima expresión, con una o dos intervenciones de los personajes. Claro que, como ya hemos visto, esto no implica en absoluto

¹⁴¹ Véase Capítulo 3.2.2. (2).

que Lorca haya sido negligente a la hora de poner la obra en escena. A cambio de reducir al máximo el paradigma de tragedia, Lorca ofrece una visión holística de cómo se va preparando y produciendo, como si los protagonistas no fueran los personajes individuales que aparecen en el escenario, sino la tragedia misma. Y en ella son indispensables los poemas recitados, los cantos y las danzas que se insertan en mitad de la obra, que no están ahí simplemente para acentuar el ambiente trágico, sino para sacar de lo cotidiano el espacio dramático y llevarlo al terreno de lo mítico.

Esta composición no es en absoluto excepcional. En Japón la podemos encontrar en el *nō* 能, el teatro de marionetas *bunraku* 文楽 (o *ningyōjōruri* 人形浄瑠璃)¹⁴² y el *kabuki* 歌舞伎¹⁴³. Por ejemplo, el autor de *ningyōjōruri* Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門¹⁴⁴ representa la consumación de un amor imposible en este mundo entre un ciudadano local y una prostituta como una huida hacia el interior del corazón. En su obra más emblemática, *Los amantes suicidas de Sonezaki* (曾根崎心中, *Sonezaki shinjū*)¹⁴⁵, aparece el siguiente texto:

此世のなごり。夜もなごり。死にに行く身をたとふれば、
あだしが原の道の霜。一足づつに消えて行く。夢の夢こそあはれなれ。
あれ数ふれば暁の。七つの時が六つ鳴りて残る一つが今生の。

¹⁴² El *bunraku* 文楽 es el nombre genérico por el que es conocido el teatro de marionetas japonés *ningyōjōruri* 人形浄瑠璃 [marionetas e historias contadas]. Se caracteriza por la unión de tres artes escénicas distintas, las marionetas (*ningyō*), la recitación (*jōruri*) a cargo del recitador (*tayū*) y la música del *shamisen*.

¹⁴³ El *kabuki* 歌舞伎 es una forma de teatro japonés tradicional que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de maquillajes elaborados en los actores. Los caracteres kanji individuales, leídos de izquierda a derecha, significan cantar (歌 *ka*), bailar (舞 *bu*) y habilidad (伎 *ki*). Frecuentemente se traduce *kabuki* como “el arte de cantar y bailar”. Existen, sin embargo, caracteres *ateji* que no reflejan la etimología actual, y que la palabra *kabuki* se cree que en realidad está derivada del verbo *kabuku*, que significa “inclinarse” o “estar fuera de lo ordinario”, de modo que el significado de *kabuki* puede ser interpretado también como teatro “experimental” o “extraño”.

¹⁴⁴ Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門, seudónimo de Sugimori Nobumori 杉森信盛 (1653 - 1725) fue un dramaturgo japonés del *jōruri*, un arte teatral de marionetas, antecesor del *bunraku* y del *kabuki*. Es considerado uno de los dramaturgos más importantes de Japón, debido a su innumerable cantidad de obras realizadas (110 obras de *jōruri* y 30 de *kabuki*), razón por la que es conocido como el “Shakespeare Japonés”.

¹⁴⁵ *Los amantes suicidas de Sonezaki* (曾根崎心中, *Sonezaki shinjū*) es un drama de amor y suicidio. La pieza fue escrita originalmente para el teatro de marionetas (*ningyōjōruri* o *bunraku*), pero fue pronto adaptada al *kabuki* y otras formas teatrales.

鐘の響きの聞き納め。寂滅為楽と響くなり。(Chikamatsu, 1993: 124)

[¿Cómo ilustrar el fin de los días en este mundo, la última noche, de una persona que se dispone a morir? Es como la escarcha que va desapareciendo de cada pie de camino a la tumba, es lo que se siente al ver un sueño dentro de otro sueño, y es triste. Al contar las campanadas a la hora séptima del alba, la campana suena seis veces y la que queda es la última que se oye resonar en este mundo, como diciendo que tras la muerte viene el verdadero bienestar.] ¹⁴⁶

Esta parte la va recitando un *tayū* 太夫 o narrador con el acompañamiento de un *shamisen* 三味線, mientras las marionetas la representan. La música, la recitación lírica y la actuación se compenetran en el escenario para crear un mundo mítico más allá de esta realidad. La narración se basa en las formas tradicionales de expresión japonesas y las palabras mismas tienen de por sí un ritmo musical que, al unirse al sonido del *shamisen*, invitan al público a transportarse a un espacio alejado de este mundo.

De la misma manera, Lorca revive la tradición del romancero español y el teatro de Lope de Vega y otros autores clásicos, desarrollándolos de forma integral en su obra. El desarrollo de la obra y los poemas, cantos y danzas forman un todo coherente que va más allá de la mera inserción, como demuestra la composición de la obra, que analizamos a continuación:

Acto 1º,

Cuadro 1º: Una habitación pintada de amarillo = el novio y su madre, la vecina

Cuadro 2º: Una habitación pintada de rosa = la casa de Leonardo.

[Inserción: Canto en forma de nana cantado por la mujer de Leonardo y su suegra.]

Cuadro 3º: Casa amarilla y blanca en forma de cueva, un crucifijo y una

¹⁴⁶ Traducción basada en una versión adaptada al japonés moderno.

cortina rosas= el novio y su madre, la novia y su padre.

Acto 2º,

Cuadro 1º: Portal de la casa blanca en forma de cueva = la mañana de la boda.

[Inserción: Canción de la gente que llama a la novia para felicitarla por su boda.]

Cuadro 2º: En el exterior de la cueva, la pared está pintada de blanco, gris y un azulfrío = la huida de la novia con Leonardo.

[Inserción: Canto de la sirvienta que aparece al principio, cantos y bailes de la gente para celebrar la boda]

Acto 3º,

Cuadro 1º: En el bosque de noche, color negro... y cuando sale la luna, azul brillante =leñador, la luna y la muerte, la novia y Leonardo.

Trágico evento.

[Inserción: Recitación del poema de la luna y la muerte, y otro de la novia y Leonardo.]

Cuadro 2º: Blanco resplandeciente, nos recuerda a una iglesia = la madre del novio, la mujer de Leonardo y la novia.

[Inserción: Dialogados por turnos la joven del principio y las hijas, última disputa entre la novia, la mujer de Leonardo y la madre del novio.]

Podemos apreciar que los colores del escenario también van cambiando. La casa del novio está pintada de amarillo, representando la estabilidad de una familia de agricultores. La de Leonardo, de rosa, que sugiere cambio y movimiento. La de la novia tiene los dos colores, pero resalta el blanco por encima de los otros dos. Aunque la escena del banquete de bodas transcurre en el exterior de la casa de la novia, los colores utilizados son el blanco, el gris y el azul. En el bosque, el negro y

un azul brillante. En la última escena, un blanco reluciente. En este orden se desarrolla la tragedia.

Aunque he utilizado el término «inserción» para referirme a los poemas, cantos y danzas que aparecen a lo largo de la obra, sería más preciso afirmar que en realidad son elementos esenciales de su estructuración, como acabamos de comprobar en el esquema anterior. Detengámonos un poco más en este punto centrando nuestra atención en el primer canto: la nana que aparece en el Acto 1º, Cuadro 1º.

En el Acto 1º, Cuadro 1º, la tragedia aún es un esbozo y un presagio de lo que va a suceder. La figura de Leonardo, que a la postre será el origen del trágico final, es todavía una silueta borrosa para el público. Es en el Cuadro 2º cuando, de repente, hace su aparición la familia de Leonardo. Si el autor hubiera sido más mediocre, tras el Cuadro 1º habría venido el Cuadro 3º porque así la gente habría podido saber cómo avanzaban los preparativos de la boda, cómo eran las familias de los novios, como iba evolucionando la situación, todo ello en un orden natural y fácil de entender. Lo normal habría sido ir introduciendo al destructor Leonardo poco a poco, haciendo que la expectación del público fuera en aumento, y lo hiciera aparecer en escena en el momento oportuno. La pregunta que surge es por qué Lorca decidió no adoptar esta estructura. En lugar de ir insinuando el final trágico poco a poco para que la audiencia espere algo, Lorca prefirió mostrar al público la tragedia directamente y desde el principio. Si el público va comprendiendo y aceptando la naturaleza trágica de la obra poco a poco según se le va mostrando, se puede mantener al margen y ver la obra como un mero espectador, mientras que si se le hace partícipe de la misma de golpe nada más comenzar, no tiene más remedio que vivir con ello hasta el final. Y el método, eficaz por cierto, que usa Lorca para sumergir al espectador es la nana.

En principio, la nana se presenta como la expresión de los sentimientos de la mujer de Leonardo y la suegra, pero la imagen que nos muestra ofrece una visión global de la obra con una profundidad que difícilmente se puede suponer de ellas. Lorca utiliza la nana para, a través

de estas mujeres, enseñar al público la tragedia en su conjunto y su significado. Por tanto, la nana tiene una doble vertiente: por un lado, tiene el sentido, digamos, literal y físico dentro de la estructura de la historia de adormecer a un bebé que no puede dormir, y por el otro, señala hacia la naturaleza real de la tragedia.

Llama la atención el hecho de que hay algo que molesta al bebé que hace que no pueda dormir durante toda la noche. La realidad es que en esta casa ya no reina la paz. Las mujeres entonan la nana, no solo para intentar dormir a un bebé inquieto, sino también para luchar contra alguna fuerza que impide que éste concilie el sueño. La nana comienza así:

Nana, niño, nana
del caballo grande

Y aunque adopta el estilo de una alegoría, abre las puertas hacia la imagen de la tragedia. Por tanto, es una nana y a la vez no lo es. No puede serlo. El canto está dirigido al bebé pero en realidad está presentando al público una imagen mítica que define la naturaleza de la obra.

Este doble sentido también aparece en el Acto 2º, Cuadro 1º, en la canción que le dedica la gente a la novia. Al fijarnos bien en la letra del grito «¡Despierte la novia / la mañana de la boda!», nos percatamos de su peculiaridad. No puede ser que, siendo como es una mujer trabajadora, la novia esté aún dormida la mañana de la boda, el acontecimiento más importante de su vida. Lo normal sería decirle «¿Estás lista?» o «Date prisa». La frase «Despierte la novia» da a entender que aún está dormida. El sentido ostensible de la canción es «¿Has asimilado ya que te vas a casar? Prepárate bien y sal». Pero también hay un trasfondo de ánimo o instigación a que despierte su verdadero «Yo». Al final del cuadro anterior (Acto 1º, Cuadro 3º), hay una escena en la que la novia se muestra perturbada al saber a través de la sirvienta que Leonardo la ha visitado durante la noche. Enlazando con esta escena, la siguiente comienza con la novia mostrando su desasosiego en la conversación que mantiene con la

servienta mientras se prepara para la boda. E inmediatamente después viene la canción. Pero, ¿cómo debemos interpretar la palabra *despertarse*? Se puede entender como que la novia sale de sus dudas para casarse o que sucumbe a los sentimientos que guarda en lo más hondo de su corazón. Esta palabra, por tanto, puede significar cualquiera de las dos voces del destino. El espectador, consciente de este doble sentido, no tiene más remedio que contemplar la situación con el alma en vilo y, tras escuchar una canción con tan mal augurio la misma mañana de la boda, ve cómo dicho presagio se va materializando posteriormente en la confusión de la gente y el alboroto del banquete de bodas. La fuerza del impacto de la palabra «Despierte» sirve de hilo conductor que nos lleva a entender todo lo que sucede después hasta llegar al acontecimiento principal.

Exactamente lo mismo podemos decir de la nana. La fuerza de la imagen proyectada por la nana ejerce una influencia enorme y constante sobre el desarrollo posterior de la obra. Por ejemplo, la escena del Acto 1º, Cuadro 3º, en la que las familias del novio y la novia se encuentran solo se puede interpretar bajo la imagen proyectada por la nana. En este sentido, la nana sirve de puerta o escalera que conduce al espectador hacia un espacio diferente, alejando a la tragedia de la cotidianeidad. La imagen que proyecta la nana es la de un caballo que es expulsado de su lugar natal en la montaña donde vivía en paz para adentrarse en una aldea poblada de personas y allí, desorientado y sin saber dónde ir, pierde los estribos. Tres elementos de esta imagen son dignos de atención. Primero, el caballo se ve obligado por alguna razón a bajar a la aldea; segundo, ya no puede regresar al lugar de donde procede, y tercero, «el caballo no quiere beber» del agua de la aldea. Tras haber analizado a las tres familias, podemos entender perfectamente el significado de la metáfora, que no es ni más ni menos que la naturaleza errante. Y no solo eso, también hace referencia a los duros sentimientos que afloran cuando una persona que llevaba una vida sedentaria y tranquila se ve forzada a llevar una vida errante. Es de suponer que habría mucha gente en esa situación en una época en la que la sociedad española estaba siendo sacudida por fuertes cambios. Esa gente

no deja de pensar en el agua de la localidad natal de donde partió y al que no puede volver, y por tanto les resulta difícil beber del agua de la aldea a la que han llegado. El agua representa aquí la estabilidad de la vida cotidiana, la conciencia del orden de las cosas de la aldea, y el beber de ella significa aceptar el orden de las cosas y los valores de la aldea. Los que representan ese orden de la aldea son la familia del novio y el padre de la novia. También lo son el niño, la mujer y la suegra de Leonardo, quienes destrozan los valores de este desde dentro y tratan de hacer que se someta al sistema establecido en la aldea. Lorca no nos muestra al caballo, o sea al espíritu que habita los corazones de Leonardo y la novia, como un simple alborotador o destructor de los valores. Lo presenta como alguien que no tiene más remedio que aceptar su destino. Esta imagen, precisamente, representaba una peligrosa ideología para la España de aquella época.

Un aspecto importante de esta obra es el momento que escoge Leonardo para llevarse a la novia. Como en aquella época la sociedad española era católica, lo que hicieron ellos dos fue una flagrante ofensa y traición a Dios. Y si aun así siguieron adelante, eso significa que se separaban de Dios y que decidían vivir una vida diferente, lejos de los valores tácitos de la sociedad. Este reconocimiento por parte de Lorca de la existencia del alma como origen necesario de los actos de Leonardo y la novia no habría sido posible si él mismo no hubiera sido crítico con los valores sociales de la época. El paganismo visto desde la perspectiva católica se encuentra en la raíz del pensamiento lorquiano. El flamenco, que él tanto amaba, eran originalmente canciones que se habían transmitido antes de que el cristianismo dominara en España y que recibieron ese toque gitano posteriormente, y la tauromaquia había sido prohibida varias veces por el Vaticano, que odiaba el paganismo. En otras palabras, podemos afirmar que a Lorca lo que le fascina es el espíritu interior que aparece tras la cáscara externa del cristianismo y que el pueblo español ha venido transmitiendo. Recuperando este espíritu, Lorca pretende evitar la pérdida de la identidad nacional, en peligro de extinción desde 1898, y esta postura, odiada al máximo por los conservadores y

monárquicos de aquella época, también se aprecia claramente en la tragedia que estamos analizando.

Como hemos mencionado al principio de este capítulo, este extrañamiento del espacio escénico, que deja de ser una extensión de la cotidianeidad para recrearse como un espacio mítico lejos de lo cotidiano intercalando cantos y danzas de forma efectiva, es lo que Francisco Ruiz Ramón denomina «ritmo dramático». El teatro de Lorca consiste en mostrar la tragedia desarrollando el ritmo dramático sobre la base de un paradigma de tragedia y podemos afirmar que *Bodas de Sangre* es su obra maestra en este sentido. Su teatro, lejos de ser moderno, está en la línea del teatro tradicional español de la Edad Media cuyos orígenes se remontan a la antigüedad. El teatro moderno se asienta principalmente en el realismo, despojando al teatro tradicional de su misticismo y carácter festivo. Este tipo de teatro es utilizado por autores y actores como vehículo para expresar sus ideas, borrando completamente cualquier atisbo de irracionalidad. En lugar de servir de diversión, el teatro se convierte en un lugar de aprendizaje donde los espectadores callan obedientemente, y deben apreciar y asimilar las ideas reflejadas en los grandes temas. Tras la Segunda Guerra Mundial, el realismo perdió fuelle en Europa y no fue capaz de expresar la nueva realidad de la posguerra. En la Europa de los años 50, cuando la obra de Lorca empezó a ser valorada de nuevo, el teatro del absurdo estaba en todo su apogeo y se recibían con agrado las obras de autores como Eugène Ionesco o Samuel Beckett, que ofrecían un teatro sin argumento y se limitaban a mostrar situaciones difíciles. Lorca ya había hecho realidad este tipo de teatro donde se mostraba la cruda realidad sin tapujos, sin aferrarse a ningún tema, y los dramaturgos y actores de la posguerra se encontraron con él desde esta nueva perspectiva. Es por ello que en esa época las obras de Lorca las representaban jóvenes apasionados e innovadores en pequeños teatros y se mantenían en cartelera durante bastante tiempo, y no en grandes y pomposos teatros con mucha publicidad. Los representantes del *shingeki* japonés aún no lograban entender el significado de esto, y la crítica de Tanigawa Gan hacia Lorca en realidad

estaban dirigidas hacia lo que ellos entendían. Puesto que ahora tenemos las claves para interpretar a Lorca, pasemos a valorar la crítica de Tanigawa desde esta nueva perspectiva.

(6)

Antes de empezar, veamos quién es Tanigawa Gan. Su nombre verdadero es Tanigawa Iwao y nació en la localidad de Minamata ¹⁴⁷ (prefectura de Kumamoto) en 1923. Como ya hemos explicado, los que participaron en la *Roruka Senshū* [Antología de F. G. Lorca] eran principalmente de la década de los 20, por lo que eran de la misma generación. Tanigawa tenía 22 años al terminar la Segunda Guerra Mundial, y 36 cuando escribió la crítica a Lorca.

En su infancia, Tanigawa recibe una gran influencia de su abuelo, que participó en la guerra del *Seinan Sensō* 西南戦争 [la Rebelión de Satsuma ¹⁴⁸], la mayor revuelta del Japón moderno. Entró en la Facultad de Letras de la Universidad de Tokio e hizo una carrera de élite, pero sentía una gran simpatía por los que estaban en contra de los poderes del estado o eran marginados por el sistema. En enero de 1945, estando todavía en la universidad, fue reclutado por el ejército forzosamente, en una campaña que se denominó *Gakutoshutsujin* ¹⁴⁹, pero su sentimiento de desdén hacia los militares de carrera y su convicción de que Japón perdería la guerra siempre estuvieron presentes en él. Decidió hacerse poeta con la ferviente convicción de que aunque muriera, podría dejar sus palabras, así

¹⁴⁷ Minamata es una ciudad en Kumamoto. Es conocida por los casos de envenenamiento por mercurio que se dieron durante décadas en la zona y que, inicialmente de origen desconocido, recibieron el nombre de «enfermedad de Minamata».

¹⁴⁸ La Rebelión de Satsuma (*Seinan Sensō* 西南戦争) fue una revuelta de ex samuráis de la provincia de Satsuma en Japón en contra el gobierno Meiji, liderada por Saigō Takamori y que tuvo lugar del 29 de enero al 24 de septiembre de 1877, once años después del inicio de la era Meiji.

¹⁴⁹ La denominada *Gakutoshutsujin* 学徒出陣 [envío al frente de los estudiantes] consistió en el reclutamiento y envío al frente de estudiantes de educación superior mayores de 20 años del área de letras y algunos de ciencias al final de la Segunda Guerra Mundial (año 1943) ante la falta de soldados.

como el deseo de adornar su muerte con frases de su propia cosecha. Al terminar la guerra, volvió a la universidad y, tras su graduación, regresó a su Kyūshū natal, donde entró a trabajar para el periódico Nishinippon Shinbunsha. Sin embargo, a partir del año 47, se dedicó de lleno a la labor sindicalista, y fue despedido por dirigir una huelga contra la compañía en calidad de secretario general de dicho sindicato. Posteriormente, se afilió al Partido Comunista Japonés ¹⁵⁰ durante un tiempo y fue un activo promotor de la revolución laboral, pero un largo tratamiento contra la tuberculosis le obligó a abandonar dicha actividad y vivir recluido durante varios años en un pequeño hospital al pie del Monte Aso. En ese largo período de convalecencia, tuvo la oportunidad de conocer personalmente a la gente que vivía en la base de la sociedad. Lo que encontró en el pueblo fueron una tolerancia y una serenidad extraordinarias, sentimientos del proletariado de antaño que han ido de generación en generación. Y escribía:

El modelo de lo que es el amor no me lo ha enseñado la metafísica, sino unos *burakumin* ¹⁵¹ especiales, los agricultores pobres, las prostitutas, las normas del pueblo. Todos a una señalan lo mismo. ¿Qué? La comunidad. El pueblo inmerso en las lejanas profundidades de la memoria. La *urpoesie* o poesía original (Ushijima, 1958: 101).

A raíz de esta experiencia, se fue alejando poco a poco de las ideas dogmáticas de liderazgo del Partido Comunista y buscó el protagonismo de la revolución en Japón en la idea de «comunidad» heredada y mantenida

¹⁵⁰ El Partido Comunista Japonés (日本共産党 Nihon Kyōsantō) es un partido político japonés fundado el 15 de julio de 1922. El PCJ busca el establecimiento del socialismo en Japón. Se trata de un partido que defiende la idea de una “revolución democrática” para conseguir los cambios que considera adecuados para el bienestar la sociedad japonesa.

¹⁵¹ Los *burakumin* 部落民 son la clase social más baja del Japón, está constituida por aproximadamente 3 millones de individuos que son étnica, lingüística y racialmente indistinguibles de los otros japoneses. Sin embargo, ellos son los Parias del Japón. La discriminación de este grupo social se basa principalmente en razones ocupacionales, más específicamente, en los trabajos realizados por los ancestros de hace cientos de años.

entre el pueblo llano, más que en una determinada clase social. A este concepto de *comunidad* él le daba el nombre de *Mura* 村 [pueblo].

Tras su recuperación en 1958, creó y desarrolló en Fukuoka, una ciudad de provincias, lo que él llamó *Sākuru Mura* サークル村¹⁵² [Círculo del Pueblo], un concepto de movimiento de masas totalmente nuevo. Un año después, escribió la crítica a Lorca, donde ya se pueden apreciar claramente las ideas que le rondaban. Como ya hemos comentado, Tanigawa no cree que la conciencia colectiva anterior a la era moderna sea simplemente un retraso que se debe superar cuanto antes, como piensan los modernistas. En ese sentido, se desmarca claramente de los marxistas de su época, que no pasaban de ser una extensión de los modernistas. Según él, ni siquiera el sistema patriarcal de la sociedad debía ser rechazado con el argumento de que era pre-moderno, sino que debe ser considerado con respeto pues conserva aspectos positivos como la ayuda mutua y la unión solidaria entre los miembros de la familia. Por tanto, se entiende que esta conciencia colectiva del pueblo no es algo del pasado, sino que es algo que debe ser recuperado de cara al futuro. Esta disposición a ver lo auténtico en la conciencia pre-moderna y sus posibilidades de futuro es algo que comparte con Lorca. Además, su clarividencia respecto a este tema significa que se adelantó a su tiempo y abordó temas polémicos que surgirían en el postmodernismo de los años 70, como las cuestiones de género, las minorías o el concepto de familia o de comunidad. Así, el Círculo del Pueblo fue generando muchos literatos e intelectuales

¹⁵² *Sākuru Mura* サークル村 es un círculo o grupo con el nombre de *Mura*, es decir, *pueblo*. En aquella época, el término se *círculo* se utilizaba para referirse a grupos que se organizaban para compartir alguna afición o actividad de ocio, como los círculos de canto o círculos de senderismo. La gente podía entrar y salir libremente, y servían para fomentar la amistad. El Partido Comunista Japonés creó muchos de estos círculos como medio para movilizar a las masas mediante la propaganda política y la sedición. Tanigawa rechazó este tipo de actividades meramente políticas de los círculos e intentó crear activamente una realidad que sirviera de matriz o modelo para los movimientos de resistencia popular que estuviera basada en la naturaleza comunitaria de ayuda mutua que las bases de la sociedad japonesa habían tenido tradicionalmente y que él llamó *Mura* [pueblo]. Era un movimiento en el que se respetaba la independencia de cada uno de los miembros del grupo, algo que no sucedía en las organizaciones políticas de la época, y ejerció una gran influencia en el Movimiento de la Nueva Izquierda que se produjo después.

excelentes que planteaban preguntas sobre estas grandes cuestiones en un momento dominado por la metanarrativa donde no había conciencia de estos temas.

Desde esta perspectiva, lo que Tanigawa no aceptaba al leer la obra de Lorca era que en su tragedia la comunidad se presentaba como algo negativo, que la tragedia servía para dismantelar la comunidad. Por supuesto, esto sucede en *Bodas de Sangre*, pero también en *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, donde los lazos de unión de la pareja en un caso y la familia en el otro son destrozados mediante la tragedia, haciendo caso omiso a la parte positiva que, sin duda, debe de existir en lo colectivo. Esta insatisfacción la expone Tanigawa de la siguiente manera:

Aunque la madre del novio sabe que la novia ha tenido algún tipo de relación con la familia que mató al padre y al hermano del novio, ella no le explica la situación a su hijo hasta que un miembro de esa familia se lleva a la novia. Y tampoco se dice por qué no lo hace. Lorca se muestra indiferente hacia el principio de causalidad en las relaciones mutuas entre las personas. (Tanigawa, 1959: 17)

Precisamente, este «principio de causalidad en las relaciones mutuas entre las personas» es el problema de la comunidad, pero aquí Tanigawa se equivoca en su apreciación.

Aunque la madre guarda aún una cierta inquietud ante el hecho de que Leonardo y la novia hubieran sido novios en el pasado, lo da como algo zanjado puesto que ya habían pasado varios años desde que se separaran. Si no, ¿qué necesidad tenía de mencionar un tema que podría estropear el compromiso de matrimonio que tanta ilusión le hace a su hijo? Leonardo no había tenido nada que ver con los hechos luctuosos del pasado aunque fuera un Félix, y además, la madre ni siquiera sabía de su existencia hasta que se lo contó la vecina. En ese momento, ella no tiene conciencia de que Leonardo sea peligroso. Lo que la madre desea más que nada en el mundo es formar una nueva familia y ampliar aún más, mediante

la unión matrimonial, los cultivos que tanto les ha costado desarrollar. Además, cuando sucede el rapto de la novia, ya no tiene sentido que la madre explique nada, pues en ese momento todo el entramado sale a la luz. Por tanto, la interpretación de Tanigawa es un poco forzada y la utiliza para llegar prematuramente a la conclusión de que «Lorca se muestra indiferente hacia el principio de causalidad».

No obstante, dejando de lado el punto que acabamos de comentar, ciertamente existe un aspecto en Lorca que hace sospechar de su indiferencia, y es la naturaleza mítica de su obra. Esta naturaleza se manifiesta en el hecho de que los personajes cumplen hasta el final con el papel que se les ha dado desde el principio. No existen conflictos internos, sufrimientos o cambios personales producto de las diversas tensiones, interacciones y sucesos que ocurren entre las personas. En otras palabras, los personajes aparecen de tal manera que se destruyen y llegan a la muerte debido a que cargan hasta el final con el destino preparado para ellos. Mientras que, por un lado, la comunidad se reforma para ser más rica, el destino de la persona no sufre ningún cambio. Aquí se pone de manifiesto el problema de la libertad humana. Es por ello que Tanigawa afirma que:

Lorca rechaza la metafísica, pero su espada de la negación llega a atravesar incluso lo que históricamente ha significado la idea del camarada o compañero. Quizás representa la verdad que se manifiesta cuando el individuo, acorralado, pierde toda voluntad de luchar. Cuando Engels dijo que la libertad era el reconocimiento de la necesidad, estaba haciendo una apuesta entre la necesidad y la casualidad, y precisamente se jugaba toda su libertad en esa apuesta. Esta apuesta, sin embargo, no se aprecia en Lorca.

(Tanigawa, 1959: 17)

Si valoramos el teatro de Lorca desde la perspectiva del realismo modernista, quizás sea una interpretación acertada. Los personajes de Lorca no ofrecen ninguna resistencia al destino. A simple vista, lo que

afirma Tanigawa sobre la apuesta de Engels es difícil de entender, pero él no quiere decir otra cosa que, si la vida de una persona está determinada por las circunstancias de su nacimiento y crecimiento, y no hay forma de escapar de esa fatalidad, esa persona está dominada por la casualidad de haber nacido donde nació. La apuesta por la necesidad consiste en que la persona despierte a algo más universal y esencial que determina su existencia como ser humano y que se vaya reformando a sí mismo para conseguirlo. Esa es la verdadera libertad humana. Cuando hablamos de «existencia universal y esencial» nos referimos a lo que en el marxismo se conoce como *Gattungswesen* (esencia genérica o humana) ¹⁵³. En resumen, lo que Tanigawa hace es utilizar a Lorca para expresar sus propias convicciones y su insatisfacción porque Lorca no las comparte. La asunción que subyace tras sus aseveraciones es el sentido común particular del teatro modernista de que el teatro está para que el autor exprese abiertamente sus ideas y opiniones. El teatro anterior al periodo moderno no estaba sujeto a este tipo de limitaciones y el teatro posmoderno trató de alejarse de esta postura. Es por ello que dice lo siguiente al principio de su crítica:

Bodas de Sangre es como el aroma de las flores esparcidas sobre ese simple concepto. La gente lee como teatro algo que no es teatro pero que adopta su forma y después va a verlo. (...) Eso no es teatro. Puede que algunos lo interpreten como un teatro original o poco convencional, pero lo que yo quiero decir es que las condiciones impuestas por Lorca no son adecuadas. (Tanigawa, 1959: 17)

En estas palabras se ve claramente que no se ha captado la naturaleza mítica y festiva del teatro de Lorca. Posiblemente era inevitable teniendo

¹⁵³ Esencia genérica, existencia genérica (*Gattungswesen*). El concepto se debe a Ludwig Feuerbach. Es la prueba de la humanidad del ser humano y su esencia está en la particularidad de la conciencia humana. Y la conciencia humana, a diferencia de otras especies animales, se materializa a nivel práctico en la razón, la voluntad y las emociones.

en cuenta el concepto que se tenía de Lorca en aquella época. Nuestro comentario a su crítica a Lorca se queda ahí. El verdadero objeto de su crítica era la imagen de Lorca que habían creado los que lo elogiaban. Muchos de ellos eran personas cultas sobre las cuales el Partido Comunista Japonés ejercía mucha influencia. Como ya hemos mencionado en el epígrafe sobre Pablo Neruda ¹⁵⁴, Lorca era reconocido entre los comunistas a nivel internacional como un artista y un poeta revolucionario del pueblo y era esta imagen de Lorca a la que se enfrentaba Tanigawa, que estaba deseoso de alejarse del estalinismo. Los fans de Lorca lo defendían desde la posición del realismo social. Por su parte, Tanigawa, cuya posición en esa época era la misma, dejaba claro que no podía defender ni valorar a Lorca si lo vinculaban estrechamente a esa corriente de pensamiento, aunque, claro está, Lorca estaría ajeno a toda esta polémica puesto que él no tenía nada que ver con el realismo.

Un artículo representativo de los defensores de Lorca es «Kokumin no rekishiteki genjitsu ni newo orosu toiu koto 国民の歴史的現実にお根をおろすということ [Lo que significa echar raíces en la realidad histórica del pueblo]», de Obase Takuzō. La mitad de este larguísimo artículo está dedicada a exponer las características geográficas e históricas de España y cómo estas han sido la causa de su particular cultura y carácter nacional. Obase afirma además que España es un caldo de cultivo para la tragedia debido al retraso en su modernización y a la pervivencia de un carácter y un sistema político pre-modernos. Con esta premisa, procede a interpretar *La casa de Bernarda Alba*, afirmando que es una escenificación prototípica de la tragedia que surge del sistema despótico y premoderno reflejado en el seno de la familia. Sin embargo, aunque esto explica la base objetiva que estructura la obra, no supone una comprensión de la misma. Clasifica a los personajes de la siguiente manera: una madre tirana; la sirvienta que le sirve de espía; las hijas que están tan oprimidas que, por no tener, no tienen ni las fuerzas para rebelarse; la hija menor, que tiene un final

¹⁵⁴ Capítulo 3, Epígrafe 1.4. Discurso en la Sala de la Asociación de escritores sobre la obra Checoslovaquia (1954) de Pablo Neruda, considerado uno de “los tres pilares de la literatura española”.

trágico por ser la única que desobedece, etc. Y explica de forma simplista que sus relaciones son las de una familia feudal que acaban en una tragedia prototípica. Aunque no es este el lugar para profundizar en el análisis de esta obra de Lorca, sí debemos mencionar que un aspecto esencial que Obase pasa por alto en su análisis es cómo se materializa la escenificación de *La casa de Bernarda Alba*. Otro punto importante es que hay que entender que lo que crea esta obra no es un simple esbozo fácil de interpretar, sino una situación de auténtico caos ¹⁵⁵. Tal y como comentamos en nuestra reflexión sobre el estreno de la obra, la madre no es una simple opresora, las hijas tampoco son unas simples víctimas, y la sirvienta no es un mero peón de la madre, sino que juntas crean un mundo caótico, que a su vez simboliza la confusión que se estaba generando en la España de la época. Ese era el «documental» que Lorca pretendía. Al no caer en la cuenta de esto, Obase concluye instando a que «como Lorca, debemos construir una sociedad mejor instruyendo a la gente sobre la base de la realidad histórica del pueblo» (Obase, 1956). Ante esta afirmación, Tanigawa se pregunta si el contenido del teatro de Lorca realmente arma de valor a la gente para luchar contra las circunstancias en las que viven y los guía hacia una reforma social. Y su respuesta es que no.

Aquí no existe el dilema de elegir entre la ética del destino y la de ir contra él. Así también en el caso de la novia, que no sale corriendo a los brazos de otro hombre, sino que intuye su soledad forzosa en el seno de la familia de su marido, que está ya muerta. Lo único que tienen son tierras y la sangre que corre por sus venas. Claro que eso es una forma de conciencia, pero al mismo tiempo es un conocimiento que niega el valor del conocimiento.

(Tanigawa, 1959: 17)

Ciertamente, para los que han experimentado y aceptado el teatro moderno hay un misterio que no pueden resolver. Sobre todo, es imposible entender

¹⁵⁵ Tanigawa sí llegó a entenderlo, aunque tuviera una opinión negativa de Lorca.

a la novia, pues pone de manifiesto que tan verdadera es *ella huyendo del banquete de bodas* como lo es *su propósito de seguir siendo una esposa fiel en relación con la familia de su marido*. Si indagamos en el punto de la coexistencia de esta dualidad en una misma persona sin entrar en una contradicción, podemos decir que al menos no es un carácter moderno. Solo puede ser un ente que, dominado por el destino, ha puesto su vida en sus manos. La novia cae presa de una pasión trascendental y cautivadora de la cual no puede escapar, y la acepta. Para empezar, siendo como era un amor verdadero, si hubiera habido un impedimento real para consumir ese amor, habrían esperado pacientemente una oportunidad y habrían trazado un buen plan utilizando los medios necesarios, y no habrían escogido actuar de una forma tan impulsiva. Tanigawa afirma que este comportamiento se debe a una «desesperación anticipada».

Lorca está sin duda desesperado cuando no debía estarlo. [...] Ante la desesperación anticipada, la única solución es huir. En la balanza de las sensaciones siempre está el elemento de la «debilidad» y en manos de los fuertes está, como último recurso, aprovechar esa debilidad en su favor, pero los desesperados se limitan a darle la vuelta una vez. La obra se hace aburrida porque no existe la doble cara de besar a La Lola ¹⁵⁶ y a Verde ¹⁵⁷ por un lado y al mismo tiempo hablar mal de ellas a sus espaldas.

(Tanigawa, 1959: 19)

El hecho de que Leonardo cayera en una «desesperación anticipada» no quiere decir que Lorca estuviera en la misma situación. Lo cierto es que Lorca se limita a mostrar los caracteres de Leonardo y la novia como prototipos de la España de su tiempo. Por mucho que Lu Xun escribiera *La verídica historia de AQ* (1921) y Aleksandr Solzhenitsyn hiciera lo propio con *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962), nadie se atrevería a decir

¹⁵⁶ «Dos muchachas, La Lola», en: *Poema del cante jondo*. (García Lorca, 1996: 325-6)

¹⁵⁷ «Romance sonámbulo», en: *Romancero gitano*. (García Lorca, 1996: 420-2)

que ellos tienen el mismo carácter que sus personajes. Lo que hacen es mostrar la naturaleza de las dificultades por las que pasaban sus respectivos pueblos describiendo los caracteres que representaban el espíritu de los mismos. Lorca hace lo mismo. Aunque se vea como un misterio y una paradoja desde el punto de vista del teatro moderno, lo que nos dice Lorca es que los españoles eran así en su tiempo. De lo contrario, no habría captado a tanto público en la época en la que se representó.

Por cierto, se sabe que Lorca se basó en un hecho real para construir esta obra. Por tanto, podemos investigar qué era lo que pretendía Lorca comparando y revisando las similitudes y diferencias entre el suceso verídico y el contenido de su obra, y eso es precisamente lo que hace Ian Gibson. Según él, para empezar, la huida no sucede después de la boda, sino antes. Además, el motivo era escapar de una boda falsa para celebrar una boda auténtica. La pareja de verdad tenía sus expectativas de futuro, a su manera. Gibson achaca el cambio de Lorca a su intención: *«to take place after the ceremony, in the midst of the merrymaking back at the Bride's cave: in this way he would be able to use music to the fullest effect and to orchestrate a colourful scene while, at the same time, both heightening the dramatic impact of the discovery of the elopement and drawing on the traditional Spanish obsession with honour»* (Gibson, 1989: 338), pero ya hemos argumentado que esa razón no es suficiente. Si, como de hecho sucedió, se hubieran escapado antes de la boda, no sería descabellado pensar en la posibilidad de haberse casado en algún lugar y haber formado una familia. Como proyecto de pareja, es plausible. Sin embargo, esa posibilidad se esfuma completamente si la huida se produce después de la boda. En otras palabras, el amor entre los dos se torna imposible en este mundo y, de esta manera, Lorca establece un contexto más desesperanzador.

Por otro lado, en el caso real, fue un primo de la novia quien se la llevó, es decir, uno de la misma familia. Este primo era un petimetre mujeriego para el que la novia era una de tantas con las que se relacionaba. De hecho, tras la separación de ambos, la que seguía enamorada era la

novia. Sus muestras de cariño despertaron los sentimientos del chico, y este, en un acto impulsivo, le propuso la huida. En cuanto al novio, era un imberbe ingenuo que había aceptado casarse ante la insistencia de la gente de su familia, cuyo único interés era la dote. Lorca modifica todo esto para poder mostrar a un Leonardo aislado tanto social como culturalmente. Crea un personaje pobre pero orgulloso y seguro de su ingenio y sagacidad, y para ello debe ser una persona sin temor ante nada, pues no en vano es uno de los protagonistas de la tragedia y el que provoca toda la situación. Por su parte, el novio no puede ser un pelele a merced de lo que le diga la gente de su alrededor, sino una persona convencida y segura de su modo de vida, para así ser un digno contrincante de Leonardo. De esta manera, se garantiza el enfrentamiento entre ambos y la muerte. Ahora bien, ¿por qué tiene que ser Leonardo un hombre casado? Sencillamente, para mostrar cómo un espíritu como el suyo se enfrenta a las vicisitudes de la vida diaria cuando forma una familia común y corriente. Y resulta que Leonardo es un individuo que no siente ninguna atracción por la felicidad de una familia normal, como descubrimos en el Acto 1º, Cuadro 2º.

En cuanto al incidente entre el padre y el hermano del novio y la familia Félix, no existió tal incidente. Lo que consigue Lorca al añadir este hecho del pasado en la historia es introducir el factor tiempo en el espacio dramático y excluye la posibilidad de que el hecho trágico se interprete como un mero incidente casual.

El episodio que acabamos de narrar fue muy sonado, y la prensa lo divulgó de forma muy sensacionalista. Lorca estuvo al tanto de todos los detalles de lo sucedido, y por supuesto también sería tema de conversación de la gente. Es muy probable que el público fuera a ver *Bodas de Sangre* con el suceso aún fresco en la memoria y con la expectación y la curiosidad de saber cómo lo había convertido Lorca en una obra de teatro. Es aquí donde podemos percibir el ingenio de Lorca, en su habilidad para transformar un hecho concreto y real en una obra que muestra la imagen típica del espíritu de un pueblo.

Tanigawa afirma que la tragedia de Lorca no es positiva ni mira

hacia adelante, no es de las que arman de valor a la gente oprimida. Acto seguido, manifiesta su disconformidad con la opinión, muy común entre los seguidores de Lorca, de que *la tragedia de Lorca es la expresión de la vida salvaje impregnada del aroma de la sangre y la tierra*, la califica de «sentimientos primitivos», y se pregunta si está bien aceptar y alabar a Lorca así, sin más, por el simple hecho de tener esa visión. ¿No se debería investigar mejor en qué consiste esa visión y reflexionar sobre ella? Y hay que aceptar que estas reivindicaciones son legítimas, pues en aquella época la imagen que los japoneses tenían de Lorca estaba influenciada por la visión que de España tenía la Europa del siglo XIX. Para los japoneses, la novela *Don Quijote de la Mancha*, los toros o el flamenco no eran más que imágenes exóticas muy alejadas del refinamiento de una Europa muy avanzada que el Japón moderno había estado atesorando con ahínco. Y la visión respecto de Lorca iba en la misma línea. Es esta idea preconcebida la que impide que se reflexione detenidamente sobre los «sentimientos primitivos» que se le supone al teatro de Lorca, y eso es lo que Tanigawa no acepta. Al respecto, dice lo siguiente:

Para mí, la naturaleza primitiva de los sentimientos consiste en lo siguiente. Yo la entiendo como la percepción de que existe una especie de circuito que se establece entre los dos tipos de producción que tiene el ser humano: la producción de humanos por humanos (reproducción) y la producción de objetos materiales (trabajo), así como el estímulo que produce la corriente de energía que pasa por dicho circuito en ambos sentidos. Es decir, yo solo considero como sentimiento primitivo el estado energético inicial por el cual se es capaz de reconocer la existencia simultánea de la reproducción y el trabajo, del amor y la revolución. ¿Tiene ahí su base el tema principal de Lorca? En absoluto. Lorca no sugiere que sea posible construir un circuito. ¿Apuntan sus versos hacia esa posibilidad? En absoluto. Canta como un canario, pero no tiene el tacto de un obrero. Por tanto, sus palabras solo se las lleva el viento.

(Tanigawa, 1959: 19)

Según Tanigawa, en la raíz del esfuerzo humano por vivir se encuentran el amor y el trabajo. Para él, el amor y el trabajo no están separados. En realidad, deberían estar unidos en la vida de las personas. Es al entrar en la modernidad cuando ambos aspectos del ser humano se dividen, como es el caso de la familia y el trabajo, que están separados, enfrentados y en contradicción. Por contra, desde la perspectiva de lo *primitivo*, la imagen que se tiene es de unión entre ambos conceptos, tal y como sucedía cuando nacieron instituciones como la familia o el estado. En ese sentido, Tanigawa mira hacia el futuro y ve una sociedad en la que ambos aspectos de la humanidad están de nuevo unidos y desea que entre ellos exista un circuito por donde fluya energía. Así, al igual que con la teoría de la comunidad, para Tanigawa la «naturaleza primitiva de los sentimientos» es la percepción prístina que antaño tenía el ser humano y, a la vez, la anticipación de una sociedad auténtica que debería construirse en el futuro. Esta idea forma parte de su mapa conceptual revolucionario y está claro que no tiene nada que ver con Lorca. Ahora bien, tal y como afirma Tanigawa, tampoco podemos ser tan ingenuos como para decir que las fuertes emociones que impregnan la tragedia de Lorca ante la vida y la muerte se puedan resumir simplemente en que es «lo español». Tanigawa entiende que el punto de partida de la percepción lorquiana es *la manifestación explosiva de las emociones, bajo la estética de la destrucción, ante una situación de bloqueo producido por una desesperación galopante*. Y esto, continúa diciendo, no es exclusivo de España. Sucedió lo mismo entre los jóvenes japoneses durante la guerra, que no vieron otro futuro que la muerte en el frente, y también está presente en el poema épico de la Edad Media *Cantar de Heike*¹⁵⁸, donde se entonan lamentos y condolencias por la destrucción de un clan de guerreros samuráis. Por tanto, lejos de resolver el asunto con un simple «lo

¹⁵⁸ El *Cantar de Heike* (*Heike Monogatari* 平家物語) es un poema épico clásico de la literatura japonesa, fuente de numerosas leyendas, personajes e historias que tienen en ella su origen.

español», Tanigawa es el único que trata de considerar la tragedia de Lorca desde una perspectiva universal.

Dicho esto, desgraciadamente en aquella época para Tanigawa era imposible investigar a Lorca más a fondo debido a la escasez de información sobre el *leitmotiv* de su obra o su proceso de creación. Está claro que para Lorca el *leitmotiv* de su tragedia es la liberación de «la naturaleza primitiva de los sentimientos», pero no en el sentido que dice Tanigawa de servir para visionar un futuro en comunidad, sino como el elemento esencial, firme e inamovible, que genera la tragedia, y esta no se necesita para despertar las conciencias de la gente como afirma el crítico japonés, sino que está ahí para atraer, agitar y cautivar el alma de la gente. Al igual que en el flamenco y en los toros, es necesaria para representar lo festivo. Y tras lo festivo no había nada. Lorca no tenía ninguna intención de aleccionar ni dirigir a nadie. Tanigawa fue el primero y el último en escribir una crítica sobre Lorca, y aunque llegó al extremo de rechazar a Lorca diciendo que «[su] teatro no es teatro, su poesía no es poesía» (Tanigawa, 1959: 17), hay que reconocer que leyó su obra asiduamente tanto con la cabeza como con el corazón, dejando de lado sus prejuicios. De esa forma, permitió determinar con rigor el lugar que ocupaba el arte de Lorca, algo que no fueron capaces de hacer sus defensores por estar bajo la influencia de sus prejuicios. Si no hubiera sido por la crítica de Tanigawa, no habríamos podido llegar a entender lo que ahora es obvio, que *Lorca no escribió la tragedia para iniciar una revolución, sino para sacudir el corazón de las personas*. Hay que decir que si miramos la crítica de Tanigawa desde el prisma del teatro realista, tiene sentido, pero nadie salió al frente a decir esto en su momento. Ninguno de los defensores de Lorca, con Kokai Eiji al frente, respondió a la crítica.

3.2.3. *Mishima Yukio y García Lorca: con un enfoque en «Ratai to ishō [El desnudo y la ropa]»*

(1) Sentido de la valoración que Mishima hace de Lorca

En el apartado anterior (3.2.2), hemos examinado la crítica que Tanigawa Gan hace de Lorca desde el punto de vista del realismo socialista. Esa crítica se asienta sobre su correcta comprensión ¹⁵⁹ de las obras de Lorca, según la cual no es posible valorarlas «desde los parámetros del realismo socialista». Pero al mismo tiempo también supera con creces la comprensión que anteriormente se había hecho de Lorca, basada en una mera alabanza de sus obras sin llegar a comprenderlas correctamente, por causa de las ideas preconcebidas de índole política que lo consideraban un «poeta revolucionario», un «poeta del pueblo». Sin embargo, el error de comprensión fundamental de Tanikawa consiste en que desarrolla su estudio bajo la premisa de que Lorca se posiciona, al igual que él mismo, en el realismo socialista. En la época en que en Japón todavía no habían sido presentados los logros de Lorca, es inevitable hasta cierto punto que tuviera lugar ese error.

Hasta ese momento, la valoración de Lorca se había llevado a cabo básicamente entre aquellos que pertenecían al campo de la izquierda, o bien estaban bajo su influencia. Tomemos como ejemplo la obra *Sekai gendai shishū [Antología poética moderna universal]*, ¹⁶⁰ publicada en 15 tomos por Iizuka Shoten en 1963, en la que se recogen obras de aquellos países con una gran actividad cultural izquierdista como Cuba, China,

¹⁵⁹ Por ejemplo, Tanigawa indica que las acciones de Leonardo en «*Bodas de Sangre*» no corresponden a la rebeldía de un héroe, sino simplemente a un comportamiento desesperado carente de perspectiva.

¹⁶⁰ *Sekai gendai shishū 世界現代詩集 [Antología poética moderna universal]* (15 tomos). Tōkyō: Iizuka Shoten, 1963–1973.

Chile o Turquía, y que constituye una antología con fuertes tendencias marcadamente políticas. En ella se incluye por supuesto a Lorca,¹⁶¹ que hasta entonces había sido un héroe del campo de la izquierda y cuya existencia había sido monopolio de ésta.

En este contexto, podemos afirmar que Mishima Yukio fue la única persona de aquella época que dedicó las máximas palabras de elogio a Lorca valorando sus obras como tales, dejando de lado todo tipo de prejuicios políticos. Hasta entonces nadie jamás había proporcionado una reseña que valorase al poeta español de esa manera, mucho menos un literato como él que además pertenecía al campo de la derecha conservadora. Es por ello que Mishima proporcionó a Lorca una valoración artística alejada de la política, anulando la influencia anterior que habían ejercido las ideas preconcebidas de carácter político. Examinando en qué consistió esto exactamente, confirmaremos a continuación que Mishima, un escritor excepcional, abrió una nueva etapa en la recepción de Lorca.

(2) Ubicación de *Ratai to ishō* [*El desnudo y la ropa*] en la obra de Mishima

El lugar donde se manifiesta de manera más franca la valoración que Mishima hace de Lorca en esa época es el ensayo *Ratai to ishō* 裸體と衣裳 [*El desnudo y la ropa*], escrito a modo de diario. Este texto apareció por entregas en la revista literaria *Shinchō* a partir de 1958, y fue publicado en un tomo único al año siguiente. La primera entrada en el diario lleva fecha del 27 de febrero de 1958, y la última corresponde al 29 de junio de 1959, de manera que el diario abarca aproximadamente un año. En aquella época, las grandes editoriales sólo solicitaban la redacción de obras ensayísticas a modo de diario a aquellos autores de avanzada edad que tuvieran el reconocimiento de los maestros y autoridades literarias. Como es lógico,

¹⁶¹ Véase 3.1.7. (6) Formación del equipo de traductores de la *Roruka Senshū* de la presente tesis.

estos autores veteranos ya tenían un estilo bien asentado y una visión literaria del mundo propia, de manera que la sola descripción de su vida cotidiana plasmada con un estilo excelente ya era, por sí misma, motivo de regocijo para los lectores que habían disfrutado de su literatura a lo largo de los años. En contraposición, Mishima tenía apenas 33 años cuando dio a conocer este texto y, aunque sus novelas *Confesiones de una máscara*, *El rumor del oleaje* y *El pabellón de oro* ya habían logrado el reconocimiento de obras maestras, se trataba de un autor joven que todavía debía crecer y consolidarse. Si los editores de la revista le pidieron que escribiera un diario es porque pretendían obtener algo distinto a lo que podía esperarse del tipo de ensayos que se habían publicado hasta entonces. Muchos de los escritores que habían aparecido por primera vez en el Japón de la posguerra, incluyendo aquéllos de la misma generación que Mishima, todavía llevaban auestas sus recuerdos anteriores al conflicto bélico, y utilizaron como núcleo de sus temáticas las experiencias vividas en la guerra.¹⁶² Sin embargo, Mishima creó una literatura nueva que reflejaba el ambiente de la sociedad de la posguerra sin arrastrar consigo de manera directa el mundo de la preguerra.¹⁶³ La publicación del diario nació de una intención periodística de los editores, que pretendían mostrar a los lectores qué tipo de vida llevaba y qué cosas pensaba un joven y talentoso literato que en el futuro se convertiría, con total seguridad, en un gran maestro.

La existencia del propio Mishima también era sumamente periodística. Pero no solamente era periodística su existencia en sí misma; igualmente lo eran sus acciones, que él llevaba a cabo calculando premeditadamente aquello que el periodismo estaba dispuesto a tratar. Así, actuó en películas basadas en sus obras, se codeó con actrices o campeones mundiales de boxeo que eran tema de conversación, comenzó a practicar el

¹⁶² Habían pasado poco más de diez años desde la derrota en la Segunda Guerra Mundial.

¹⁶³ En *Confesiones de una máscara*, donde usó como materia prima sus propios orígenes, fundamentalmente se describe a sí mismo en el seno de un hogar con complicadas relaciones personales, centrándose en el análisis de sus tendencias homosexuales, pero la guerra no constituye como tal un tema principal.

culturismo y el *kendō* (esgrima japonesa), fue miembro de Bungakuza (una de las tres grandes compañías de teatro de Japón ¹⁶⁴), ofreció sus textos como guiones de cine y se involucró en la elección del reparto, entre otras actividades. Sus propias novelas incluían elementos de carácter sensacionalista. Por ejemplo, en *Confesiones de una máscara* son omnipresentes las descripciones de temática sexual, algo que después de la guerra había pasado a poder ser discutido libremente. En concreto, describe de manera íntima como algo experimentado por sí mismo el sentimiento homosexual, que hasta entonces no había sido considerado sino una mera perversión. Para los lectores de la época, estos temas rozaban el tabú y por ello despertaban gran interés. En *El rumor del oleaje*, de manera opuesta a *Confesiones de una máscara*, hace un elogio de la juventud de manera positiva, describiendo un amor místico que fue muy bien recibido por el público en general, hasta el extremo de que incluso provocó enfrentamientos entre algunas compañías cinematográficas por hacerse con los derechos para su adaptación. En *El pabellón de oro* se basa en un hecho real ocurrido varios años atrás y resuelve a su manera una pregunta que resultaba indescifrable para las gentes de entonces: por qué un joven monje budista decidió prender fuego a su templo, el Templo del Pabellón de Oro, patrimonio cultural del que los japoneses se sentían orgullosos. Mishima no busca los motivos de aquel incidente en los sentimientos o ansias terrenales del culpable, sino en una pregunta de índole metafísica: ¿existe una “belleza” tal que pueda valer tanto como la vida? Se trata de una obra que estableció por primera vez el rumbo que posteriormete tomaría el autor, el de éxtasis y devoción hacia “la belleza absoluta”.

Como hemos visto, el estilo de Mishima consistía, por una parte, en tratar el material literario de manera periodística y sacudir al mundo con sus obras y, por otra, en dar consistencia mediante esas mismas obras a las preguntas que de verdad le importaban. En otras palabras, Mishima no

¹⁶⁴ Bungakuza 文学座, Haiyūza Theatre Company 俳優座 y The Mingei Theatre Company 民芸.

adoptó el estilo de los literatos comunes y corrientes que querían ser valorados únicamente por sus obras, negándose a exponer al mundo su vida privada. Para él era de sumo interés la manera en la que la sociedad le veía, y por ello puso gran empeño en cómo debía mostrarse a sí mismo. Por este motivo, aunque *Ratai to ishō* tenga forma de diario personal, debemos afirmar que es una pieza literaria más de Mishima Yukio.

(3) El giro decisivo de Mishima Yukio

Los años en los que se publicó *Ratai to ishō*, desde 1958 hasta 1959, como ya hemos expuesto en el apartado «3.2.1. *La tendencia del Japón de los años sesenta*» de la presente tesis, pertenecen al periodo en el que ya se había completado la recuperación de posguerra tras la derrota y podía afirmarse que *la guerra había terminado del todo*. Corresponden también al momento en que comienza de verdad el proceso de gran crecimiento económico conocido como *Milagro japonés*. En esa misma época Mishima ya había obtenido un gran reconocimiento social al merecer sendos premios literarios con *El rumor del oleaje* (premio Shinchō) y *El pabellón de oro* (Premio Yomiuri), a la par que se publicaban en inglés sus *Five modern Nō plays*¹⁶⁵ y aparecían dos antologías de sus obras a pesar de su juventud. Se encontraba, pues, en pleno apogeo. En lo concerniente a su vida privada, tras varios intentos fallidos llegó a casarse con la hija de un famoso pintor, hecho que en su cronología literaria coincide exactamente con la redacción de *Kyōko no ie* 鏡子の家 [*La casa de Kyōko*].¹⁶⁶ Como Mishima compuso este relato estando seguro de que se convertiría en una obra maestra y obtendría buen crédito, es probable que decidiera hacer

¹⁶⁵ Mishima, Yukio. *Five modern Nō plays*, translated from the Japanese by Donald Keene. Tokyo: C.E. Tuttle, 1957. La versión japonesa, *Kindai Nōgaku Shū* 近代能楽集, había sido publicada en 1956 por la editorial Shinchōsha.

¹⁶⁶ *La casa de Kyōko* fue escrita entre el 17 de marzo de 1958 y el 29 de junio de 1959, mientras que *Ratai to ishō* 裸體と衣裳: nikki 日記 [*El desnudo y la ropa: diario*] está fechado entre el 17 de febrero de 1958 y el 29 de junio de 1959.

pública la realidad que había detrás de esa novela, algo que atraería el interés de los lectores para cuando su popularidad se hubiera consolidado. En perspectiva, esta época supone un cambio, un giro decisivo, que divide en dos toda la actividad artística de Mishima Yukio. *La casa de Kyōko* fue una obra de difícil ejecución de la que el autor se sentía muy orgulloso tras su esperada culminación, pero en el mundo literario no obtuvo el aprecio de la mayoría de críticos y fue considerada un gran descalabro. Era la primera vez que Mishima experimentaba el fracaso.

Al contrario que en *Shiosai* 潮騒 [*El rumor del oleaje*] o *Kinkakuji* 金閣寺 [*El pabellón de oro*], ambientadas en un Japón antiguo que seguía existiendo en las zonas rurales, *La casa de Kyōko* tenía como escenario las grandes ciudades de Tokio y Nueva York. En ella abundan descripciones de las costumbres de la juventud y los valores e ideas sobre el estilo de vida moderno. Sus personajes principales son cuatro mujeres y cada una de ellas puede considerarse *alter ego* del autor. Aunque la historia se desarrolla mediante el pensamiento, las acciones y la interrelación entre las cuatro protagonistas, los críticos señalaron que todas ellas arrastraban con demasiada evidencia la sombra del autor, que carecían de verosimilitud y que no había desarrollo argumental. Para Mishima, esta obra había sido un intento de interrogarse dentro de la ficción para obtener respuesta a una pregunta: en qué punto podían encontrarse y en qué punto debían separarse él mismo y la sociedad del Japón de la posguerra que por fin había salido a la luz. Hasta entonces, Mishima había sido un *autor favorito* de la generación de la posguerra, época de la que había venido disfrutando. Sin embargo, a partir de esta obra, Mishima comenzará a albergar un intenso sentimiento de extrañeza para con la sociedad de posguerra, hecho que se pondrá de manifiesto también en su obra literaria.

La primera obra que podría considerarse una vehemente carta de desafío a la sociedad de posguerra es la novela *Yūkoku* [*Patriotismo*], publicada en 1960, un año después de *Ratai to ishō*. Está escrita con el trasfondo del intento de golpe de Estado que un grupo de jóvenes oficiales del ejército, entusiastas defensores del sistema imperial, llevó a cabo sin

éxito el 26 de febrero de 1936.¹⁶⁷ El protagonista es un joven oficial que, a pesar de simpatizar con las ideas de sus compañeros que llevan a cabo la rebelión, es excluido de ella por haber contraído matrimonio hace poco tiempo. Al conocer esta circunstancia no puede evitar sentir remordimientos, pero ya es demasiado tarde para participar en el alzamiento porque ya se está aplicando la ley marcial. Por otra parte, si se queda de brazos cruzados corre el riesgo de ser incluido en las tropas de represión de los sublevados y participar en el fusilamiento de sus camaradas, de manera que se encuentra entre la espada y la pared. Tras un gran tormento escoge quitarse la vida, eligiendo a su esposa como testigo de su muerte. De esta manera, él se suicida cometiendo *seppuku* mediante el ritual de los guerreros japoneses y su mujer, que permanece a su lado, se quita la vida cortándose la garganta con un puñal. Esta obra, que era una negación desde los cimientos de la percepción colectiva que tácitamente existía sobre la sociedad de posguerra, tenía un alto grado de perfección y describía detalladamente los cambios psicológicos y los procedimientos en el proceso que conduce a la muerte del joven oficial y su esposa, materializando un mundo de extraña belleza.

(4) El significado de la obra *Yūkoku [Patriotismo]*

A continuación explicaremos brevemente por qué motivo esta obra constituye una carta de desafío a la sociedad de posguerra. Como ya hemos expuesto, la sociedad de posguerra arrancó con la premisa de negar, exterminar y olvidar de manera radical los valores de la sociedad de preguerra. Dichos valores se fundamentaban en sistemas como la monarquía imperial o el patriarcado. Alrededor de 1960 estos conceptos habían sido olvidados desde hacía tiempo, al menos de manera superficial. Los valores de la sociedad de posguerra pueden ser expuestos de manera

¹⁶⁷ Posteriormente sería conocido como «Ni-niroku jiken 二・二六事件 [el incidente del 26 de febrero]». Casualmente ocurrió el mismo año que la muerte de Lorca.

sencilla del siguiente modo: el individuo antes que la nación, el placer mundano antes que la espiritualidad, la realidad antes que el romanticismo, la vida práctica antes que la pureza, *vivir a toda costa* antes que *la muerte con honor*, los resultados por encima de las motivaciones, el pueblo llano antes que los héroes, la paz por encima de la guerra y la violencia, etc. Las masas populares habían quedado escarmentadas de la guerra tras haberla experimentado de forma trágica, motivo por el que todo aquello referente a la preguerra fue eliminado de la superficie para quedar enterrado en lo más hondo. Sin embargo, es evidente que esto no significa que los japoneses se hubieran enfrentado a los problemas que el país tenía desde antes de la guerra y que los hubieran superado. Esto se debe a que dichos problemas no eran tan sencillos como para poder condensarse en la serie de dicotomías arriba expuestas. En esta obra, Mishima invirtió totalmente los conceptos de posguerra y recuperó de nuevo, sacándolos de lo más hondo, aquellos valores de preguerra que habían sido exterminados. De esta manera se ganó la simpatía de aquéllos que estaban disgustados por la americanización de la sociedad de posguerra, de aquéllos que no podían comprender que se negase por completo la sociedad de preguerra, de aquéllos que no podían soportar que sus allegados fallecidos en el conflicto hubieran muerto para nada, y de muchos otros.

En esta obra se esconde una maniobra intencionada de Mishima que está relacionada con la siguiente pregunta: ¿por qué el joven oficial que no llegó a tiempo a la rebelión no tiene otra opción que elegir la propia muerte? Supongamos que el protagonista de la historia fuera un español y no un japonés... en este caso es probable que hubiera hecho todo lo posible por buscar una manera de participar en el alzamiento junto a sus compañeros, por muy difícil que le pudiera resultar. Por otra parte, si le dieran la orden de integrarse en las tropas de represión, seguramente la rechazaría aunque ello supusiera ser acusado de violar la disciplina militar; y si lo arrestaran y enjuiciaran, se empeñaría en defender su ideal de justicia. Pero si el protagonista japonés de la historia no quiso o no pudo actuar así es porque Japón, por mucho que su sistema imperial fuera el de

una monarquía constitucional, contaba con rasgos especiales y únicos que lo diferenciaban de las naciones occidentales. Estas particularidades las intenta sacar a relucir Mishima de forma totalmente intencionada.

Cabe decir que en Japón el emperador tenía dos caras. Por una parte era el soberano de un sistema monárquico constitucional y, por otra, era el cabecilla de un Estado religioso que dominaba el espíritu de su pueblo. El golpe de Estado a manos de los jóvenes oficiales del ejército partía de la negación de la monarquía constitucional y pretendía convertir el país en un Estado religioso de manera completa. Ambas facetas están presentes en esta obra. Es decir, los jóvenes oficiales juran lealtad absoluta al emperador como líder religioso del país, y por ello acometen sus acciones, pero también sufren la represión del propio emperador como jefe de Estado de una monarquía constitucional, contradicción que queda patente en la historia.

Esta doble cara existía ya desde el primer momento en que Japón se constituyó como nación moderna. Y durante largo tiempo ambas facetas entraron en contradicción y conflicto. Para que Japón pudiera competir con los países avanzados de occidente en calidad de nación moderna, debía introducir sistemas modernos que fueran equiparables a ellos. Lograr esto también era el único modo de desmontar los sistemas propios del feudalismo y movilizar a los ciudadanos y los recursos del país en favor del Estado. De esta manera, el Japón de la era Meiji introdujo sistemas modernos occidentales y se occidentalizó rápidamente. Sin embargo, los poderosos necesitaban inculcar una nueva idea en el pueblo llano, que al pensar en el concepto de «*Kuni* 国 [país]» tan sólo era consciente de algo tan sencillo como la comunidad local que se extendía alrededor de su aldea; se trataba de la idea de «*Kuni*» en tanto nación unificada, un «*Kuni*» por el que no había que dudar en perder la propia vida si era necesario. Es entonces cuando, a modo de núcleo espiritual de la nación, se recurre al emperador, descendiente de los caudillos de las antiguas familias aristócratas, figura que había sido olvidada durante la época feudal y que se había recordado únicamente en las ceremonias de carácter nacional. La

base espiritual del culto al emperador no se especificó claramente en la Constitución del Imperio Japonés (Constitución Meiji) de 1889 大日本帝国憲法, norma que estableció el sistema monárquico constitucional, pero sí en dos proclamas que el emperador dirigió directamente a sus súbditos: el *Decreto Imperial a los Soldados y Marineros* 軍人勅諭 (1882) y el *Edicto Imperial sobre Educación* 教育勅語 (1890). Los japoneses, una vez que entraban en la escuela o en el ejército, tenían que memorizar cada uno de estos textos y ser capaces de recitarlos desde cualquier punto dado. Por consiguiente, se convirtieron en la base de la educación y la moral de toda la nación durante décadas. Además, los preceptores y dirigentes de todo tipo debían comprender a fondo el texto titulado *Kokutai no Hongi* 国体の本義, que explicaba la mentalidad subyacente en el *Edicto Imperial sobre Educación*.¹⁶⁸

Sin embargo, la rebelión de los jóvenes oficiales militares en favor del emperador fue contradictoria desde el principio. A pesar de abanderarse con el eslogan «por el emperador», ninguno de ellos se molestó en confirmar cuál era el parecer del mismo. Lo único que hubo fue la creencia infundada de que «cualquier acción no egoísta que ponga en riesgo la propia vida por el emperador será aprobada por el emperador». Y cuando éste se encontró con la rebelión, enfureció. Ordenó reprimir a los rebeldes porque quienes estaban dispuestos a asesinar a los vasallos que en ellos confiaban no eran más que traidores, y al ver dudar a los generales que allí había incluso llegó a decir: «Si no os movéis vosotros, seré Yo mismo quien encabece las tropas de represión». Aquel día el emperador dejó clara la postura de la monarquía constitucional.

¿Qué opciones tenía entonces el protagonista de la novela *Yūkoku* 憂国 [*Patriotismo*]? No podía acudir junto a sus camaradas porque éstos habían sido catalogados de *ejército rebelde*. Pero a causa de sus propias convicciones tampoco podía integrarse en las tropas de represión. Negarse

¹⁶⁸ El *Kokutai no Hongi* 国体の本義 [vagamente traducible como «Auténtico significado de las esencias nacionales»], texto que comenta y explica el *Edicto Imperial sobre Educación*, fue publicado por primera vez por el Ministerio de Educación ya en 1937.

a formar parte de dichas tropas implicaba desafiar las órdenes del emperador, cosa que no podía hacer al tratarse de un absoluto defensor de la monarquía imperial. Como no podía escoger ninguna de estas opciones, la única elección antes de recibir las órdenes del emperador era la muerte. Pero esta opción no era una evasión de las adversidades en sentido pasivo o negativo, sino que a través de su muerte pretendía mostrar al emperador que sus órdenes eran equivocadas. La acción consistente en protestar y tratar de persuadir a los poderosos para que cambien de opinión a través de la propia muerte es una idea original de la tradición china, *kanshi* 諫死¹⁶⁹, que se había consolidado también en el Japón de la época feudal y era la última opción para los guerreros. Para indicar que su muerte no es un mero suicidio sino una muerte con intenciones disuasorias, el protagonista se quita la vida abriéndose el vientre mediante el ritual de los guerreros, pero sin contar con un asistente que inmediatamente después le corte la cabeza. Escoge pues el tipo de *seppuku* de mayor dificultad. A pesar de todo, según la costumbre de la clase samurái, en el caso de suicidarse de manera ritual ambos cónyuges, lo normal era que el marido se quitase la vida después de ver morir a la mujer, quien tenía mayores posibilidades de fracasar en su intento. En esta obra sucede justo lo contrario, lo cual supone una dura misión para la esposa. Chigusa Kimura–Steven, quien hace un agudo análisis de las obras de Mishima, expone lo siguiente sobre este misterio en su obra *Mishima Yukio to teroru no rinri* 三島由紀夫とテロルの倫理 [*Mishima Yukio y la ética del terror*]. En primer lugar, Kimura–Steven cita la siguiente descripción de *Yūkoku* [*Patriotismo*], que aquí traducimos al español:

El teniente miró a su esposa ante él, bella en su *shiromuku* como si fuera vestida de novia,¹⁷⁰ y le pareció contemplar en su figura el

¹⁶⁹ El concepto *kanshi* 諫死 se refiere al hecho de tratar de persuadir a alguien más poderoso a través de la propia muerte, o bien preparándose para morir si es necesario.

¹⁷⁰ Este atuendo, *shiromuku* 白無垢, es un tipo de vestido japonés de tela blanca tanto del derecho como del revés. El blanco se había considerado desde antiguo como un color sagrado, y se utilizaba en vestidos ceremoniales.

espectro brillante de la familia imperial, de la nación, de la bandera del ejército y de todo lo que había amado y a lo que había dedicado su vida. Aquellas cosas eran iguales a la esposa que tenía enfrente, y desde donde quiera que fuera, por muy lejos que estuvieran, le observaban fijamente con la mirada limpia.

(Mishima, 1968b:248)

La idea de poner en el mismo nivel que el emperador a la esposa que debe ser testigo de la muerte de uno sólo puede ser calificada de insólita. Kimura–Steven comenta al respecto lo siguiente:

Si bien suena extraño que, «emperador» aparte, «la nación» y «la bandera del ejército» contemplen al teniente «con la mirada limpia», lo cierto es que tanto la familia imperial como la nación y el ejército eran entonces propiedad del emperador. Por este motivo, «aquellas cosas» que «le observaban fijamente», «con la mirada limpia», «desde donde quiera que fuera», «por muy lejos que estuvieran», no pueden ser sino el emperador, un *arahitogami* [dios que se manifiesta en forma de ser humano] al que el teniente no podía dejar de amar y respetar. Y el hecho de que sus ojos sean descritos como «iguales a la esposa» es una sugerencia de que los ojos de la esposa equivalen aquí a los ojos del emperador.

El hecho de que una mujer, esa esposa llamada Reiko, se convierta en sustituta del emperador de tal manera puede resultar poco natural desde nuestra percepción actual. Pero lo cierto es que la divinidad del emperador, un *arahitogami* [dios que se manifiesta en forma de ser humano], quedaba garantizada en virtud de su unificación con una deidad de sexo femenino, la antepasada imperial Amaterasu Ō–Mikami.¹⁷¹ [...] También es posible la interpretación de que en ese momento Reiko viste el *shiomuku* porque desempeña un papel

¹⁷¹ Amaterasu Ō–Mikami 天照大神 es la diosa del Sol en el Sintoísmo y antepasada de la Familia Imperial de Japón según dicha religión.

parecido al de las *miko* [sacerdotisas sintoístas], que son encarnaciones del espíritu del emperador.

Con todo esto queda claro que la escena del *seppuku* del teniente es un ritual de *kanshi* [muerte para disuadir a un superior] dirigido al emperador, en tanto dios que es ser humano, y que se manifiesta a través de Reiko. Es por eso que ella debe cumplir el duro papel de contemplar la muerte llena de sufrimiento de su esposo desde el principio hasta el final, sentada en posición *seiza* sobre sus talones frente al marido que comete *seppuku*, precisamente porque actúa como sustituta del emperador. (Kimura-Steven, 2004: 30-31)

De esta manera podemos entender que *Yūkoku* [*Patriotismo*] es una representación del sentimiento religioso original de los defensores de la monarquía imperial, que aparece a través de los conceptos de la vida y la muerte. Basándose en esto, Kimura-Steven puntualiza que la obra consiste en un *ritual de muerte y regeneración* ¹⁷² dirigido al emperador como deidad principal, y por lo tanto construye un espacio festivo.

En definitiva, el protagonista no muere porque se sienta acorralado, sino que decide quitarse la vida para materializar como algo sagrado su lealtad absoluta hacia el emperador. Aunque esa muerte está dedicada al emperador, en ese momento el *emperador* no es el real, el que ha dado la orden de reprimir a los rebeldes, sino un concepto supremo de emperador que comprende las intenciones verdaderas de los jóvenes oficiales del ejército, quienes lo veneran totalmente. Dicho de otro modo, la muerte del oficial y su esposa es un ritual para regenerar al emperador Shōwa, que se ha equivocado en sus acciones, en el emperador que es *arahitogami* 現人神, un dios que se manifiesta en forma de ser humano.

Este hecho responde a la pregunta de por qué era necesario incluir

¹⁷² Cuando Mishima creó esta obra, escogió como título para las ediciones extranjeras *The Rite of Love and Death/ Les Rites de L'Amour et de la Mort*. [*Ai to shi no gishiki* 愛と死の儀式].

una descripción de las relaciones sexuales entre ambos esposos antes del *seppuku* 切腹.¹⁷³ Es un hecho bien conocido que en las sociedades agrarias primitivas, cuando se celebraban rituales agrícolas —es decir, festividades— para pedir a los dioses por la muerte y la regeneración de las cosechas, había un momento en el que se producía una liberación sexual entre ambos sexos. Para Mishima, la muerte y el erotismo eran una misma cosa. Kimura–Steven lo resume muy brevemente de la siguiente manera.

La crítica del emperador que hace Mishima consiste básicamente en que éste renunció a su función de ser un *arahitogami* para actuar como una persona, y precisamente por ello no fue capaz de dilucidar la auténtica causa noble de los *soldados de dios*. Por eso en *Yūkoku* 憂国 [*Patriotismo*] construye un argumento en el que el teniente Takeyama reprende al emperador con su propia muerte y además, mediante un ritual de amor con su esposa, desea que el emperador vuelva a renacer como *arahitogami*. Si tituló la obra de esta manera, *Yūkoku*, es porque pensó que la actuación del teniente Takeyama era una forma ideal de representación de ese sentimiento de *yūkoku*¹⁷⁴. (Kimura-Steven, 2004: 38)

(5) La “guerra” de Mishima

Hemos dicho que *Yūkoku* [*Patriotismo*] es una obra escrita a modo de festividad dedicado al emperador, pero esto tiene un significado distinto a la festividad que constituye el núcleo del arte de Lorca. La festividad que

¹⁷³ Cuando se publicó la obra, se alzaron las voces de una gran parte de la derecha que reaccionó con desagrado a la descripción directa y abierta de escenas sexuales, supuestamente innecesarias, por considerarlas irrespetuosas. También hubo una parte del público general que leyó esta novela a modo de obra pornográfica.

¹⁷⁴ *Yūkoku* 憂国 significa literalmente «preocuparse (angustiar) por el país».

éste describe en sus obras crea un mundo que supera la realidad, y el caos lleno de fuerza de vida que nace de él tiene un efecto catártico en las personas. Sin embargo, Lorca no pretende condensar ese mundo que trasciende la realidad en unos valores determinados. En contraposición, en la festividad de Mishima es precisamente en virtud de unos valores que hay víctimas que son sacrificadas. Por eso la gente no puede obtener el resplandor de vida que proporciona la festividad auténtica. La festividad creada por Mishima sólo tiene sentido para aquél que se arrodilla ante los valores que éste propone. Mishima se emociona con el teatro festivo de Lorca, pero a causa de esta diferencia ambos autores se separan.

Diez años después de escribir esa obra, en noviembre de 1970, Mishima protagonizó el famoso incidente. Tras conducir hasta Ichigaya, en Tokio, a un grupo de combatientes que él mismo había organizado, ocupó el Cuartel General del Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa —el ejército de Japón— e incitó a los militares para que provocasen un alzamiento. Al no lograr su objetivo, decidió quitarse la vida. Mishima había declarado públicamente que había reunido un grupo de combatientes y que en caso de necesidad se enfrentaría a las fuerzas de izquierda en colaboración con los militares y la policía; también era bien sabido el hecho de que había participado en entrenamientos con las Fuerzas de Autodefensa como preparación para ese objetivo. Sin embargo, muchísima gente se sorprendió al ver que el alzamiento pretendido por Mishima no fue contra las fuerzas de izquierda sino ante el cuartel general de las Fuerzas de Autodefensa, con la intención de ponerlas bajo el mandato del emperador en lugar de la Constitución. La mayoría entendía que la exaltación del emperador de Mishima era una figura retórica propia de un literato, aspecto que también fue apreciado por muchos, pero cuando llevó a cabo esa acción terrorista la impresión mayoritaria fue que *se había vuelto loco*. Sin embargo, desde la época en la que publicó *Yūkoku [Patriotismo]* hasta el momento de su muerte, podemos apreciar en sus actos una continuidad basada en unas ideas y unas intenciones coherentes de principio a fin.

El incidente que causó en Ichigaya era el resultado ineludible de la tesis que había planteado en *Yūkoku [Patriotismo]*. Esa tesis consistía en afirmar que los valores que habían venido construyendo los japoneses durante la posguerra no merecían sino ser negados, y que para regenerar el Japón auténtico era necesario regresar a los valores de la preguerra. Entre los intelectuales de primera fila de la época no había habido ninguno que negara la posguerra hasta ese punto. Según Mishima, el mayor indicador del cambio de valores de la preguerra a la posguerra lo constituyó la llamada «declaración de humanidad» pronunciada directamente por el emperador, en la que renunciaba a su carácter divino.¹⁷⁵

Como ya hemos expuesto, la sociedad de preguerra se establecía sobre la ficción de que el emperador era un *arahitogami*. Mishima, nacido en 1925, había crecido igual que sus coetáneos, creyendo en esa ficción como en el aire que respiraba. Muchos de los que se involucraron en la traducción de las obras seleccionadas de Lorca, empezando por Kokai Eiji, formaban parte de la misma generación. 1925 fue el año en que se aprobó la Ley de Mantenimiento del Orden Público, que permitía arrestar de forma preventiva a aquéllos que criticasen las esencias patrias o al gobierno, incluso aunque no emprendieran ninguna acción. Esta ley también incluía castigos muy severos, como la pena de muerte, para aquéllos que la infringieran. Las fuerzas de la *Tokkō* 特高,¹⁷⁶ creadas dentro de la policía para defender el orden público, se basaron en dicha ley para reprimir con dureza al Partido Comunista en 1928 y 1929, dejándolo devastado, y desde entonces se logró contener cualquier tipo de crítica contra el poder. Por este motivo la generación de Mishima creció como un cultivo puro,

¹⁷⁵ Antes de la guerra, la idea de que el emperador era un dios no negaba que también fuese un ser humano. Si además de ser una persona de carne y hueso adquirió al mismo tiempo carácter divino, es porque tenía tras de sí un aura de divinidad, como símbolo integrador de todos los espíritus de los antepasados de la nación japonesa. De la misma manera que el Papa de Roma, al mismo tiempo que es una persona de carne y hueso, tiene un aura de autoridad de toda la comunidad católica. La *declaración de humanidad del emperador* no ponía énfasis en afirmar que el mismo fuera un ser humano de carne y hueso, sino en negar que ese aura de divinidad fuese algo inherente a él.

¹⁷⁶ Tokkō es la abreviatura de Tokubetsu Kōtō Keisatsu 特別高等警察 (Policía Especial Superior), fuerza policial establecida en 1911 con el fin de investigar y controlar los grupos políticos e ideológicos que pudieran alterar el orden público.

envuelta en la ficción del sistema imperial. La manera en la que Mishima pasó su juventud durante la guerra constituye la esencia de su demanda de una sociedad absolutista imperial al estilo de la preguerra. Ya siendo un muchacho de 15 años, en 1940, escribió un poema inspirado en el incidente del 26 de febrero.¹⁷⁷

En ese poema se relata el presentimiento de incidentes dramáticos que involucran a otras personas. Se trata, por supuesto, de incidentes que son cuestión de vida o muerte. Para Mishima, los días que transcurren apaciblemente no son más que tiempo que va muriendo en la monotonía. Romper esa monotonía cotidiana y vivir incidentes —festividades— de vida o muerte con otras personas es lo que le otorga a la vida una sensación de realismo. Aunque en el momento del incidente del 26 de febrero Mishima no tenía más que 11 años, el contenido del poema nos permite vislumbrar hasta qué punto dicho incidente causó una sobrecogedora impresión en su corazón de niño, algo que más tarde le haría reflexionar repetidas veces.

Aquí debemos advertir, no obstante, que el sentir que manifiesta Mishima en el poema se aleja mucho del sentir típico que normalmente albergaban los jóvenes de ideología monárquica imperialista de aproximadamente 15 años en aquel 1940. Veamos por ejemplo el caso de Yoshimoto Takaaki 吉本隆明,¹⁷⁸ autor de numerosas críticas contra el sistema imperial después de la guerra y nacido casi al mismo tiempo que Mishima,¹⁷⁹ por lo cual también había recibido de niño una educación militarista, que escribió un poema titulado *Kusabukaki inori* 草深き祈り [*Oración de la espesa hierba*].¹⁸⁰ El poema fue escrito cuando Yoshimoto ya estaba en la enseñanza superior, de manera que es algo posterior al de Mishima mencionado anteriormente. No es mi intención

¹⁷⁷ «Magakoto 凶こと», e«Magakoto 凶こと», en: Matsumoto Ken'ichi. *Mishima Yukio no ni-ni-roku jiken [El incidente del 26 de febrero de Yukio Mishima]*. Bungei Shunshū, 2005, p. 43.

¹⁷⁸ Yoshimoto Takaaki 吉本隆明 (1924–2012), o Yoshimoto Ryūmei, fue un poeta, crítico literario y filósofo de Tokio, padre de la escritora Yoshimoto Banana.

¹⁷⁹ Yoshimoto es casi dos meses mayor.

¹⁸⁰ En: Watanabe Kazuyasu. *Yoshimoto Takaaki no 1940nendai [La década de 1940 de Takaaki Yoshimoto]*. Perikansha, 2010, p. 147.

incidir aquí en la calidad de la técnica poética de ambos autores, sino en la diferencia de actitud básica desde la que escribieron sendos poemas. Mishima, ante el presentimiento de crisis y agitaciones, siente una gran excitación. Cuando escribió su poema habían pasado ya tres años desde el inicio de la segunda guerra sino-japonesa ¹⁸¹ y el frente bélico se había extendido a todo el territorio chino. Además, la guerra contra Estados Unidos se preveía inminente. ¹⁸² Sin embargo, el interés de Mishima estaba en sus propios sentimientos al tener que enfrentarse a ese tipo de crisis, y no en los derroteros de la patria ni en el destino de las personas. Es ahí donde existe una diferencia determinante respecto de Yoshimoto. Cuando este último escribió su poema, Japón ya estaba implicado en la Segunda Guerra Mundial, combatiendo principalmente contra Estados Unidos y el Reino Unido, y muchos jóvenes estaban siendo reclutados para la guerra. Yoshimoto se encontraba en la situación de no saber cuándo le tocaría acudir al campo de batalla, conociendo de antemano el hecho evidente de que la mayoría de los que iban no volvían jamás, y su interés estaba en encontrarle un sentido positivo al hecho de morir tomando parte en la batalla. Su aspiración como civil (concepto expresado a veces con la idea de «hierba» que aparece en el título) es el siguiente: *Este rincón de Asia que es mi país, que posee una cultura sublime representada por el emperador, se encuentra en peligro de desaparición, y por ello, aunque yo no sea más que un ciudadano anónimo y endeble, voy a entregar mi vida por él.* Esta manera de sentir es la que tenía en común toda su generación. Sin embargo, esa perspectiva del destino de la patria, de la suerte que correrían las personas, desaparece por completo en Mishima. Por lo tanto, el contraste con el Mishima que defiende el sistema imperial en la década de 1960 es extremo. El Mishima de preguerra, aunque era un esteta vinculado a la tradición japonesa, no participaba de la ideología imperialista. Es a partir de 1960, aproximadamente, que pasa a ser un defensor de la monarquía imperial. Esto podemos comprobarlo, por

¹⁸¹ Empezó con el incidente del Puente de Marco Polo de 1937.

¹⁸² Comenzaría tras el ataque a Pearl Harbor en 1941.

ejemplo, en su obra autobiográfica *Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mi época de peregrinaje], publicada en 1968.

Yo intentaba abstraer la realidad de aquellos días con mucho esfuerzo, entregándome a aficiones estéticas solitarias lo más pequeñas posible. Pensando que tarde o temprano iba a morir, temiendo por mi vida, cada vez que sonaban las alarmas agarraba mis manuscritos a medio escribir y corría a meterme en el húmedo refugio antiaéreo. El bombardeo de la lejana gran ciudad que observaba asomando la cabeza por un orificio era hermoso. Las llamas se iluminaban en varios colores y era como contemplar a distancia la luz de las lejanas hogueras de un lujoso festín de muerte y destrucción. (Mishima, 1968a: 10)

Mishima, que era hijo de burócratas de alto nivel, nació en un entorno exento de las penurias de la vida y fue desde pequeño a un centro de enseñanza unificada al que asistían los hijos de familias nobles y privilegiadas (*Gakushūin*). Por eso, para él la guerra no era una realidad a la que debía enfrentarse de verdad, sino algo así como una festividad que le agitaba el corazón, y así es como él terminó por considerarla. Cuando se estaba movilizándolo el país entero para avanzar vigorosamente hacia la guerra, lo que a él más le interesaba y apasionaba era escribir y publicar novelas que describieran un mundo bello propio de las familias nobles, y gracias a los contactos de su padre y sus familiares, lo consiguió. Dicho de otro modo, él pertenecía a una clase social en la que era posible vivir así y, por lo tanto, nunca debería cumplir obligaciones militares.

(6) La visión de la vida y la muerte de Mishima

Hemos comprobado que el Mishima adolescente de la guerra tenía un sentido de la estética propio de las familias nobles pero no era un defensor

de la monarquía imperial. Y sin embargo no hay ninguna duda de que él, aunque no pusiera en un primer plano la idea de morir por el emperador, tenía bien asimilado, como estudiante destacado que era, el concepto que el Estado había inculcado en los niños y jóvenes durante la guerra, esto es, que toda persona debería estar dispuesta a morir por una causa noble. En realidad, todos los días iban muriendo allegados suyos, familiares y vecinos, y él mismo sentía que la muerte le acechaba también.

Mishima escribió una de sus primeras obras a modo de testamento y, de la misma manera, Tanigawa Gan y Yoshimoto Takaaki empezaron a componer poesía porque vieron en ella una manera de dejar escritos sus pensamientos para la posteridad. Pero en el caso de Mishima, que pertenecía a la élite, no podía permitirse una muerte banal y anónima como la que deseaba Yoshimoto. Para él la vida no era más que algo incidental, excepcional, ya que lo realmente auténtico era la muerte. Por eso esa vida que había obtenido por casualidad sólo podía tener valor una vez que hubiera muerto de manera intrépida y heroica. A los 15 años, Mishima leyó a Raymond Radiguet (1903–1923) y se apasionó totalmente con este genio de la literatura que había muerto prematuramente a los 20 años. Poco después decidió que escribiría una obra maestra equiparable a *Le Bal du Comte d'Orgel* y, al igual que Radiguet, moriría a los 20 años dejando su creación literaria para la posteridad. La obra que escribió con esta intención fue *Hanazakari no Mori* 花ざかりの森 [*El bosque en flor*].¹⁸³ En ella no hay ni una expresión de ensalzamiento del emperador. Es una obra de tipo conceptual en la que sigue el sendero de su árbol familiar y describe, remontándose en el tiempo, la idea de belleza que corre vívidamente por sus venas. En un momento en el que el ejército japonés sufría una derrota tras otra en la guerra del Pacífico, la destrucción avanzaba por momentos y escaseaba el papel, fue casi un milagro que una obra tan poco necesaria y urgente como ésta llegase a ver la luz. No hace falta decir que lo más probable es que su publicación fuera posible gracias

¹⁸³ Primero incluida en la revista *Bungei Bunka* 文藝文化 (número de sept. a dic. de 1941) y posteriormente publicada en una colección de relatos cortos con sus obras vírgenes: *Hanazakari no Mori* 花ざかりの森 [*El bosque en flor*]. Sichiō Shoin, 1944.

a la influencia o mediación especial de alguien.

Al final, Mishima sobrevivió a la guerra y se quitó la vida una vez cumplidos 45 años. A pesar de ello, nunca desapareció en él ese deseo de morir prematuramente dejando una obra maestra para la posteridad. Al final de *Watashi no henreki jidai [Mi época de peregrinaje]*, autobiografía que comprende sus experiencias y sus andanzas por el mundo desde los 17 hasta los 26 años, escribe lo siguiente.

En retrospectiva, en mi época de peregrinaje, hubo cambios generacionales y sociales que se produjeron de forma rápida y violenta, pero no hubo una formación orgánica de algo que se constituyera con calma. Tampoco tuvo lugar la maduración de una filosofía concreta que creciera y se expandiera con denotaciones que pudieran extenderse a algo más.

[...]

Enseguida me he dado cuenta de que ser joven, la juventud, es sinónimo de estupidez. ¿Entonces hay que esperar con ilusión la vejez? Eso tampoco lo puedo aceptar.

Ahí es donde nace la noción presente, instantánea y momentánea de la muerte. Ésa, y no otra, es probablemente para mí la única noción que es de verdad vívida, que es de verdad erótica.

(Mishima, 1968a: 158)

Mishima rechaza aquí la percepción del *tiempo de acumulación y crecimiento* tal como se expresa en los términos «juventud», «vejez», «maduración», etc. Este rechazo, que ya está presente desde los cimientos mismos de su visión de la vida, crece hasta convertirse en rechazo hacia el progresismo histórico (visión progresista de la historia), según el cual la historia y el tiempo progresan en una sola dirección, y cuyos modelos arquetípicos se corresponden con la conciencia histórica moderna. Esto queda patente ya desde su obra primeriza *Hanazakari no Mori [El bosque en flor]*. En ella coexisten de manera sincrónica, en lo más hondo de la

mentalidad del individuo, las sensaciones que el protagonista en primera persona vive en la actualidad y las sensaciones vividas con anterioridad por los antepasados con los que tiene una conexión de sangre. Podemos pensar que Mishima, cuando renunció a reconciliarse con la sociedad real del Japón de entonces tras la frustración experimentada con *La casa de Kyōko*, volvió a tener presente en su conciencia la muerte y la belleza. Cuando se presenta a sí mismo como un intelectual contrario a su época, se vuelve a descubrir gracias a él la sociedad de preguerra como una sociedad ideal que, por encima de todo, encarna esos conceptos de muerte y belleza. De esta manera, es tan sólo un año después de *La casa de Kyōko* que publica su obra más representativa en la que describe el sistema imperial basándose en la muerte y la belleza, *Yūkoku [Patriotismo]*. Se trata de la primera obra escrita por Mishima en la que describe un protagonista que elige la muerte en favor de esa especie de belleza trascendental, algo sobre lo que no había escrito hasta entonces. Y es a partir de ese momento que empiezan a ver la luz una tras otra obras que se basan en el mismo *leitmotiv*.¹⁸⁴

Este cambio en Mishima que tiene como momento decisivo el año 1959 también puede considerarse como el inicio de una vuelta a su punto de partida. Dicho punto de partida consiste en su *yo mismo tal como debería ser* bajo el sistema imperial, aquél que lo crió y que ahora contempla desde el presente como si fuera un tipo de felicidad máxima. Sin embargo, cuando Mishima reflexiona sobre la preguerra considerándola un tipo de ideal, no tiene más remedio que reconocer una herencia negativa de sí mismo ante la que no puede apartar la vista, y que consiste en el siguiente reproche: si la preguerra era una sociedad tan ideal, ¿entonces por qué él no solicitó entrar en el ejército y escogió una muerte heroica en la primera línea de combate?

Como ya hemos visto, si Mishima no solicitó formar parte del

¹⁸⁴ Así, por ejemplo, el drama «*Tōka no kiku 十日の菊 [Crisantemo del día diez]*»(1961), *Ken 剣 [Espada]* (1961), *Eirei no koe 英霊の声 [Las voces de los héroes muertos en guerra]* (1966) o, a partir de 1969, la tetralogía *El mar de la fertilidad (Hōjō no umi 豊饒の海)*.

ejército no fue únicamente a causa de su “debilidad física y espiritual” de entonces; fue porque él no era un defensor del sistema imperial como Yoshimoto, sino un individualista devoto de la belleza. Es por ello que le parecían bellos los bombardeos aéreos o se alegraba con franqueza de haberse librado del servicio militar. El Mishima de edad más avanzada acaba por reconocer que el único motivo de que hubiera sido un individualista había sido su *debilidad*. A este cambio yo lo considero «la conversión de Mishima».

Existe una razón por la que Mishima se crió como un “individualista devoto de la belleza”. Dentro de la gran familia donde creció, en la que convivió en una misma casa con tres generaciones —sus abuelos, padres y hermanos—, la persona que ejercía una mayor autoridad era su abuela. El abuelo había sido un burócrata de talento destinado al éxito social, pero se vio afectado por disputas políticas y perdió su estatus, encontrándose en circunstancias adversas en el momento de nacer Mishima. A partir de entonces empezó a sentirse inferior a su esposa. Ella, que había nacido en una familia distinguida y tenía un gran orgullo, dio de lado a su marido y comenzó a vivir a su antojo, sin permitir que nadie le llevase la contraria. Por algún motivo su nieto le cayó en gracia, así que lo apartó de su madre y lo crió manteniéndolo siempre a su lado.

La abuela no tenía nociones concretas sobre la educación de los hijos y sometió a Mishima a su caprichosa tiranía. Lo aisló de los niños y niñas del vecindario y le prohibió jugar haciendo las travesuras propias de otros varones de su edad. Sus únicas compañeras de juego fueron niñas tranquilas y obedientes, que cumplían con los requisitos impuestos por la abuela, de manera que Mishima no tenía otra opción que jugar a juegos de niñas como el de los papás y las mamás, o bien sumergirse en mundos ficticios leyendo libros. De esta manera no tuvo más remedio que vivir en una fantasía desde pequeño, distanciado de la realidad, algo que determinaría su original personalidad. Éste es el mundo que Mishima conoció por primera vez.

A medida que crecía, fue construyendo ese mundo de fantasía

utilizando su imaginación literaria. Como resultado inevitable, se convirtió en escritor. Gracias a su talento tan extraordinario y singular, después de la guerra fue uno de los *autores favoritos* de los medios de comunicación de masas y a pesar de su juventud logró un gran reconocimiento social. En ese momento volvió a darse cuenta de que no era dueño de la realidad, contrapartida de su imaginación, de que no era dueño de su cuerpo, contrapartida de su intelecto, y sintió con dolor que había crecido sin haber vivido la experiencia de ambas cosas. Así lo rememora años más tarde:

Para mí, el recuerdo de las palabras se remonta en el tiempo a un estadio muy anterior al recuerdo del cuerpo. De la misma forma que en el caso de las personas comunes debe de ocurrir que el cuerpo llega primero y luego llegan las palabras, en mi caso llegaron antes las palabras, y mucho tiempo después, con una total desgana por mi parte, llegó el cuerpo como algo que ya tenía la forma de una idea y que, huelga decir, había sido devorado ya por las palabras.

(Mishima, 1968a: 8)

Éstas son las circunstancias por las que Mishima, para hacerse dueño de la realidad y de su cuerpo, comienza a practicar el culturismo y el *kendō* (esgrima japonesa) a mediados de la década de 1950, es decir, cuando ya ha superado la treintena. El significado ideológico de este hecho lo expone de manera exhaustiva en su ensayo *Taiyō to tetsu [El sol y el acero]*, editado en 1968. Además escribe lo siguiente.

Yo fui un niño que se asomaba a la ventana a la espera incesante de los eventos imprevistos que se acercaban en manada. Aunque cambiar el mundo con mis propias fuerzas era algo irrealizable, no podía evitar desear que el mundo empezase a cambiar por sí mismo. [...] La idea de la transformación del mundo suponía, para ese niño que era yo, una necesidad de primer orden como dormir o comer tres veces al día; dicha idea la convertí en un útero donde ir gestando mi

imaginación.

[...] Al final de mis sueños siempre había crisis y destrucción extremas, jamás soñé con la felicidad. La vida cotidiana más apropiada para mí consistía en la decadencia del mundo día a día, aquello que se me hacía más difícil de vivir era la paz. Pero carecía de la preparación física para hacer frente a todo ello.

(Mishima, 1968a: 51)

De esta manera Mishima va adquiriendo fuerza física. No tiene nada que ver con los entusiastas del deporte que se esmeran en la práctica del mismo, ni con las personas que se aplican en obtener un buen cuerpo por motivos de salud, pensando en el futuro. También en esto se mostraba altamente reflexivo. Para él, obtener un físico vigoroso quería decir liberarse de la autoconsciencia, despedirse de esa labor solitaria de buscar la belleza con las palabras que había tratado de realizar hasta ese momento. Es entonces cuando descubre algo que atrae la tragedia y la hace posible: el *grupo*.

El cuerpo, a través del grupo y gracias al esfuerzo compartido, debía llegar por primera vez a altos niveles musculares que un individuo solo era incapaz de lograr. Entonces, para que se desbordase por encima de niveles en los que era posible entrever lo sagrado, hacía falta que se disolvieran las individualidades. También era necesaria la naturaleza trágica del grupo, que conducía a un esfuerzo compartido que crecía sin cesar y a una muerte de extremo sufrimiento, y lo hacía aupando a todo el grupo, siempre propenso a hundirse en el ocio y el desenfreno.

Una mañana muy temprano a principios de primavera, me hallaba yo corriendo como un miembro más del grupo, ceñida en la frente una cinta con la insignia del sol naciente pintada, medio desnudo congelándome de frío. Allí, a través del esfuerzo compartido, de los mismos gritos, del mismo paso, de las mismas voces coreando, pude

sentir intensamente cómo, al igual que el sudor que rezumaba por mi piel, imperaba ese *algo trágico*, algo que no era sino la confirmación de una misma identidad. (Mishima, 1968a: 78)

Así es como Mishima, mediante la obtención de un físico vigoroso, se apropia también de un denso y trágico estado mental acorde con el apoyo a la monarquía imperial, de la cual había estado distanciado, y a la que no había intentado acercarse, antes de la guerra.

Dicho de otro modo, podemos afirmar que Mishima, viviendo de pleno en una sociedad de posguerra pacífica y próspera, anhela un espacio festivo que atraiga la muerte y la tragedia.

Recordemos de nuevo que, según Mishima, tanto una muerte pacífica por causas naturales como una muerte mediocre y común por accidente o enfermedad eran muertes inaceptables para sí mismo. Para él una muerte con sentido debía ser trágica y heroica, elegida por propia voluntad. Fue este estado de ánimo el que le hizo desear una *muerte prematura*. Por supuesto, para él la cuestión era la muerte de los elegidos, y aunque a menudo hablase del *grupo*, la vida y la muerte que experimentan las masas a diario es algo que no le interesaba lo más mínimo.

(7) El encuentro entre Mishima y Lorca

Lorca nació en 1898 y Mishima en 1925, de manera que hay una diferencia de 27 años entre ambos. El primero pertenece, en realidad, a la misma generación que el padre del segundo.¹⁸⁵ El año del asesinato de Lorca, 1936, es el mismo en el que ocurrió el incidente del 26 de febrero, la rebelión de jóvenes militares que, como ya hemos visto, influyó de manera decisiva en Mishima, quien contaba entonces con 11 años. Esa época es recordada en la historia del mundo por una tendencia que poco a poco fue

¹⁸⁵ El padre de Mishima Yukio, Hiraoka Azusa 平岡粹, nació en 1894.

extendiéndose por todo el globo: la de fuerzas políticas absolutistas que toman la ofensiva y logran hacerse con el poder.

Por supuesto, Mishima no podía conocer a Lorca antes de la guerra, y su encuentro con él se produjo, al igual que en el caso de Kokai Eiji, bien entrada la posguerra, a mediados de la década de 1950. La dedicación de Mishima a Lorca era bien conocida entre los estudiosos de la literatura española y en los círculos literarios, tal como expone Kokai Eiji en el epílogo de su antología.¹⁸⁶ Como hasta entonces Lorca había sido patrimonio exclusivo de la izquierda, tal dedicación es referida como algo inesperado y sorprendente. Sin embargo, el Mishima de esa época estaba en pleno proceso de autorreforma, alejándose del control ejercido por la autoconsciencia y mostrando cada vez más interés por todo aquello que tuviera que ver con el cuerpo. Además, ese interés por el cuerpo ya no lo era hacia la muerte como concepto, pues se estaba transformando en interés hacia un tipo de muerte más concreto: la muerte voluntaria, la muerte que se hace real de manera trágica en el interior de uno mismo. Al encontrarse en tales circunstancias, Mishima no entendió las tragedias ofrecidas por Lorca de manera política, interpretándolas tal como se habían concebido y preparado de antemano, sino que las entendió como textos que eran tragedias en sentido literal. «El concepto de los movimientos literarios y de los movimientos teatrales ya se ha quedado anticuado» (Mishima, 1983: 38), afirma claramente. Está diciendo que no piensa ser preso de dichos conceptos.

Ya desde antes, Mishima había mostrado un profundo interés por el flamenco. Así, por ejemplo, describe un ensayo de este arte español en su diario del 10 de julio de 1958 dentro de *Ratai to ishō*. El flamenco ya había sido introducido en Japón antes de la guerra, con las actuaciones de La Argentina (Antonia Mercé y Luque) en 1929 o de Carlos Montoya en 1932, pero sólo a modo de presentación de un tipo de música folclórica poco común. Al entrar en la década de 1950, el gobierno español, mientras

¹⁸⁶ A esto ya me he referido en 3.1.2. *Un impacto venido de Francia y la recepción de Federico García Lorca.*

avanzaba en su reconciliación con otros países occidentales, que habían pasado a mostrar una actitud más conciliadora con motivo de la guerra fría, se embarcó de manera muy activa en la difusión de la cultura y la promoción del turismo del país de cara al resto de países del mundo, como método para conseguir la entrada de capital extranjero. Es en este contexto que el flamenco auténtico hizo de verdad su aparición en Japón. En 1955 aterrizó en este país, a modo de delegación enviada por el gobierno español, la compañía Ballet Flamenco, con miembros como Manolo Vargas (Manuel Vargas Gómez, 1907–1970) o Rafael Romero (1910–1991); en 1960 llegó la compañía de danza de Pilar López (1912–2008), de la cual formaba parte también Antonio Gades (Antonio Esteve Ródenas, 1936–2004). De esta manera, la aparición del flamenco auténtico en Japón ejerció una gran influencia: se crearon escuelas de flamenco en todo el país y aumentó el número de alumnos que en ellas lo aprendían. Así las cosas, incluso la compañía de baile NDT, perteneciente a Nichigeki,¹⁸⁷ incorporó el flamenco en su programa de actuaciones. Mishima acudió como público al ensayo de una de sus funciones, y así fue como el arte de Lorca empezó a ser introducido en Japón, como una forma de expresión del espíritu del flamenco.

En aquel entonces había tres maneras de conocer a Lorca en Japón. La primera, que corresponde al caso de los literatos como Kokai, era mediante la poesía, a través de la revalorización de Lorca que había tenido lugar en Francia. La segunda, que fue el caso de los artistas teatrales principalmente, consistía en conocer al Lorca dramaturgo. En el Japón de entonces, el teatro del realismo socialista que había sido reprimido durante la posguerra poseía una gran capacidad de influencia gracias a su engranaje con los movimientos de reforma social, y fue a causa de este contexto que García Lorca fue comprendido desde ideas preconcebidas de índole política. Por último, era posible conocer a Lorca como artista que representaba el espíritu del flamenco, caso que corresponde a todos

¹⁸⁷ NDT es la abreviatura de Nichigeki Dancing Team. Nichigeki 日劇, a su vez, es la abreviatura del famoso Nihon Gekijō 日本劇場 [Teatro Japón].

aquellos que se sintieron maravillados por la guitarra y el baile flamencos.¹⁸⁸ Así fue como Lorca, ya en aquella época, fue introduciéndose en diversos ámbitos de manera polifacética.

No sabemos cuál fue el motivo inicial por el que Mishima comenzó a interesarse por García Lorca. Es posible que oyese hablar de las buenas críticas de éste en Francia gracias a su íntimo amigo y experto en literatura francesa Shibusawa Tatsuhiko, o que lo conociera a través del teatro como dramaturgo que era él mismo; pero como también se había sentido atraído por el flamenco tal como hemos expuesto más arriba, en realidad Mishima tuvo ocasión de conocer a Lorca de cualquiera de las tres maneras posibles en aquel entonces.

El primer lugar en el que se refiere a Lorca dentro de su diario *Ratai to ishō* corresponde al 27 de febrero de 1958 y se encuentra casi al principio de la obra. Ahí explica que al saber de la publicación de la *Antología de F. G. Lorca* en japonés —*Roruka Senshū*— la encargó sin dilación y leyó dos obras conocidísimas de las que no había podido disponer hasta ese momento: *Bodas de Sangre* y *Don Cristóbal*. Afirma entonces que ha leído en total cuatro obras del autor, junto con *Yerma* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y concluye categóricamente que *Yerma* es la mejor de todas ellas. A continuación escribe:

Desde que leí *Yerma*, el nombre de García Lorca no se ha apartado de mi corazón. Cuando llegué a Madrid en diciembre del año anterior, lo primero que le pregunté a la gente fue si hacían alguna obra de Lorca, porque quería ir a verla. Pero entonces me dijeron, como si fuera lo más obvio del mundo, que mientras Franco siguiera vivo no podrían verse obras de Lorca en Madrid. Ésa fue la defraudante respuesta. (Mishima, 1983: 15)

¹⁸⁸ A este respecto, varios músicos y bailarines dejan constancia de sus recuerdos de la época en: Kawanari Yō. *Garushia Roruka no sekai [El mundo de García Lorca]*. Kōrosha, 1998, concretamente en el tercer capítulo, «Lorca y el flamenco».

En ese momento, aunque el grupo Budō no Kai ya había representado *La casa de Bernarda Alba* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, se trataba de una compañía teatral muy pequeña y Mishima no había podido asistir a las funciones. Por eso, la única forma en la que había entrado en contacto con el teatro de Lorca había sido mediante la lectura de los guiones. En todo caso, debemos tener claro que Mishima se había sentido abrumado con la lectura de *Yerma* y que anelaba con todas sus fuerzas verla representada en España, su lugar de origen.

En aquella época el teatro de Lorca era muy popular en Francia, así que el dramaturgo Kinoshita Junji y la estudiosa de la literatura francesa Asabuki Tomiko explicaron a los japoneses las representaciones que habían tenido lugar en aquel país.¹⁸⁹ Si leemos sus textos, nos damos cuenta de que la representación de las obras de Lorca en la Francia de entonces no estuvo a cargo de grandes compañías, sino que se llevó a cabo de manera experimental a manos de jóvenes entusiastas, permaneciendo en cartelera durante largo tiempo. Se trata exactamente de la misma época en la que había hecho su aparición el teatro del absurdo de Samuel Beckett (1906–1989), Eugène Ionesco (1909–1994) o Jean Genet (1910–1986), con la conmoción y la devastación que había sufrido Europa en la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo. Esto refleja la situación de entonces, en la que el teatro realista de la preguerra había perdido la capacidad de convencer a la gente. Los jóvenes que buscaban nuevas posibilidades para el teatro se encontraron con que Lorca les proporcionaba una de ellas. Podemos pensar que esto mismo ocurrió con Mishima, que también era dramaturgo. Y así es como se produjo el encuentro entre Mishima y Lorca.

(8) Cómo entiende Mishima a Lorca

¹⁸⁹ Kinoshita Junji. «Pari no Roruka [Lorca en París]», *Budō no kai tsūshin* ぶどうの会通信 [Comunicaciones de Budō no Kai] (1956); Asabuki Tomiko 朝吹登美子. «Pari de mita Roruka no shibai [Obras teatrales de Lorca vistas en París]», *Shingeki* 新劇 [Nuevo Teatro] (julio de 1956).

En su diario *Ratai to ishō*, Mishima hace referencia a las obras de Lorca con escasa frecuencia. Aunque otorga a *Yerma* la máxima valoración al considerarla “la obra de un genio”, no hace en el diario una crítica directa de dicha pieza. En cuanto a *Bodas de Sangre*, escribe lo siguiente.

Los elementos más logrados son: en el Acto Primero, Cuadro Segundo, el efecto de la canción de cuna inundada de tristeza en la escena en la que la esposa de Leonardo intuye que él se dirige a caballo al encuentro de su antigua prometida, cuya proposición de matrimonio le ha llegado de oídas y a la que ha empezado a amar, así como el tratamiento del caballo que no aparece en el escenario y, también, en el Acto Segundo, Cuadro Segundo, la escena de la ceremonia nupcial.

Todos ellos tienen en común el efecto de una inquietud que se va incubando paulatinamente y que, además, se va gestando como un estado de ánimo que pasa desapercibido para unos personajes que son todos muy simples y carentes de consciencia. Una inquietud imposible de analizar que está pensada para atrapar también al público, puesto que ya ha empatizado con esos personajes simples, fatalistas y carentes de consciencia. (Mishima, 1983: 15-16)

Lo que es remarcable aquí es el hecho de que Mishima, al referirse a *Bodas de Sangre*, interprete la tragedia como tal, sin emitir un juicio ético sobre cada uno de los personajes. Es en este punto donde se diferencia de aquellos que hasta entonces habían exaltado a Lorca o de Tanigawa Gan. Él, en cuanto auténtico dramaturgo, se cuestiona la calidad de la tragedia como obra teatral.

Por lo que respecta a *Bodas de Sangre*, ya la hemos estudiado con detalle en la sección anterior, de manera que no la trataremos aquí en profundidad. En esa sección (3.2.2) ya puntalicé sobre la importancia de la canción de cuna que cantan por turnos *Mujer de Leonardo* y *Suegra*, algo que no escapa en ningún momento a la buena percepción de Mishima.

Incluso afirma que la canción de cuna tiene la potente capacidad de dar forma a «una inquietud que se va incubando paulatinamente». El papel que desempeña esta canción lo he descrito yo de la siguiente manera: «este extrañamiento del espacio escénico, que deja de ser una extensión de la cotidianeidad para recrearse como un espacio mítico lejos de lo cotidiano». ¹⁹⁰ También el hecho de que ese espacio mítico se convierta en los cimientos que dan lugar al desarrollo posterior de la obra es entendido como una *inquietud que domina tanto a los personajes como al público*. Por lo tanto, Mishima es capaz de captar la existencia de un espacio singular que involucra el escenario y la sala de espectadores, lugar donde se hace realidad una festividad. En otras palabras, Mishima, aun sin tener conciencia clara de ello, afirma que ahí se materializa un *espacio festivo*. Si digo aquí que Mishima no se da cuenta de la *festividad* del teatro de Lorca es porque después de la cita anterior expone las siguientes impresiones.

[Tras afirmar que el uso de la inquietud como efecto en el escenario no es original de Lorca] Sin embargo, en el caso de Lorca, parece como si tras el escenario sonase un acompañamiento musical de esa guitarra [...] inquieta, nerviosa y singularmente española, que le da un color especial. Todas sus piezas teatrales tienen el encanto de una balada con acompañamiento musical de guitarra.

(Mishima, 1983: 16)

Entendemos aquí el término «balada» como un tipo de poesía trovadoresca que se transmite a través de leyendas e historias folclóricas, de la música y de canciones populares. De esta manera, resulta que Mishima está hablando de una atmósfera general que es la que produce el tono dominante de la obra teatral. Es por ello que introduce el punto de vista del «efecto» de la inquietud. Y como este efecto se considera «resultado de la técnica dramática», desde su manera de ver se llega a la

¹⁹⁰ Véase la presente tesis, 3.2.2. (5) P. 311.

conclusión de que «este tipo de efecto de la inquietud parece que sea una técnica dramática poco elevada». Además, afirma:

Los efectos que persiguen las obras de teatro, estrictamente hablando, deben tener una eficacia medida y delimitada de antemano. [...] Cuando en este tipo de obra aparece este tipo de inquietud, yo no puedo dejar de pensar en un perro que se aleja de la mano de su dueño para intentar morder al público. (Mishima, 1983: 16)

Si bien se acerca al máximo a un entendimiento festivo de las obras teatrales de Lorca, aquí Mishima regresa a la posición de dramaturgo moderno. Según esta postura, *el dramaturgo debe estar completamente al control de la obra que él mismo ha creado*. Esta impresión de Mishima es radicalmente opuesta a la de Tanaka Chikao, quien ha dirigido obras de Lorca y afirma que el atractivo de las mismas está precisamente en el caos que éstas generan.¹⁹¹

Mishima continúa de la siguiente manera.

En todo caso, Lorca es un poeta de primera categoría, un dramaturgo de primera categoría. De esto no cabe duda alguna. Pero al pensar en si había hecho suyos la vida de las gentes de España, el olor de su tierra y de su sangre, no podemos decir que no quepa ninguna duda. Podría llegarse a pensar que era dueño de un temperamento moderno extenuado.

El hecho de que, cuando uno escribe teatro folclórico, la sociedad considere que todo es saludable, que todo está en contacto con los sentimientos y la vida del pueblo, no es en absoluto algo exclusivo

¹⁹¹ Tanaka Chikao. «Utsukushii konton 美しい混沌 [Bello caos]», *Haiyūza*, sept. 1957. El caos según Tanaka es aquí «la auténtica esencia del origen de las cosas» y «aquello que lo contiene profundamente es un ser llamado *mujer*». En otras palabras, ese ser «con instintos animales en cuyo interior reluce quizás al mismo tiempo, como una pepita de oro, la inteligencia más humana» y que es la mujer, es «*Yerma*». Tanaka afirma que el autor puede crearla en sus obras, pero no puede hacer cálculos ni controlarla. No obstante, yo no puedo estar de acuerdo con esta interpretación de «*Yerma*» que hace Tanaka. Véase 3.2.3. (9), en la pág. 364 de la presente tesis.

de España. (Mishima, 1983: 17)

Mishima, como dramaturgo, reconoce la excelencia de las obras teatrales de Lorca. Utiliza expresiones como «de primera categoría» o, en otros pasajes, «genio». Ya hemos visto en parte hasta qué punto llegaba su genialidad como dramaturgo en el análisis de *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, las afirmaciones de Mishima que siguen a ese «pero» de la cita son juicios sin ningún fundamento. En primer lugar, dado que Mishima reconoce él mismo que no conoce España a fondo,¹⁹² no es posible que esté cualificado para juzgar si Lorca había hecho suyo el espíritu de las gentes de España o no. Cuando Mishima habla de «un temperamento moderno extenuado», se refiere al hecho de que *Bodas de Sangre* no sea la historia trágica de un héroe, sino una historia extrema de perdición dejada en manos de los sentimientos de unos jóvenes. Aquí debemos prestar atención al hecho de que para Mishima el *temperamento moderno extenuado* no lo tengan los personajes, sino el autor, el propio Lorca. En este juicio categórico Mishima es del mismo parecer que Tanigawa Gan. Sin embargo, mientras que Tanigawa se basa en ello para negar por completo a Lorca, Mishima considera que sus obras son excelentes *a pesar de ello*. Tanto Mishima como Tanigawa, al partir de la premisa de que el teatro es el lugar de expresión de las ideas del autor, no tienen más remedio que inferir inductivamente a partir del drama expresado en ellas y, como conclusión, *descubrir* una supuesta extenuación o debilitamiento del autor.

Mishima desarrolla el debate a partir de ese punto y escribe: «El hecho de que, cuando uno escribe teatro folclórico, la sociedad considere que todo es saludable, que todo está en contacto con los sentimientos y la vida del pueblo, no es en absoluto algo exclusivo de España», palabras que leídas ahora son difíciles de comprender, pero que cobran pleno significado si sustituimos «España» por «Japón» en el texto. Esto es porque

¹⁹² Así, por ejemplo, reconoce que fue una «expectativa propia de un ignorante» pretender que alguien le dijera dónde se podían ver representadas las obras de Lorca en Madrid mientras Franco estaba todavía en el poder.

Mishima desconoce si en España existe tal situación, es decir, el «hecho de que, cuando uno escribe teatro folclórico, la sociedad considere que todo es saludable, que todo está en contacto con los sentimientos y la vida del pueblo». En realidad, al decir que «no es en absoluto algo exclusivo de España», Mishima se está refiriendo a Japón, concretamente a una serie de obras folclóricas que Kinoshita Junji había ido escribiendo y presentando en el grupo Budō no Kai, que habían obtenido muy buenas críticas y que estaban siendo muy comentadas. Como ya he informado en la presente tesis, Budō no Kai fue la primera compañía que puso en escena la obra teatral de Lorca en Japón, algo que posteriormente seguiría haciendo en diversas ocasiones. Desde el punto de vista de Mishima, no era irracional pensar que el teatro de Lorca fuera considerado como una parte del conjunto de obras folclóricas del Budō no Kai. De hecho, según la crítica de Mishima, la pieza de Kinoshita *Yūzuru*, considerada una de las obras maestras del teatro folclórico, también debe ser entendida como una pieza de teatro contemporáneo disfrazada de teatro folclórico.¹⁹³ Sin embargo, el teatro de Lorca no es un teatro folclórico tal como aquí asevera tajantemente Mishima. Es, de todas todas, teatro contemporáneo, tal como declara él mismo en alguna ocasión advirtiendo de su intención «documental».¹⁹⁴

De esta manera, encontramos claramente en Mishima un error de interpretación que afecta a los conocimientos básicos necesarios para entender el teatro de Lorca. Sin embargo, a pesar de ello y más allá de ese error de entendimiento, hay en Lorca algo que atrae a Mishima y que él mismo reconoce con total franqueza.

(9) La interpretación de *Yerma* en *Yerma Raisan* [En alabanza de

¹⁹³ Al respecto de Kinoshita Junji, Budō no Kai y *Yūzuru*, ya he escrito detalladamente en 3.1.6. (4) de la presente tesis.

¹⁹⁴ Al título principal de «*La casa de Bernarda Alba*», Lorca le había agregado el siguiente subtítulo: *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Respecto a este subtítulo el autor añade: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico».

Yerma] de Mishima

Veamos pues en qué consistían las críticas teatrales que Mishima hizo de Lorca. En *Ratai to ishō* encontramos dos. La primera es una crítica de *Yerma*, que la compañía teatral Haiyūza estaba representando desde septiembre hasta octubre de ese mismo año (1958) bajo el título *Chi no hana* 血の花 [Flores de sangre].¹⁹⁵ Aunque no sabemos por qué la obra fue rebautizada en japonés de esa manera, podemos imaginar que se hizo con una intención promocional, para dar a entender al público que se trataba de una obra del mismo autor que la ya entonces famosa *Bodas de Sangre*, traducida literalmente como *Chi no konrei* al japonés. La segunda crítica teatral de Lorca que encontramos en el diario lleva fecha del 2 de abril del año siguiente y corresponde a la misma *Bodas de Sangre*, representada por Budō no Kai. Pero antes de examinar estas críticas, veamos primero su escrito «*Yerma Raisan* イエルマ礼賛 [En alabanza de *Yerma*]», que constituye un ejemplo arquetípico de su entendimiento de Lorca y por tanto nos servirá de premisa.

Mishima, que consideraba *Yerma* una obra maestra, tenía grandes expectativas de cara a su representación por parte de Haiyūza 俳優座, y publicó un texto titulado «*Yerma Raisan* イエルマ礼賛 [En alabanza de *Yerma*]» en la revista oficial homónima de la compañía.¹⁹⁶ Al mismo tiempo que muestra su alegría porque «durante largo tiempo he tenido el deseo de ver *Yerma* en el teatro y por fin va a cumplirse», deja patente su valoración de la obra. Según esa valoración, «*Yerma* es la obra de un poeta absolutamente singular», que «ha cambiado la idea fija que tenía sobre el teatro contemporáneo». Estas afirmaciones, leídas de nuevo en el contexto de lo que hemos venido viendo hasta ahora, significan que Mishima ve las obras de Lorca como un tipo de teatro que cambia por completo la *idea fija de que en el teatro contemporáneo, como lugar de expresión de las ideas del autor, lo que importa es la historia en sí*. Esto supone un pequeño

¹⁹⁵ *Ratai to ishō: nikki* [El desnudo y la ropa: diario], pp. 93–94. Esta crítica teatral lleva fecha del 18 de septiembre.

¹⁹⁶ Haiyūza 俳優座, sept. 1958.

avance respecto a lo expuesto en su entrada de *Ratai to ishō* fechada el 27 de febrero, que hemos citado más arriba. En resumen, Mishima cambia su manera de ver las cosas y pasa de *lamentar* que haya partes que se *alejan* del concepto de teatro moderno a *apreciar* precisamente esas partes que *superan* dicho concepto. Veamos, pues, dónde y cómo queda esto reflejado.

El teatro de Lorca, no hace falta decirlo, es un tipo de primitivismo (プリミティズム). España es un país del que se dice que es el África de Europa, en el que si uno se adentra un poco en el campo puede encontrarse con un sinfín de escenas parecidas a las del teatro de Lorca, pero a pesar de ello no hay duda de que sigue siendo una parte de Europa y, por lo tanto, tiene una historia y una tradición diferentes de las de Oriente Medio y Próximo. Que de ellas nazcan tragedias primitivas (原始的) como las de Lorca, aunque es posible que exista la influencia de paisajes desolados, se debe también al hecho de que Lorca aspiraba a algo como eso y lo descubrió. Ante la intensidad de la tragedia del acto final de *Yerma*, incluso obras tan sofisticadas como las de Chéjov parece que palidezcan.

(Mishima, 1958: *Yerma Raisan*)

Aquí debemos fijarnos en qué trata de expresar Mishima con palabras como «primitivismo プリミティズム» o «primitivo 原始的», sobre todo porque son términos a los que recurren todos los que tratan de valorar a Lorca por sus obras, sin los prejuicios políticos desde los que se le había juzgado hasta entonces. En realidad, el director de *Yerma* Tanaka Chikao, después de la tesis que ya hemos citado, afirma lo siguiente:

Parece ser que Lorca como autor fue alguien capaz de entrar con todo su ser dentro de las masas populares, dentro de la tierra. [...] Era un poeta demasiado rico para ponerse la máscara de la falsa búsqueda de la verdad propia de la modernidad.

(Tanaka, 1957: Utsukushii konton) ¹⁹⁷

Tanaka afirma, pues, que Lorca no se conformó con escribir para el pueblo sino que además supo participar de su misma esencia y su mismo estilo de vida, compartiendo el mismo entorno primitivo. Al contrario de otros que necesitaban camuflar su pobre talento bajo ínfulas de cosmopolitismo y modernidad, dándose aires de una trascendencia de la que carecían, él tenía talento suficiente para escribir obras auténticas basadas en los valores premodernos de un pueblo todavía primitivo. Tanaka expone también un punto clave: «*Yerma* es una obra que criba y extrae la inteligencia humana que reluce en el caos causado por las acciones instintivas animales de una mujer». Ese «caos causado por acciones instintivas animales» se corresponde precisamente con lo que Mishima denomina «primitivo».

Como es bien sabido, la España de la década de 1930 era una sociedad en la que todavía quedaban claramente elementos de la premodernidad. A pesar de ello la ola de la modernidad estaba avanzando y, mientras algunos agricultores quedaban ligados a sus tierras, mucha gente que había nacido y se había criado en el campo tuvo que abandonarlo para trabajar en las ciudades, al mismo tiempo que muchos otros emigraron a países iberoamericanos. La sociedad española estaba en plena fluctuación. En ese mismo contexto, la tormenta de la Gran Depresión golpeó España de forma directa y apareció una enorme cantidad de personas arruinadas o desplazadas, un hecho que se convirtió en fuente de inestabilidad social y, al mismo tiempo, en motor de cambios sociales. Ésta es la situación de la época que se convierte en escenario de las obras de Lorca. De esta realidad en ebullición obtiene los materiales en los que inspirarse y, para dar forma a los remolinos de pasión popular que hay en esa realidad, crea sus obras trágicas. Al ir escribiendo sus obras basándose en la vívida realidad, es lógico que éstas incorporen plenamente la ética y los valores premodernos, así como el sentir animista que existía en lo más hondo de la sociedad

¹⁹⁷ Véase la nota 191 de esta sección.

española de aquel entonces. Pero no por ello es adecuado que para describir sus obras se utilice la palabra «primitivo» —*genshi* 原始 en japonés—, que también incorpora el concepto histórico de *bárbaro* o *todavía sin civilizar*

El periodista y escritor francés François Nourissier, al inicio del capítulo «El secreto de Lorca» en su obra dedicada a él,¹⁹⁸ afirma lo siguiente después de presentar algunos ejemplos reales de los favores que la cultura francesa había recibido de la española.

Mais il s'agissait, dans un cas comme dans l'autre, d'une Espagne bien littéraire, convenue, et qui donnait, bien sûr, ce qu'on lui prêtait avant de se donner elle-même. (Nourissier, 1955: 136)

Mishima, al igual que muchos intelectuales japoneses, estaba acostumbrado a mirar España desde la perspectiva de los países avanzados de Europa, por eso no era libre de tener la imagen de una España que, «*une Espagne bien littéraire, convenue, et qui donnait, bien sûr, ce qu'on lui prêtait avant de se donner elle-même*». Nourissier afirma a continuación que Lorca es un artista que mostró una nueva imagen de España, rompiendo aquella imagen estereotipada que había sido impuesta sobre el país como si de un libro ilustrado se tratase. Aún más, si miramos los artículos académicos que se incluyeron en el tomo anexo de la antología de Lorca publicada en Japón en 1959, todos ellos escritos en Occidente durante esa misma década a modo de revaloración del autor,¹⁹⁹ comprobaremos que no hay ni una sola expresión que lo describa como *primitivo* o *instintivo*, contrariamente al caso de los críticos japoneses. Así pues, apreciamos una diferencia entre las críticas de Lorca realizadas en Japón y las realizadas en Occidente.

No obstante, en favor de Mishima añadiremos que, a pesar de los prejuicios sobre España arriba indicados, su uso del término *primitivo*

¹⁹⁸ Nourissier, François. *F. Garcia Lorca -Dramaturge-*. Paris: L'Arche, 1955.

¹⁹⁹ Kokai, Eiji. *Roruka Kenkyū -Roruka Senshū bekkā* [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca]. Tōkyō: Shoshi Yuriika, 1959.

también hace referencia a otro significado. Se trata de un sentido aparte del de *bárbaro* o *no civilizado*, que está en relación con otros adjetivos como *original*, *radical*, *fundamental* o *esencial*. Quizás por ello escribe la palabra inglesa *primitivism* en el silabario fonético katakana, プリミティヴィズム, para hacer patente que la está usando con un significado diferente. Lo que Mishima trata de decir, en esencia, en esta parte, es lo siguiente: *Lorca, viviendo en una sociedad premoderna, extrae aquellas cosas primitivas que se han perdido dentro de la modernidad y las plasma de manera sublime en sus obras*. Es en este sentido que debemos entender la palabra *primitivo*, aun cuando más tarde aparezca escrita en japonés. Si aquí compara a Lorca con Antón Chéjov es porque en aquel entonces sus obras se representaban en todas partes, desde los clubes de teatro de los institutos de bachillerato hasta las funciones periódicas de las grandes compañías teatrales, ya que era el dramaturgo que gozaba de mayor popularidad y autoridad en Japón. Frente a las obras refinadas y aristocráticas de Chéjov, que en ese sentido no recibían críticas de nadie, Lorca suponía una especie de revulsivo. La sociedad de posguerra estaba olvidando cosas como luchar arremetiendo uno con todo su cuerpo, hacer brotar los sentimientos como si uno estrujase todo su ser, cumplir uno sus deseos aunque eso implicase matar o echar la vida a perder, dramas que son capaces de hacer reflotar los sentimientos más primitivos de la gente. Así, aun sacrificando la estructura teatral ordenada del teatro contemporáneo, dentro del proceso que libera esos sentimientos había algo que hizo reconocer a Mishima que había «cambiado la idea fija que tenía sobre el teatro contemporáneo». Como hemos venido diciendo, para el Mishima que se había alejado de los valores de posguerra, que había dejado atrás los dramas de sutil autoconsciencia y que había empezado a buscar la manera en que existía lo primitivo, las obras de Lorca debieron de ser algo que lo emocionó profundamente.

Veamos pues cómo resume y valora Mishima el contenido de *Yerma*, después de las palabras que hemos citado más arriba.

En la no muy extensa conversación que tiene lugar antes de que Yerma mate a su marido en el último acto, queda por completo destruida la concepción normal del hombre y la mujer en el teatro contemporáneo, pues surge una confrontación entre la ilusión simplista que abriga un hombre respecto de su mujer y el grito existencial de esa mujer en cuanto tal. El hombre no busca más que *una casa, la tranquilidad de lo estable y una mujer*. Se trata de un marido ideal según el estilo de vida moderno, y si la mujer que tiene por compañera también se conformara con *una casa, la tranquilidad de lo estable y un hombre*, los deseos de ambos coincidirían a la perfección y debería nacer un matrimonio ideal de los que van a la iglesia todos los domingos cogidos de la mano. Sin embargo, lo único que busca Yerma es *ser madre*, y toda su existencia depende de ese anhelo imposible, de manera que cuando su marido le confiesa esa imposibilidad, Yerma pasa a considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto. A partir del instante en que una mujer considera enemiga la naturaleza, todo derramamiento de sangre deviene posible. Porque toda la existencia de esa mujer se ha convertido en pecado.

Entonces, Yerma mata a su marido. Un desenlace más natural que éste es impensable. (Mishima, 1958: Yerma Raisan)

Si citamos aquí un texto tan largo es porque no hay nada que atine a exponer tan bien la esencia de *Yerma* como esta interpretación de Mishima. Y estas palabras valen tanto para aquel entonces, por supuesto, como también para la actualidad.

Mishima dice que en la última conversación del matrimonio «queda por completo destruida la concepción normal del hombre y la mujer en el teatro contemporáneo». Según esta *concepción normal del hombre y la mujer en el teatro contemporáneo*, entre ambos sexos existe un tipo de *relación* que se establece mutuamente, consista en lo que consista (tanto si se aman como si se odian). Y en esa relación, por muy complicada que sea,

fluye un sentimiento erótico —entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida. Sin embargo, entre Juan y Yerma eso se ha perdido. Lo único que existe es una perfecta ausencia de comunicación.

La mayor parte de los críticos en Japón toman en consideración esta escena empatizando con Yerma, y por eso entreven en las palabras de la protagonista *un himno a la fuerza vital instintiva de la mujer o un cántico a la liberación de las convenciones sociales*, tal como hace Ushijima Nobuaki, traductor de las tres grandes tragedias de Lorca.²⁰⁰ En esta misma línea, van más allá y critican a Juan por ser un esposo preso de incomprensibles convenciones sociales. Hacen esto porque, al encontrarse dentro del paradigma del teatro contemporáneo, dentro de una obra se ven obligados a plantear sea como sea una dicotomía entre personajes positivos y negativos. Sin embargo, si rastreamos esta parte de la obra al margen de ideas preconcebidas, veremos que una interpretación así es imposible. Esa escena es el terreno final en el que desemboca la falta de comunicación del matrimonio, que ha venido creciendo poco a poco a partir de los pequeños desencuentros que ya se describen desde el inicio de la historia.²⁰¹

Algo de lo que nos daremos cuenta si vamos leyendo con cuidado es que no hay nada que se le pueda reprochar a Juan. Es un adulto juicioso, que se aplica esmeradamente en su trabajo y pretende ampliar su negocio. Es lo que podría decirse un hombre digno de confianza. Cuando Yerma le viene con exigencias porque quiere tener hijos o sale a callejear, él no hace más que observarla confuso, quedándose de brazos cruzados. En ningún momento la trata con violencia, no le habla de manera que vulnere su integridad como ser humano ni tampoco la obliga a quedarse en casa por la fuerza. Según Ushijima es «un hombre preso de las convenciones», pero Juan nunca ataca a Yerma por no engendrar. Más bien al contrario, se limita a aceptar la realidad tal como es y convencerla para vivir juntos en

²⁰⁰ *Roruka. Sandai higeki shū [Colección de tres grandes tragedias]*. Iwanami shoten, 1992. Comentario de Ushijima Nobuaki, p. 351.

²⁰¹ Por ejemplo, cuando la mujer le dice al marido, al verlo salir de casa, que beba un vaso de leche porque está cada vez más “enjuto” de tanto trabajar y está preocupada por su salud, pero él le contesta que son “suposiciones” suyas y se encuentra bien.

armonía.²⁰² Además, preocupado porque su esposa no le hace caso y sale a callejear, avisa a sus hermanas solteras para que vigilen la casa y hagan las tareas del hogar.²⁰³ Aunque llega a seguir a su esposa porque está preocupado, no interfiere de manera directa en los lugares donde ella se encuentra. La observa cuidadosamente desde lejos, mientras toma una copa y nada más. Probablemente el único pecado de Juan sea que no entiende bien cuán profundo es ese deseo tan especial de Yerma, que lo daría todo por tener un hijo, y no llega a comprenderla jamás. Sin embargo, a este respecto debemos decir que en toda la historia no hay ni un solo personaje que entienda el deseo de Yerma: no lo hacen, por supuesto, las muchachas del vecindario, pero tampoco la vieja pagana, ni Dolores, ni ningún otro.

Las críticas que vierten sobre Juan la mayoría de los críticos de Japón son injustas. Es el caso, por ejemplo, de las siguientes palabras de Obase Takuzō, que constituyeron una opinión representativa en la época y todavía hoy son citadas con frecuencia.

Aquello que Ibsen debió de tratar como problemas relativos al sistema social o al sistema matrimonial Lorca lo describe dándole la forma de la rebeldía instintiva e irrefrenable de cada mujer frente a la tradición, que exige guardar las apariencias y la fidelidad únicamente a las mujeres. [...] En Lorca, la colisión entre la autocracia propia del feudalismo y la naturaleza humana que reclama un ambiente de libertad explota en forma de asesinatos y venganzas. [...] Los problemas que en los países democratizados y civilizados se solucionan mediante vías más lógicas como juicios o negociaciones, aquí se resuelven con la violencia descubierta de un puñal. (Obase, 1959: 69)

El fragmento citado se refiere a un elemento común en las tres

²⁰² Pone de manifiesto opiniones sensatas y prudentes, como esperar hasta que ella se quede embarazada o, si eso no ocurre, aceptar una vida sin hijos.

²⁰³ Las cuñadas de Yerma tampoco pueden hacer nada con ella. A lo sumo alcanzan a delatar sus actos ante Juan.

grandes tragedias de Lorca, pero por lo menos en el caso de *Yerma* constituye un error evidente. Como hemos visto, ni esta obra trata «problemas relativos al sistema social o al sistema matrimonial» ni las acciones de su protagonista pueden calificarse de «rebeldía instintiva e irrefrenable de cada mujer frente a la tradición». Por lo tanto, tampoco estamos hablando de un problema que pueda solucionarse mediante «juicios o negociaciones». Si nos atenemos a la opinión de Obase, resulta que Juan no es otra cosa que un opresor directo de Yerma. Precisamente, el punto definitivo en el que divergen las interpretaciones de *Yerma* es la manera en la que valoran a este personaje: Juan. Y la única persona que lo reconoce de manera correcta como un *marido ideal* es Mishima Yukio. Desde el punto de vista que considera a Juan *un mal esposo nada comprensivo*, resalta la figura de Yerma como afligida víctima que se resiste desesperadamente. Por el contrario, si consideramos que Juan es *un esposo ideal*, Yerma se torna una mala esposa carente de madurez social. Y la verdad es que desde el punto de vista de Juan esto último es cierto. La peculiar manera de ser de Yerma la convierte en alguien así. Este personaje, descrito con normalidad, no sería más que una mala esposa; si la historia fue capaz de dotar de verosimilitud su existencia y hacer que el público sintiese una predestinada fatalidad en sus acuciantes anhelos, en su tristeza y en su cólera, es gracias al gran talento de Lorca.

Sin embargo, antes de entrar en ese aspecto, vamos a reflexionar un poco más siguiendo el texto de Mishima. Según él, si Yerma hubiera sido una esposa normal, entonces ambos habrían sido un *matrimonio ideal*. Es decir, Mishima no reconoce en la relación entre ambos el control y la servidumbre existentes en un matrimonio preso de convenciones anteriores a la modernidad. Es Yerma la que trae la tragedia. Sabemos que «lo único que busca Yerma es *ser madre*», y Mishima afirma rotundamente que ese deseo es un «anhelo imposible» y que, además, «toda su existencia [de Yerma] depende» de él. Aquí tenemos un punto esencial del asunto. ¿Por qué el hecho de querer *ser madre* constituye para Yerma un *anhelo imposible*? El deseo de las mujeres normales y corrientes de profundizar en

el *Eros* —germen del ansia de vida— con sus maridos para tener un hijo como fructífero resultado de ello es un proceso natural y está en el ámbito de lo *posible*. Antes de que nazcan los hijos, ellas preparan el hogar para una nueva vida, presuponen y planifican. Dentro de este proceso existe la *posibilidad*. Si por desgracia no se cumple ese deseo, tal como propone Juan, se pueden adoptar hijos o se puede buscar un modo de vivir felices sin ellos. En ese momento, el hecho de no poder tener hijos no es más que la realización de una imposibilidad excepcional que está incluida dentro de la posibilidad. Sin embargo, Yerma no sitúa el nacimiento de un hijo dentro de ese proceso natural. Lo espera y lo desea como la llegada de algo absoluto e indudable. Así es la canción que canta Yerma al principio de la obra:

¿De dónde vienes, amor, mi niño?

«De la cresta del duro frío.»

¿Qué necesitas, amor, mi niño?

«La tibia tela de tu vestido.»

¡Que se agiten las ramas al sol

y salten las fuentes alrededor!

[...]

Te diré, niño mío, que sí.

Tronchada y rota soy para ti.

¡Cómo me duele esta cintura

donde tendrás primera cuna!

[*Yerma* Acto 1º Cuadro 1º] (García Lorca, 1997a: 482-483)

Muchos críticos leen en esta canción el sentimiento maternal de una mujer sencilla que anhela un hijo, con una visión animista del mundo como trasfondo; pero si la consideramos una mujer tan sencilla, entonces es raro

que tenga esta sensibilidad. En sus propias palabras, el hijo que espera no es algo que deba venir de una relación erótica —entendiendo el *Eros* como germen del ansia de vida— entre ella y su marido, sino que se trata de algo completamente ajeno a Juan que vendrá de lo lejos, «*de la cresta del duro frío*» (esto es, de las frías montañas). Además, el mundo a su alrededor responderá al nacimiento del niño con un rumor de voces: «*¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!*».

Como el hijo esperado no llega, la mujer se encuentra ya «*tronchada y rota*» y con dolor en el vientre («*me duele esta cintura*»). En otras palabras, en el sentido en que Yerma no recurre al *Eros* —germen del ansia de vida— como vehículo para tener un niño, se trata de un tipo de santa. Para que sea más clara la extraña manera de existir de Yerma, Lorca establece una comparación haciendo aparecer otros personajes próximos a ella: la joven muchacha que ha quedado encinta o la vieja que ha tenido numerosos hijos.

Como el deseo de Yerma excluye procesos naturales y, de la manera que hemos expuesto, queda establecido como algo que vendría causado por una fuerza absoluta y trascendental, se trata de un deseo *imposible*. Por consiguiente, el deseo de Yerma no es, como dicen muchos críticos japoneses, algo *instintivo*. El hecho de que Yerma se ha apartado de la naturaleza y precisamente por eso su deseo es imposible es algo que Mishima sabe leer correctamente. Y es cuando Juan le comunica a Yerma que sin su colaboración como marido es imposible tener un hijo que ella se da cuenta de esa imposibilidad.

En otras palabras, mientras que Yerma planea tener un hijo sin Juan, la realidad es que éste es una condición indispensable para que ella pueda quedarse embarazada. Es de Juan de quien conoce la imposibilidad de concebir en la manera que ella desea, de ese Juan que representaba la naturaleza y que era el único al que estaba ligada. Así, por mucho que ella no le haga caso y salga de casa para acometer diversos esfuerzos, Juan es para Yerma *la última esperanza* de tener un niño de manera realista. Ser rechazada por Juan significa para Yerma ser despedida, como una cometa

cuya cuerda se ha roto, fuera del ámbito de la naturaleza. Por eso, termina por considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto y queda atrapada en una relación de incompatibilidad mutua y absoluta con Juan, quien se encuentra en primera línea de esa naturaleza a la que además representa directamente. Mientras Yerma piense que sus ideas son *absolutamente correctas*, suicidarse está fuera de lugar y no queda más remedio que matar a Juan, el Juan que ahora es su enemigo y que ha aniquilado el último atisbo de posibilidad.

[...] Yerma pasa a considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto. A partir del instante en que una mujer considera enemiga la naturaleza, todo derramamiento de sangre deviene posible. Porque toda la existencia de esa mujer se ha convertido en pecado.

Entonces, Yerma mata a su marido. Un desenlace más natural que éste es impensable. (Mishima, 1958: Yerma Raisan)

Lo que acabamos de explicar es lo que dice Mishima en estas pocas líneas. Aunque no cabe ninguna duda de que logró expresar la esencia de esta tragedia con juicio preclaro, creemos que Mishima no fue comprendido porque expuso su conclusión sin haberla argumentado. Si decimos que no fue comprendido es porque este texto, que es tan diferente al de todos los demás críticos, no fue objeto de debate en el momento de su publicación y tampoco lo ha sido desde entonces hasta la actualidad. Partiendo de esta interpretación que había hecho de la lectura de *Yerma*, Mishima asistió a la representación de la obra con grandes expectativas. Veamos a continuación cuál fue su crítica.

(10) La crítica teatral de *Yerma* de Mishima

En su entrada del 18 de septiembre de *Ratai to ishō*, Mishima escribe que ha asistido a la primera función de *Chi no Hana [Flores de sangre]*, el

título con el que se estrenó *Yerma* en Japón. La dirección estuvo a cargo, como ya hemos dicho, de Tanaka Chikao. Tanaka sintió que el teatro de Lorca tenía algunos puntos en común con el teatro *nō* 能, y por ello se atrevió a introducir sus técnicas a la hora de dirigir *Yerma*.

Antes de examinar las técnicas del teatro *nō* 能 que aplicó Tanaka, explicaremos brevemente en qué consiste el *nō* 能. Este tipo de teatro es una forma desarrollada y profundizada de la danza japonesa que se había transmitido tradicionalmente desde la antigüedad. La principal característica del *nō* 能 consiste en que es un teatro de máscaras, un teatro de danza y un teatro musical, de manera que en él se unen esos tres elementos. En este aspecto se ha hablado de su similitud con las tragedias de la antigua Grecia. Sin embargo, frente al teatro occidental, que más tarde trataría de lograr un mayor realismo tanto en los decorados como en las interpretaciones, el teatro japonés se caracterizaría por una abstracción que no tiene en cuenta el realismo y por la estilización de esa misma abstracción, tal como podemos apreciar en el *nō* 能. En el ámbito de la pintura, la abstracción que aparece típicamente en los dibujos a tinta china *suiboku* 水墨 o en las xilografías *ukiyo-e* 浮世絵 corresponde precisamente a esa característica. Para que esta abstracción sea posible, es necesario que el público tenga instalados en su mente los parámetros que hacen posible la comprensión mutua del significado que tienen los diferentes accesorios que entran en escena. El hecho de que Japón no hubiera sido nunca invadido ni controlado por otros pueblos y, por lo tanto, su continuidad cultural nunca hubiera sido interrumpida por presiones externas hizo posible este entendimiento común. Así, por ejemplo, el panel que ocupa la pared del fondo de un escenario teatral de *nō* 能, llamado *kagami-ita* 鏡板, siempre lleva el dibujo de un gran pino japonés. El pino es el símbolo de la eternidad y en él habitan los dioses. Luego, por ejemplo, el solo hecho de colocar varias espigas de *susuki* —un tipo de gramíneas— en el decorado sirve para indicar que el escenario es un páramo remoto en los meses de otoño, mientras que una sola rama de cerezo basta para evocar una colina en la que estos árboles florecen sin control durante la primavera. Por otra

parte, el largo pasillo que se extiende en el lado izquierdo del escenario sirve para separar este mundo del otro, de manera que los personajes que aparecen por la izquierda son dioses o almas de difuntos que nos visitan desde el más allá. En el *nō* 能, se da por hecho que todas estas convenciones van a ser entendidas por el público.

Otra diferencia respecto de la tragedia griega la constituye el hecho de que en el teatro *nō* 能 normalmente el número de personajes esté limitado a dos: el *Shite* o protagonista y el *Waki* o secundario. Aunque hay veces en que aparecen varios actores, en estos casos los intérpretes adicionales no dejan de ser personajes de apoyo del *Waki*, o bien una mera multitud que sirve para crear situaciones. En este sentido, nunca llegan a desarrollarse en el *nō* 能 historias dramáticas al estilo de las tragedias griegas.

Existe además otra diferencia entre la tragedia griega y el *nō* 能, que radica en la particular manera de ejecutar la danza en el caso de este último. La principal característica de la danza del teatro *nō* 能 consiste en que la fuerza del cuerpo se va amasando hacia el interior y, a través de movimientos estilizados que llegan a todas las extremidades, va materializándose en el exterior. En este aspecto se diferencia de manera radical del baile europeo, en el que se va liberando la fuerza interior con movimientos del cuerpo que obedecen a ansias naturales. Para que la estilización de la danza pudiera alcanzarse en todos los ámbitos, se atribuyó al teatro *nō* 能 un alto nivel de especialización que hacía imposible dominarlo si no se practicaba desde una edad temprana, de manera que fue convirtiéndose en un tipo de arte secreto, transmitido únicamente a un número limitado de personas que pertenecían a ciertos linajes. Fue a partir de la época moderna que el teatro *nō* 能 volvió a popularizarse entre las masas.

Las características del *nō* 能, como las que acabamos de explicar, se deben únicamente a una de las esencias de este arte: la de ser un espectáculo que tiene como objetivo el reposo de las almas. Las almas de los difuntos están presas de pasiones violentas muy concretas como el

amor, los celos o el rencor, y no pueden marcharse al otro mundo porque se hallan faltas de consuelo; por este motivo permanecen en este mundo y aparecen en cualquier momento cuando hay algún motivo. El *nō* 能 es un espectáculo cuyo fin consiste en consolar las almas para que puedan marchar en paz al otro mundo. Por ello, las historias representadas por el *Shite* a través de su danza deben relatar muy bien cuál es el fuerte sentimiento del que está preso el personaje. El público se conmueve al empatizar con la historia, y llora con ella. Como el objetivo es lograr el reposo de las almas, el verdadero protagonista es únicamente el *Shite*. Al fijar su concepto básico en el hecho de serenar o apaciguar las almas, el protagonista aparece como juguete de su destino, sin que tengan lugar cambios o vicisitudes, ni se desarrollen historias heroicas.²⁰⁴

El hecho de que el *nō* 能 llegase a tener esta esencia lleva claramente marcado el carácter de la época en la que ésta alcanzó su mayor grado de perfección. Esto ocurrió en el siglo XIV, durante el cual, como ya hemos dicho, estaba vigente el gobierno centralizado del shogunato Ashikaga, pero aun así éste se encontraba en una situación de incesantes disturbios porque en todas las regiones del país la clase guerrera se había hecho con su parcela de poder local. A mediados del siglo XV Japón entró en un periodo de auténticas guerras intestinas, que duraron hasta principios del XVII. Se trataba pues de una época en la que no existía un presente estable ni un futuro predecible, una época en la que por mucho que uno llevase una vida próspera y espléndida nunca sabía cuándo podía ser víctima de una traición que le llevase a la ruina o a la muerte, y a pesar de todo esto la gente ansiaba unos valores a los que poder aferrarse. Para responder a esta situación, las creencias budistas fueron reformadas y apareció el budismo Kamakura, una ideología propia y exclusiva de Japón. Hasta entonces el budismo era el que se había transmitido desde China y consistía en el aprendizaje de la interpretación del mundo. El budismo Kamakura, en cambio, se estableció como una filosofía práctica, en

²⁰⁴ A partir del siglo XVII, durante el periodo Edo, el teatro *nō* incorporó sutilmente la narración de historias, pero su esencia no cambió.

contraposición al ya existente. Si en el budismo tradicional lo importante eran la profundidad y la amplitud de los conocimientos, en el nuevo budismo no se ponía en cuestión la condición social o la educación de cada uno, sino que se daba importancia a la profundidad de las creencias. Un tipo de reforma similar tuvo lugar en el teatro *nō* 能, que antes había sido un baile monótono y protocolario dedicado a los dioses, exclusivo de la nobleza, y de ahí pasó a ser una danza interpretativa que apelaba a los sentimientos de las personas. La gente quería encontrar, a través del *nō* 能, una respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo pueden ser reparadas las almas de los que han muerto inmersos en el resentimiento? Esta pregunta era muy importante para los japoneses de la época porque tenían muchos allegados cuyas almas habían muerto de esa manera y porque ellos mismos podían acabar igual. Así que el *nō* 能 estaba destinado a responder esa pregunta. Precisamente por ello, los amantes del *nō* 能 que se convirtieron en sus protectores no fueron la antigua clase dominante de los nobles, sino la de los guerreros, que se estaba erigiendo como nueva clase dirigente. Es bien conocido que algunos de los máximos gobernantes de la época, como Ashikaga Yoshimitsu, Oda Nobunaga o Toyotomi Hideyoshi, no sólo fueron protectores acérrimos del *nō* 能, sino que incluso llegaron a practicar su danza ellos mismos, aunque fuera durante un corto periodo.

La visión cosmológica del *nō* 能, al tiempo que recibe influencias del budismo, deviene un mejor receptáculo de la sensibilidad japonesa que éste. En un mundo en guerra hay enfrentamientos, conflictos y luchas que traen consigo profundos rencores y tristezas, pero aun así no hay ninguna enemistad o falta de comunicación que sea definitivamente irreconciliable. Hasta el sentimiento más intenso y furioso puede ser aliviado mediante el consuelo de las almas. Es más, al ser precisamente ése el tema del *nō* 能, cuanto más violento e intenso sea el sentimiento que ha de ser objeto de consuelo espiritual, más dramático será el mundo creado y más profunda la *catástrofe* (desenlace) generada por el efecto de dicho consuelo. Entre dos que están enfrentados entre sí existe una base fundamental que es común y, por ello, el que hace daño al otro no puede evitar experimentar una

sensación de remordimiento o culpabilidad hacia él. Hay que reconocer que esta visión del mundo es muy propia de la sensibilidad japonesa. Además, las historias del teatro *nō* 能 no se escriben oponiendo la muerte a la vida, puesto que la primera siempre está cercana, al alcance de la mano. Y también interactúa con los vivos. Aquellos que están vivos, aparte de las relaciones que mantienen entre sí, también conversan siempre con los muertos y se relacionan con ellos. Además, si fuera necesario, pueden viajar libremente al pasado y volver, o incluso cambiarse la personalidad con otro.²⁰⁵ De esta manera, el mundo último al que aspira el consuelo de las almas, que supera en su proceso la vida, la muerte y el tiempo, fue descrito por Zeami Motokiyo 世阿弥元清, el esteta, actor y dramaturgo que perfeccionó el *nō* 能 en el siglo XIV, con una única palabra, «*Yūgen* 幽玄», que quiere decir *oscuro*, *profundo* y *misterioso*. Podemos definir el *Yūgen* como aquello que apacigua las pasiones violentas que abrigamos sin remedio mientras vivimos la vida, como un mundo que podría calificarse de «caos tranquilo» y que se forma en un lugar que nos trasciende. Se trata de un mundo último que va más allá del cruel mundo real, pero no en un sentido budista; más bien, sería un mundo que los japoneses ya habían concebido desde antes de conocer el budismo.

Teniendo el *nō* 能 las características arriba expuestas, podemos ponernos en el lugar de Tanaka Chikao y leer *Yerma* desde el punto de vista del *nō* 能 de la siguiente manera.

En primer lugar, calificaríamos esta obra como la historia de una obsesión: la de Yerma por tener un hijo. Dicho de forma extrema, se trataría de un “monodrama”, una obra representada por un único actor.

Puesto que Yerma se encontraría en la posición del *Shite* o protagonista, Juan sería el *Waki* o personaje secundario. Él existiría únicamente para sacar a relucir la obsesión de ella. No sería más que un marido estúpido que no comprende los deseos de su esposa. Dicho esto, el resto de

²⁰⁵ En «*Izutsu* 井筒», obra representativa del teatro *nō*, Ariwara no Narihira y su esposa, que se ha quedado sola, se intercambian.

personajes que aparecen en la obra, así como los elementos musicales —canto y baile— que se introducen en ella, no serían más que una parte del decorado, pensada para hacer más patente la obsesión de Yerma. Pero si esto fuera así, en teoría Lorca no habría tenido la necesidad de describir de forma tan minuciosa a Víctor, la vieja pagana o la conjuradora Dolores. De esta manera, dado que Tanaka Chikao es incapaz de ubicar correctamente los varios episodios de la historia a excepción de la obsesión de Yerma, éstos se convierten en algo ocasional que se ha metido en la historia para hacer bulto y que no se sabe muy bien para qué sirve.

El consuelo espiritual que, según la esencia del *nō* 能 debería recibir la obsesión de Yerma no es descrito de manera directa; sin embargo, podríamos considerar que al situar en el final de la obra el asesinato del marido como tragedia máxima en la que desemboca la obsesión de Yerma, se está cumpliendo uno de los papeles del consuelo de las almas. Pero aunque esto fuera así, una lucha y un odio tan grandes entre el *Shite* y el *Waki*, hasta el punto de llegar al asesinato, es algo que no se corresponde para nada con las características del *nō* 能.

Si pensamos que Mishima ya había publicado *Kindai nō 能 gaku shū* [editada en inglés como *Five modern Nō 能 plays*], una serie de obras de *nō* 能 adaptadas al teatro moderno, nos daremos cuenta de que tenía un profundo conocimiento y una gran sensibilidad con respecto al *nō* 能, de manera que supo entender claramente la osadía que suponía interpretar el teatro de Lorca desde el punto de vista del *nō* 能. Así pues, éste fue su certero juicio en la crítica teatral que hizo de la versión de *Yerma* dirigida por Tanaka Chikao.

No percibimos el olor del campo y la sensualidad asfixiantes de España, que podemos sentir en los poemas y dramas de Lorca. No hay sangre oscura ni patetismo. La *Yerma* dirigida por Tanaka recrea la atmósfera del *nō* 能. El primer acto en especial tiene un tempo terriblemente lento, y como resultado de sus pausas calmosas y opresivas se obtiene, sin lugar a dudas, una sensualidad fría y

condensada típicamente japonesa y propia del Sr. Tanaka. Sin embargo, su toque demasiado personal ha convertido un drama que es como un volcán en erupción, en una historia de rencor profundo que está siendo oprimido, en una historia de obsesión como las del *nō* 能. Por eso, escenas indudablemente lorquianas como la de la lavandería, o la de la festividad en el último acto, quedan convertidas en algo parecido a un frívolo espectáculo de revista, aislado del resto de la obra. En una obra teatral de Lorca, los bailes de la festividad o los coros de la lavandería no deben ser colocados como una simple contraposición a ese clímax horrible en el que una mujer estéril estrangula y mata a su marido, sino que deben ser tratados de manera igualitaria, como otra expresión más del mismo remolino de sentimientos y sensualidad. Es ahí donde lo descubriremos intensamente [a Lorca] y encontraremos elementos que van más allá del teatro psicológico, por eso no es que yo esté lanzando críticas superficiales porque no aparezca ningún rasgo de la España rural. A pesar de que le hayan puesto el título japonés *Flores de sangre*, a la representación de hoy le faltaba ese *gusto por la sangre* tan espléndido y típico de Lorca.

(Mishima, 1983: 93-94)

Mishima afirma sin rodeos que, al haber transmutado Tanaka el texto de *Yerma* en una obra de teatro *nō* 能, resulta que «un drama que es como un volcán en erupción» se ha convertido en algo completamente distinto, «una historia de rencor profundo». Por esta causa se pierde la fuerza vital del teatro de Lorca, esto es, su *gusto por la sangre*. Sin embargo, insiste Mishima, de lo que está hablando no es de que «no aparezca ningún rasgo de la España rural». Esto es así porque, en definitiva, mientras *Yerma* sea interpretada como una simple «historia de rencor profundo», por muchos elementos típicos españoles que se introduzcan el error ya no podrá ser eliminado. La crítica de que no aparecieran rasgos de la España rural fue la opinión de la mayoría de la

gente que vio la obra y puso de manifiesto su descontento. Este tipo de crítica es una simple impresión, que se queda en la superficie de la obra, y desde el punto de Mishima no es más que una «crítica superficial».

Tanaka, en todo caso, sabía perfectamente que el teatro de Lorca estaba ambientado en España y, por ello, se supone que se las ingenió a su manera para introducir elementos más o menos españoles, ya fuera en el vestuario o en el baile. Además, al tratarse de una obra traducida —no adaptada—, no hubo cambios de guión y por tanto debió de haber elementos españoles que se hicieron presentes de manera natural. En este sentido, Tanaka trató de mostrar “rasgos de la España rural” a su modo. Pero si el público se llevó la impresión de que esos rasgos españoles no estaban presentes, es porque a la representación no se le había insuflado vida. Esto ocurrió porque fue dirigida de manera errónea: errónea porque Tanaka no había entendido qué tipo de obra era *Yerma*. Precisamente porque no lo había entendido, no pudo más que dirigir escenas como la de la festividad o la de la lavandería como meros episodios que conducen por la fuerza al clímax en el que Yerma mata a su marido. Todo esto es lo que afirma Mishima aquí. Podemos pensar que para él, que había esperado tanto de esta representación, hasta el punto escribir y publicar *Yerma Raisan [En alabanza de Yerma]*, la versión de Tanaka supuso una decepción enorme.

(11) ¿Qué tipo de obra es *Yerma*?

Tras analizar la crítica de Mishima, expondré a continuación qué tipo de obra es *Yerma* a mi entender.

Como ya he dicho numerosas veces, todas las obras teatrales de Lorca son concebidas a modo de festividad. Debido a que son una festividad, como también lo es la festividad de la tauromaquia, en ellas es imprescindible la muerte como sacrificio que se ofrece a Dios. Es el «gusto por la sangre» del que habla Mishima. En las obras de Lorca siempre hay

preparada una muerte al final, una muerte dolorosa que conmueve profundamente el corazón. El mundo de la obra se dirige hacia ese punto final que es la muerte, mientras se va tensando y condensando. La característica que de manera más destacada convierte a *Yerma* en una obra diferente del resto radica en que esa muerte, violenta e inesperada, no le ocurre al protagonista, sino que se debe a una acción cometida por éste: el asesinato. Al contrario de lo que sucede en *Bodas de Sangre*, aquí la rebeldía irrefrenable del personaje principal no es aniquilada sin remedio a causa de la resistencia de un mundo en orden, sino que es aquél el que termina venciendo sobre este último. Para desarrollar esto de manera convincente, Lorca describe con detalle el proceso mediante el cual el nivel de oposición entre Yerma y el mundo en orden va subiendo hasta llegar a un punto en el que ninguno de los dos puede tolerar al otro. No importa que ponga énfasis en cuán singular es este desarrollo. Porque si estuviéramos hablando de un autor mediocre, en una historia como la de la obra que nos ocupa sería Yerma la que acabase asesinada con total seguridad.

Lorca le dio vida a Yerma. A cambio, la convirtió en asesina de su marido. Esto es así porque, tal como afirma Mishima, Yerma «pasa a considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto» (Mishima, 1958) a causa de sus convicciones y, por este motivo, ya no tiene razón alguna para obedecer las leyes y el orden que reclama la naturaleza. A esto se refiere cuando dice que «toda la existencia de esa mujer se ha convertido en pecado» (Mishima, 1958). ¿A qué tipo de ser corresponde esa *existencia*? La verdad es que todos nosotros lo sabemos muy bien. A veces los llamamos *ideólogos*, otras decimos que son *-istas* seguidores de un *-ismo* o, en casos más extremos, hablamos de *fundamentalistas*. Lorca vivía en *el siglo de las ideologías* y por eso veía a este tipo de personas entre los fascistas y también entre los comunistas. Y aquí es dónde él nos indica en qué terreno nacen los ideólogos, de qué manera se alejan de *lo real* y *lo concreto* y, en última instancia, cómo van a parar a una tierra desolada y devastada —esto es, *yerma*. La visión crítica que mantenía respecto de los ideólogos queda plasmada numerosas veces en la colección de poemas

Diván del Tamarit, que fue publicada en el mismo periodo.²⁰⁶

Veamos a continuación el proceso en que Yerma va alejándose cada vez más de *lo real*. Yerma, en la medida en que se trata de un *ser* que *existe*, ha venido sintiendo de manera continuada que le falta algo esencial. A raíz de su matrimonio, se da cuenta de que aquello que le falta es *un niño que haya nacido de su propio vientre*. Este proceso autocognitivo no tiene lugar de manera lógica, a través del pensamiento; se trata de una percepción a través de la sensibilidad, motivo por el cual Yerma sólo puede manifestar su problema a través de la poesía o las canciones. Como no puede manifestarlo con palabras lógicas, las personas que la rodean, incapaces de profundizar hasta llegar a su sensibilidad, no tienen más remedio que velar por ella. El significado que ella le da a las palabras «Quiero un niño» es completamente distinto al que les atribuyen en su vida cotidiana el resto de personajes: su marido Juan, María, la vieja pagana, etc. Para ella es algo que le da sentido a su existencia; sin embargo, quienes la rodean lo interpretan como una forma de *Eros* —germen del ansia de vida—, que da origen a la vida y sucesión a la sangre. En última instancia, Yerma se da cuenta de que es imposible llegar a esa existencia buena, a ese ser perfecto que ella deseaba, y lo hace durante la conversación final con su marido Juan. Entonces no le queda más remedio que convertirse en un *no-ser*. Esto es porque ella, tal como ha venido reclamando desde el principio, no puede seguir viviendo en armonía con la realidad mientras siga siendo *un ser al que le falta algo*. De esta manera, se adentra en las afueras de la naturaleza, es decir, en las afueras del orden. Y el paso definitivo para ello es el asesinato de su marido. En otras palabras, Yerma, que se ha convertido en un *no-ser*, tiene que mostrar a través de su propia persona que es imposible por completo la armonía con su marido, quien existe como *arquetipo de la naturaleza*.

²⁰⁶ Por ejemplo, en «Gacela De La Terrible Presencia»: <Puedo ver el duelo de la noche herida / luchando enroscada con el mediodía.>, en «Gacela De La Muerte Oscura»: <No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre; / que la boca podrida sigue pidiendo agua.> o en «Casida De La Rosa»: <La rosa / no buscaba la aurora:... / no buscaba ni ciencia ni sombra:... / no buscaba la rosa.>, entre otros.

Como consecuencia, al final Yerma termina cayendo en la soledad más absoluta. Ha perdido para siempre aquello que debía enseñarle el significado de la vida: la posibilidad de *tener un hijo*. Su marido, que le proporcionaba a su existencia un punto de apoyo en la sociedad real, también ha desaparecido por su culpa. Por lo tanto, Yerma ha roto sus vínculos con la *realidad*. Y demuestra mediante su acción que se ha convertido en un *no-ser*, es decir, en una *mujer marchita*.

¿Comete pues un suicidio indirecto? No. En ese caso podría haber evitado el asesinato y morir directamente. Yerma rechaza la manera en la que su marido la busca, «como cuando te quieres comer una paloma»²⁰⁷, comete un asesinato con todas las letras y de esa forma consume por completo su manera de vivir. Sus últimas palabras en la obra, que reproducimos a continuación, no constituyen un lamento. Son las palabras mediante las cuales un criminal convencido comunica su acto criminal al mundo. No pueden ser leídas de otra manera.

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo! (García Lorca, 1997a: 526)

Tras la pregunta «¿Qué queréis saber?», formulada en tono muy desafiante, las palabras «No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!» constituyen un grito en el que Yerma desea expresar que ya no pertenece al mismo mundo que los demás: «¡Ahora yo estoy fuera del mundo en el que vosotros vivís!». Después de esto, la mujer es apresada por la policía y seguramente será sentenciada a muerte o a una larga condena en prisión. Aun así se somete a ello con la cabeza alta, la actitud calmada y sin mostrar remordimiento, porque el castigo que pueda

²⁰⁷ <JUAN: A ti te busco. Con la luna estás hermosa. / YERMA: Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.> [«Yerma» Acto 3º Cuadro Último], (García Lorca, 1997a: 525)

recibir es algo que ya no tiene que ver con ella y que ocurre en la *realidad*.

El hecho de que ese vacío y esa existencia que no tiene más remedio que ser vivida en absoluta soledad fueran creados por Lorca en la época en que vivió es algo inusitado y excepcional. Podemos entender que Mishima lo considerara un genio. También resulta lógico que Lorca fuese valorado de nuevo después de que el teatro del absurdo se impusiera en el mundo del teatro tras la Segunda Guerra Mundial.

(12) Cercanía (similitudes) y lejanía (diferencias) entre Mishima y Lorca

Mishima fue un autor que utilizó como tema literario, de principio a fin, el sentido que tiene el hecho de que una persona crea en sus ideas y, además, la fascinación y el miedo que las ideas suscitan en las personas y contra los que es muy difícil luchar. Fue capaz de rastrear de manera clara el proceso que sigue Yerma, presa de sus ideas, hacia el desastre (algo que ninguno de sus coetáneos alcanzó a entender en su lectura de la obra). El hecho de que pudiera hacerlo nos indica que Mishima compartía con Lorca la sensación de crisis que éste tenía con respecto a la era de las ideologías. Pero esto no quiere decir que Mishima tratase de eliminar aquello que tuviera que ver con las ideas. Más bien, despreciaba el pragmatismo con toda su alma, de la misma manera que hace Yerma al criticar a su marido por *querer comer una paloma cuando tiene hambre*. Lo que él buscaba eran unas ideas correctas basadas en un heroísmo al estilo de Nietzsche, una respuesta a la siguiente pregunta: ¿dónde existe una filosofía por la que valga la pena vivir? En este sentido, la tragedia de Yerma coincide con la trayectoria que el propio Mishima tuvo que recorrer.

Como ya hemos dicho, después de la guerra Mishima logró un esplendoroso debut literario y se convirtió en uno de los *autores favoritos*, si no el que más, de su época. No obstante, al mismo tiempo que se apartó del secularismo frívolo de la sociedad de posguerra, que ponía el dinero

por encima de todo, trató de alejarse también del esteticismo ideológico que se había forjado en su interior a causa del entorno especial en el que había vivido de niño (esteticismo ideológico que precisamente era enaltecido por toda la sociedad de posguerra en su conjunto). Además, en el campo de las ideas tendió hacia el apoyo del sistema imperial japonés —algo que podríamos decir que constituye el germen de su alma—, mientras en el terreno de la realidad comenzó a dirigirse hacia la obtención de un *cuerpo* como sujeto de la voluntad y las acciones. En resumen, tal como le ocurre a Yerma, Mishima, al mismo tiempo que se enfrentaba con lo real, con lo secular, trataba de elevarse hacia un estado absoluto de trascendentalismo. Los pasos de este proceso quedan registrados, uno a uno, en sus obras.

Lo que representa para Yerma el asesinato de su marido se corresponde en el caso de Mishima con su ocupación del cuartel general de las Fuerzas de Autodefensa y su suicidio mediante el *seppuku* 切腹 que llevó a cabo allí mismo. Este suceso, si lo vemos como una acción realizada con un objetivo político, fue un acto que no tuvo ningún efecto ni sentido. Sin embargo, si lo vemos como una acción interpretativa que crea un espacio festivo, fue una actuación perfecta. Esto es así porque el lugar que escogió como escenario fue el mismo en el que había ocurrido el incidente del 26 de febrero, por el que nunca dejó de sentirse fascinado, y porque también él fracasó en su intento de provocar un alzamiento de las Fuerzas de Autodefensa, de la misma manera que habían tramado aquellos jóvenes oficiales, para terminar suicidándose cometiendo *seppuku* a la manera tradicional de los samuráis. Aquel día, el lugar del incidente se convirtió en un espacio festivo, el sacrificio ofrecido en dicho festividad fue su propia muerte y como público de esta tragedia asistió toda la nación. Tiempo atrás, Mishima había escrito en su crítica de *Yerma* estas palabras que volvemos a citar:

Sin embargo, lo único que busca Yerma es *ser madre*, y toda su existencia depende de ese anhelo imposible, de manera que cuando

su marido le confiesa esa imposibilidad, Yerma pasa a considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto. A partir del instante en que una mujer considera enemiga la naturaleza, todo derramamiento de sangre deviene posible. Porque toda la existencia de esa mujer se ha convertido en pecado.

Entonces, Yerma mata a su marido. Un desenlace más natural que éste es impensable. (Mishima, 1958: Yerma Raisan)

Si aplicamos lo anterior a Mishima, obtendremos el siguiente resultado:

Sin embargo, lo único que busca Mishima es un Japón divino que tiene como máxima autoridad al Emperador, y toda su existencia depende de ese anhelo imposible, de manera que cuando desde el cuartel general de las Fuerzas Armadas —las destinatarias de su llamada a un alzamiento— le es declarada esa imposibilidad, Mishima pasa a considerar como enemiga la naturaleza en su conjunto. A partir del instante en que un hombre decidido considera enemiga la naturaleza, todo derramamiento de sangre deviene posible. Porque toda la existencia de Mishima se ha convertido en pecado.

Entonces, Mishima, dentro del espacio festivo que él ha creado y cuyo centro es él mismo, lleva a cabo la representación de una muerte heroica. Un desenlace más natural que éste es impensable.

El texto de arriba fue escrito en 1958 y el incidente causado por Mishima ocurrió en 1970. En este corto lapso de tiempo podemos comprobar hasta qué punto había venido persiguiendo el mismo tema de principio a fin.

Y no sólo eso. En el año 1950, antes de que Lorca empezase a ser introducido de verdad en Japón, Mishima había escrito una novela con un tema que parece que quiera congeniar con el de *Yerma*. Incluso el título recuerda levemente al de la tragedia de Lorca: *Ai no kawaki [Sed de amor]*.

Antes de su encuentro con *Yerma*, Mishima ya tenía preparada su propia *Yerma*.

La protagonista de *Sed de amor* se llama Etsuko 悦子. *Ko* 子 es un sufijo muy común en nombres femeninos y *Etsu* 悦 se escribe con un ideograma que quiere decir «alegría desde lo profundo del corazón», pero que también significa «agrado erótico». Pero Etsuko pertenece a una célebre familia *samurái*, la antigua clase dominante ya caída en desgracia, y antes de casarse vivía sola con su padre. Así que sin duda debió de crecer bajo el yugo de los viejos usos y costumbres, totalmente alejada de esa alegría que se lee en su nombre.

Su marido es el hijo de una familia que ha escalado puestos desde su posición de agricultores de clase baja y acaba de alcanzar el éxito social, de manera que puede ser considerado un *salaryman* (asalariado) de élite. Aunque no se explica en la novela, podemos pensar que Etsuko es deseada en la familia sólo porque ésta quiere añadir un linaje ilustre a su árbol genealógico, y además se ha casado sin saber nada del mundo. Como no existe un sentimiento de amor entre los recién casados, el marido no espera mucho tiempo tras el enlace para engañar a su esposa repetidas veces con diferentes mujeres. Ella, a pesar de las numerosas infidelidades, sólo atina a encerrarse en casa mientras la llama de los celos la consume, sin saber qué hacer. Pero si nos fijamos bien en la naturaleza de los celos de Etsuko, nos daremos cuenta de que no está celosa porque ame a su marido, sino porque se siente herida en su autoestima. Se trataría más bien de una especie de odio, que además no va a ninguna parte. Por eso hace como tantas otras mujeres engañadas y no interroga a su marido, ni interviene en sus aventuras extraconyugales, ni tampoco solicita el divorcio. Su autoestima, lugar de origen de su odio, no le permite llevar a cabo tales acciones. El momento en que recupera a su marido es cuando éste yace en su lecho de muerte tras haber contraído el tífus, puesto que el peligro de contagio aleja de él a todas sus amantes. Y así es como, cuidándolo al límite y bajo el riesgo de un posible contagio, Etsuko puede ser plena propietaria de su marido por primera vez. Lo importante para ella no es

tanto recuperar el corazón de su esposo como que la vida o la muerte de su marido sea algo que está totalmente en sus manos. En otras palabras, lo que desea Etsuko no es una relación personal intensa por medio del amor, sino satisfacer su autoestima y colmar el fuerte sentimiento que nacerá de ello.

En comparación con la existencia de este sentimiento tan orgulloso, para Etsuko la realidad social más allá de sí misma es algo prácticamente inexistente. Después de haber perdido a su marido, al no contar con familiares que se encarguen de ella, es acogida en la casa paterna del esposo, donde al poco tiempo termina convirtiéndose en amante de su suegro viudo. En ningún momento se resiste a esta relación, aceptándola como una circunstancia natural que transcurre ajena a su voluntad. La realidad nunca llega a tocar el corazón de Etsuko, cuyo desinterés y apatía es sorprendente incluso cuando la evolución de los acontecimientos la involucra a ella misma. Sin embargo, el *Eros* o germen del ansia de vida que subyace en lo más hondo de su existencia jamás queda encerrado ni se marchita. Ese *Eros* interno encuentra una salida y acaba dirigiéndose al joven que el suegro de la protagonista tiene empleado en su casa. Este joven representa para ella todo lo opuesto a su existencia: se trata de un chico pobre y sin educación, pero al mismo tiempo carente de esa autoconsciencia que resulta tan problemática. En su lugar, el chico luce un cuerpo viril empapado de sudor, que ha moldeado con el trabajo físico. Además, es dueño de una realidad que le hace tener los pies en el suelo y dirigir su conducta de acuerdo con criterios que atienden solamente a necesidades concretas. Etsuko se ve atrapada por esa fascinación erótica y desconocida para ella y, aunque ama al joven subjetivamente, el amor que siente es egocéntrico y egoísta. Así, por ejemplo, cuando le compra unos calcetines no le hace saber si se trata de un acto de amor o de un simple acto de bondad de una señora para con su criado. Etsuko es consciente de que ama al muchacho, observa minuciosamente ese sentimiento suyo y lo va registrando en su diario, pero en ningún momento emprende ninguna acción encaminada a materializar ese amor en el ámbito de la realidad. Por

supuesto, para que Etsuko convierta en una realidad palpable el amor que siente por el joven, en primer lugar tendría que ganarse su amor tras haberle declarado el suyo, también tendría que separarse de su suegro, abandonar la casa para abrirse camino en una nueva vida y, por encima de todo, enfrentarse a los prejuicios de la sociedad frente al hecho de emparejarse con un hombre tan joven. Pero ella no tiene ningún deseo de hacer todas estas cosas. Sólo trata de ofrecer sus sentimientos amorosos como si fuera una reina que obsequia a un súbdito con un generoso regalo. La ira que enseguida nacerá hacia el joven y su novia viene provocada por el hecho de que ambos rechacen con modestia y humildad ese generoso regalo. Al final de la historia, Etsuko presiona al joven y lo inquina para confirmar lo que realmente siente. Éste, por prudencia, se muestra reacio a mostrar sus sentimientos, pero a medida que se da cuenta de que lo que Etsuko busca en él es el amor que se da entre un hombre y una mujer, como es incapaz de pensar al margen de la realidad más inmediata, comienza a presionarla traspasando el límite de lo que le permite su estatus de siervo. Entonces Etsuko, presa de un ataque de ira, termina por matarlo golpeándolo con una azada.

Esta obra es una de las primeras que escribió Mishima, tan sólo un año después de su conocidísima *Confesiones de una máscara*. Desde tan temprano estaba presente, pues, un tema importantísimo que se iría desarrollando a partir de entonces: qué pasa con las personas que, a causa de su origen y la manera en que fueron criadas, se han visto privadas del sentido de la realidad nada más adquirirlo, incapaces de ir más allá de su autoconsciencia y sus sentimientos, de los cuales están presas, cuando llega un momento en que la realidad las acecha hasta el punto de que ya no la pueden evitar. Así, esta obra es el lugar donde Mishima lleva a cabo el experimento mental de su propio problema, intercambiándose por el personaje de Etsuko. Su falta de sentido de la realidad, su sentimiento de pasar flotando por el mundo, el vacío de no poder confiar en nada más que su amor propio y sus sentimientos... son cosas cuya sensación se describe de forma muy concreta y detallada. La sensación de la existencia que tiene

Yerma es algo muy parecido. Y esa sensación también fue algo que se anticipó a la sensación común de una época en que la sociedad iba madurando. Es por ello que si solamente vemos la historia de Etsuko como una tragedia provocada por la personalidad excepcional de alguien con una autoconsciencia tan fuerte que supera lo normal, no podremos decir que la hayamos entendido. De la misma manera que no podemos describir *Yerma* solamente como una tragedia provocada por una mujer con un amor maternal excepcionalmente fuerte. La fascinación y el miedo causados por las ideas que atrapan a la gente es un problema planteado por Lorca que también está presente en Mishima. En este sentido ambos tenían conciencia común de un mismo problema. Aunque *Yerma* y *Sed de amor* nos parezcan dos obras lejanas en el tiempo a causa de estar separadas por la Segunda Guerra Mundial, sólo transcurrieron 15 años desde la aparición de la primera hasta la de la segunda. No es extraño, pues, que ambas novelas tengan una base común.

Lorca trató de sobrevivir a una época de conflictos y antagonismos, en la que nacían personas como Yerma, a través de la liberación paulatina del alma del pueblo español. Uno de los medios eficaces para ello lo constituían las obras teatrales de carácter festivo que él creaba. Es por esta razón que él no se encaminó hacia otros países europeos de cultura más avanzada, como hicieron muchos intelectuales de su época (entre ellos sus amigos Salvador Dalí o Luis Buñuel), sino que se centró en el flamenco, el cante jondo, lo gitano y lo árabe, rastreando los orígenes de la cultura española. El hecho de que para seguir el rastro del alma española no se conformara jamás con ese punto intermedio en la historia de España que representan la cristianización y la experiencia de haber tenido un imperio mundial tiene mucho sentido. Remontándose a épocas anteriores a las de la cristianización y el imperio, consiguió traspasar lo que era un nacionalismo estrecho de miras.

Contrariamente a esta trayectoria de Lorca, Mishima regeneró una conciencia y unos sentimientos alienados de la realidad mediante la búsqueda de una conciencia *correcta* y de unos sentimientos *correctos*, que

tenían como premisa el desprecio y la negación absoluta del culto al dinero y de la cultura americanizada existentes en la sociedad real. Esto es lo que le empujó a su ferviente defensa del Emperador y la monarquía. Mishima encontró en el sistema imperial y todo lo relativo al Emperador la base fundamental común del alma de los japoneses. Sin embargo, su rastreo del origen de esa alma no fue algo tan exhaustivo como en el caso de Lorca. El apoyo a la monarquía imperial defendido por Mishima estaba basado en una mentalidad que, en gran parte, había sido inventada en el Japón moderno: en épocas anteriores, la cultura del pueblo japonés apenas había tenido relación directa con el sistema imperial. Además, la población japonesa, que se ha venido considerando étnicamente homogénea, está en realidad formada por etnias diversas emigradas desde regiones que abarcan desde el Pacífico sur hasta el norte de la China, algo que puede apreciarse rastreando el origen de las lenguas, las músicas y las danzas del archipiélago, tal como están revelando cada vez más estudios académicos en la actualidad. Al final, Mishima fue incapaz de ir más allá hasta ver todo esto y por eso terminó por considerar el sistema imperial como algo absoluto, aunque no fuese más que un punto intermedio en la historia cultural de Japón. Es por este motivo que Lorca y Mishima, aunque hubieran estado tan próximos a finales de la década de 1950, acabaron alejándose tanto varios lustros más tarde.

SÍNTESIS, CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

1. *Sobre «Consideraciones preliminares: sentido y alcance de la teoría del duende»*

En la INTRODUCCIÓN de la presente tesis doctoral («Tema y método de análisis de la historia de la recepción de Federico García Lorca en Japón») ya he definido cuáles son los objetivos de mi investigación sobre la historia de la recepción de las obras de Federico García Lorca en Japón. Si hemos de exponer de nuevo esa definición de manera sencilla, podemos hacerlo de la siguiente forma: *Poner en claro el proceso mediante el que las obras de Lorca que hasta entonces no eran conocidas en Japón fueron presentadas en este país y aclarar de qué manera fueron recibidas y entendidas por los japoneses, así como el modo en el que éstos fueron incorporándolas a su acervo cultural gracias a ese proceso de introducción.* Los detalles históricos concretos de dicho proceso pueden consultarse, a grandes rasgos, en el CUADRO CRONOLÓGICO DE LA PRESENTACIÓN, TRADUCCIÓN, ESTUDIO Y REPRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DE LORCA que figura al final de la presente tesis. Sin embargo, la mera confirmación de los hechos históricos en el cuadro cronológico no es más que la confirmación de una serie de datos documentales, sin que ello sirva para poner realmente en claro cuál fue el proceso de recepción. Se hace entonces necesaria la siguiente tarea: descifrar los documentos para examinar, considerar y evaluar en qué consistió la recepción de Lorca por parte de los japoneses.

Esta última tarea, la de evaluación, ha sido la más estimulante para mí, pero al mismo tiempo la más difícil. Ya desde el principio me enfrenté al siguiente problema: en qué basar los parámetros en el momento de evaluar. En la historia de la recepción de Lorca, los parámetros de evaluación deben basarse ante todo en lo siguiente: entender en qué

consiste el arte lorquiano. Entonces: ¿cuál es el elemento nuclear de su arte? Lorca lo deja bien claro en su teoría del duende. Es por ello que mi primera tarea consistió en comprender y descifrar dicha teoría del duende. Esa tarea queda plasmada en el capítulo titulado «Consideraciones preliminares: sentido y alcance de la teoría del duende». El texto en torno al que hice mis consideraciones es «Teoría y juego del duende», manuscrito original de la conferencia que pronunció Lorca en Cuba el año 1930.²⁰⁸ Se piensa que Lorca sentía una especial predilección por el contenido de esta ponencia, de manera que la llevó a cabo en numerosas ocasiones. Entre ellas destaca la vez que la expuso en Buenos Aires en 1933, tras la representación de *Bodas de Sangre*. El texto de la conferencia apareció en Japón en 1973-1975, dentro de la obra *Federico García Lorca 1917-1936* [las obras completas de Lorca] publicada por la editorial Bokushinsha. Traducida por Horiuchi Kenji, es la única versión que se ha publicado en japonés. A continuación desearía exponer en detalle algunos puntos importantes que no mencioné en el Capítulo 1 de la presente tesis.

En primer lugar, querría referirme al hecho de que Lorca expusiera en esta conferencia, fervientemente y sin ningún tipo de reparo, su amor por España y el arte español. A lo largo de su exposición, Lorca va haciendo referencia a diferentes personajes ilustres, pertenecientes al mundo de la cultura y el arte españoles, de quienes alaba sus virtudes. Y considera que el punto central de su grandeza, la que los hace diferentes de otros artistas, es el hecho de que tengan duende. Cuando se refiere a esos *otros artistas* está pensando, por supuesto, en aquellos artistas de los países europeos avanzados que podrían considerarse *herederos y líderes del concepto ortodoxo del arte* y que no tienen nada que ver con el duende.²⁰⁹ Mostraba pues una actitud batalladora para con quienes consideraba sus rivales. Precisamente esto es lo que llevó alegría y excitación al público argentino que acudió en tropel a escuchar la conferencia, cuando todavía estaba latente su entusiasmo tras haberse

²⁰⁸ García Lorca, 1997b: 150–162.

²⁰⁹ Serían, por tanto, aquellos artistas que crean bajo la influencia del *ángel* y de la *musa*.

emocionado e inspirado con la tragedia de Lorca. Basta con leer el texto de la ponencia para entrever la exaltación del momento. Sin embargo, desde el punto de vista de los artistas de los países avanzados de Europa, el arte que hasta entonces se había producido en España, especialmente el de Andalucía, suponía una tendencia opuesta a la tradición europea que, a pesar de fascinar a la gente por su peculiaridad, no dejaba de ser arte de segunda categoría. El flamenco y los toros, aunque nadie dudaba que fueran espectáculos muy excitantes, al final no eran vistos más que como un tipo de *performance* para entretener. Lorca le da la vuelta a este punto de vista despectivo mediante su teoría del duende, considera que es precisamente en el flamenco y los toros donde se encuentra la esencia del arte, y lo demuestra con argumentos. Dicho esto, ¿en qué consiste entonces el duende?

Si respondemos a esta pregunta de manera directa, diremos que el duende es *la mentalidad y el alma de España que subyace en lo más profundo de su cultura, algo que normalmente permanece dormido pero que se activa y emana con gran fuerza cuando la gente lo necesita de verdad*. El momento en el que «la gente lo necesita de verdad» se corresponde con la apertura de un espacio festivo. El flamenco, la tauromaquia, el teatro, la declamación poética, la canción popular, el baile... todos ellos abren espacios festivos. Y en esta apertura el duende influye más que ninguna otra cosa. En su conferencia, Lorca desarrolla una teoría del arte tratando temas como el flamenco y los toros, hecho por el cual algunas personas podrían pensar, a primera vista, que dicho desarrollo se ejecuta de manera confusa y desordenada. Sin embargo, esta impresión se debe al hecho de que estamos acostumbrados a pensar en los diferentes campos del arte ordenándolos, clasificándolos y separándolos de acuerdo a unas reglas establecidas. La auténtica esencia del arte, no obstante, consiste en *la creación de un tiempo y un espacio festivos que trascienden la vida cotidiana, en los cuales la gente puede vivir una vida diferente de la habitual y, gracias a ello, obtener una nueva energía vital*. Esto quiere decir que es precisamente dentro de los espacios festivos donde se muestra

la auténtica esencia del arte. Es por ello que, para Lorca, tanto el flamenco y los toros como el teatro y la pintura no son más que diferentes formas procedentes de una misma y única esencia, que es el arte. El duende es aquello que otorga a los artistas una fuerza como la de un chamán para que abran un espacio festivo. Es una emoción trascendental separada de la cotidianeidad que desciende hasta ellos. Si nos preguntamos de dónde procede, responderemos que viene del sustrato cultural español. Aquí es donde Lorca se fija en la manera de sentir la muerte como un tema que se extiende a lo largo de todo ese sustrato cultural.

Según Lorca, la cultura española se caracteriza por tener un alto grado de sensibilidad con respecto a la muerte. En España la gente siente la muerte de manera vívida en todo momento: dentro de su vida cotidiana, del ocio, del arte... ¿Quiere decir esto que en otras culturas la muerte ha caído en el olvido? Según Lorca, sí. ¿Y por qué ha caído en el olvido? Porque la modernización ha hecho que la gente olvide la existencia de la muerte. Esto se debe a que la modernización ha creado culturas y costumbres completamente nuevas que nadie había visto hasta entonces, enterrando las que se habían ido transmitiendo con anterioridad. Por este motivo la era moderna, en primer lugar, ha roto vínculos con la tradición. Seguidamente, ha colocado la base de todos sus valores en la realidad y en el mundo tangible, aparcando a un lado, en el ámbito de la cultura general y las aficiones, todas las cuestiones que van más allá del concepto de pérdidas y beneficios. De esta manera, ha dejado de considerar como importantes las cuestiones relativas al *otro mundo*. Finalmente, el individuo moderno se ha independizado de la sociedad y de la historia para quedar encerrado en el marco temporal de su propia *vida* durante el tiempo que ésta dura. Por lo tanto, todo aquello que hay antes de nacer o después de morir ha dejado de tener sentido: únicamente lo tiene ya el tiempo durante el que nosotros mismos estamos vivos. Éstos son los rasgos comunes que caracterizan a las culturas pertenecientes a las sociedades que se han modernizado. Es por ello que las sociedades modernas han eliminado de manera ostensible la existencia de la muerte. Cuando Lorca se refiere a «la cultura española de

la muerte», lo hace en oposición a las culturas modernas que han eliminado la muerte. Esto podemos expresarlo de otra manera con las siguientes palabras: «Durante el siglo XX, España produjo una poesía de calidad excelente que superó a la de todos los demás países, lo cual quiere decir, en esencia, que España prestaba más atención a las necesidades espirituales que a los intereses directamente materiales». En consecuencia, cuando Lorca se refiere a «lo español» no está hablando meramente de la cultura local ni de una noción geográfica, por lo cual debemos aprender a interpretar esa noción como un concepto temporal. Por ello, el término cultura *española*—o *de características españolas*— significa cultura *que todavía no ha experimentado la modernización* o cultura *de aquellas personas que se han negado a escoger la modernización*. Entonces, dado que la edad contemporánea o posmoderna corresponde a las sociedades que han avanzado hasta los confines de la modernización, esta cultura *española* que apunta Lorca debe ser reconsiderada y revalorizada nuevamente para que podamos cuestionar el significado de la modernidad desde sus mismas raíces.

Llegados a este punto debemos plantearnos qué es la *muerte* de la que habla Lorca. No se trata simplemente de lo opuesto a la *vida*, de la interrupción de la misma o de la conversión de un organismo en la nada. La muerte sólo es entendida de esa manera unidimensional tras la llegada de la modernización. La forma en la que Lorca la interpreta podemos comprenderla bien si echamos un vistazo a su *Diván del Tamarit*, que fue escribiendo poco a poco durante la década de 1930. En este compendio de poemas, se refiere a la muerte en los siguientes términos. En primer lugar, la muerte siempre ataca por sorpresa. Sobre todo en la época de Lorca, llena de violencia y de guerras, la gente vivía enfrentándose a la muerte en todo momento. Los difuntos que han tenido una muerte violenta o en contra de su voluntad quedan faltos de consuelo. Y sus almas, que han perdido la vida sin entender por qué, reclaman alivio y reposo de los vivos. Éstos no pueden rechazar ofrecérselo. Sin embargo, la muerte en sí misma consiste en dirigirse a los orígenes, que en el caso de Lorca quedan

simbolizados por el *mar* o el *agua*. Aunque el *yo* desaparezca por causa de la muerte, gracias a esos orígenes renace en algún nuevo tipo de vida, hecho que se da por supuesto gracias a la capacidad de proyección poética de Lorca. En definitiva, la *muerte* no es algo que se opone a la *vida*, sino algo que la sucede y continúa, algo que constituye también sus orígenes.

Si alguien ha propuesto una aproximación cognitiva que explica de manera excelente esta sensibilidad respecto de la muerte que es propia de Lorca —o sea, de España—, ése es el mundialmente famoso psicólogo y filósofo Kimura Bin 木村敏. En su obra, expone el razonamiento que resumimos a continuación.²¹⁰

En la Antigua Grecia, la vida era entendida mediante la distinción entre dos palabras, esto es, entre dos conceptos. Uno de ellos era el *bios* (βίος), la vida de los organismos que están vivos de manera individual. El *bios* tiene principio y tiene final. Y cuando finaliza, la vida como *bios* termina ahí. Como concepto diferenciado de esta vida individual, existía en griego otro término referido a *la vida en general*, esto es, la *zōē* (ζωή). Esto es porque el curso de la vida no se ha detenido ni una sola vez desde que surgieran sobre la faz de la Tierra los organismos vivos más pequeños. También nuestras vidas individuales están conectadas sin interrupción con las de nuestros antepasados, cuyo rastro podríamos seguir de manera ininterrumpida hasta llegar a la primera forma de vida que apareció sobre nuestro planeta. Aunque ahora se manifiesta en muchos seres vivos diferentes, se considera que la esencia de la vida es la *zōē*. Para entender esto de manera metafórica, pensemos por ejemplo en una hoguera a la que vamos tirando leña. Ninguna de las ramas está ardiendo antes de lanzarla al fuego; sin embargo, a medida que las vamos añadiendo a la hoguera prenden hasta consumirse por completo. A pesar de la leña que se va extinguiendo de manera

²¹⁰ Kimura, Bin 木村敏, *Rinshō tetsugaku no chi 臨床哲学の知 [El conocimiento de la filosofía clínica]*, Tōkyō: Yōsensha, 2008.

individual, la fogata como tal sigue ardiendo tal como había hecho antes. En este caso, el *bios* representa por supuesto cada rama individual, mientras que la *zōē* sería la hoguera en su conjunto. O quizás la llama de la lumbre que arde. El *bios* nace de la *zōē*, queda incluido en la *zōē*, y cuando termina su vida regresa a la *zōē*.

De esta manera, dado que la *zōē* se refiere a la vida en general, incluye el conjunto de las plantas, los animales y todo lo que tiene vida. Sin embargo, para hablar de los seres vivos de manera individual, como un manzano, una cigarra o un ser humano, se utiliza la palabra *bios*. Así las cosas, es evidente que dentro de la *zōē* no existe la *muerte* tal como la observamos nosotros en nuestra vida o *bios* particular. Simplemente venimos llamando *muerte* a «ese lugar en el que nace y al que regresa la vida (*bios*)» o, dicho de otro modo «el lugar en el que todavía no estamos vivos o en el que ya no estamos vivos».

El mitólogo Karl Kerényi identificó la *zōē* con Dioniso y el *bios* con Apolo, para reflexionar sobre la relación entre ambos conceptos.²¹¹ Apolo es el mundo que tiene forma, el mundo lógico y racional. Dioniso es el mundo informe y caótico, el mundo desordenado repleto de *Eros* —germen del ansia de vida. Y nosotros, como seres que vivimos el *bios*, no podemos vivir plenamente si no entramos en contacto de vez en cuando con la *zōē* dionisiaca, esto es, si no somos capaces de sentir verdaderamente que el mundo del *bios* está envuelto en el mundo de la *zōē*. Aquí es donde Kimura pone de manifiesto que los diferentes trastornos psicológicos aparecidos a partir de la Edad Moderna tienen su origen en el hecho de que las personas ya no saben vivir de otra manera que no sea como un *bios* aislado que se ha separado de la *zōē*. Por este motivo las personas necesitan, de vez en cuando, ocasiones que les permitan apartarse del mundo del *bios* y entrar directamente en contacto con el mundo

²¹¹ Kerényi, Karl. *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München: Langen Müller, 1976.

de la *zōē*. Es por ello que la festividad es un acontecimiento tan importante. Y por eso la gente aprovecha diferentes ocasiones para crear espacios festivos. (Kimura, 2008: 84-95)

Ésta es pues la aproximación cognitiva que propone Kimura Bin para entender el concepto de la muerte en Lorca. Si vamos interpretando el discurso lorquiano relativo a la muerte partiendo de dicha aproximación cognitiva, podremos entender de manera clara qué es lo que Lorca quiere decir. Veamos un ejemplo:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas.
En España no. En España se levantan.

(García Lorca, 1997b: 156, «Teoría y juego del duende», párrafo 28.)

En este caso quiere decir lo siguiente: En aquellos países que se están apresurando por modernizarse, como no existe otro tipo de vida que el *bios*, cuando esa vida termina todo llega a su fin. Por el contrario, en los países como España, donde normalmente se siente la *zōē*, la muerte es el comienzo de una nueva vida. Sin embargo, no estamos hablando de una simple metempsicosis o reencarnación tal como existe en algunas religiones asiáticas, ya que ésta consiste nada más que en la mera transformación de un *bios* en otro *bios*.

En las sociedades modernas, las personas que han muerto son personas que *no están*. El recuerdo de los muertos desaparece de la mayoría de la gente en cuestión de unos días. Sin embargo: «Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera» (García Lorca, 1997b: 156). Si los muertos son así en España es porque los vivos escuchan atentamente su voz y tratan de imaginar su muerte en compañía de una profunda introspección. De esta manera, en España la muerte del *bios* es algo que da a conocer a las personas la existencia y el significado de la *zōē*, al mismo tiempo que las conduce hacia una profunda reflexión sobre la muerte. Por

este motivo, las personas que han sentido intensamente la muerte mientras entraban en contacto con la *zōē* llegan a adquirir una sensibilidad como la siguiente.

La casulla y la rueda del carro y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores y la luna pelada y la mosca y las alacenas húmedas y los derribos y los santos cubiertos de encaje y la cal y la línea hiriente de aleros y miradores, tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llenan la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito.

(García Lorca, 1997b: 156, «Teoría y juego del duende», párrafo 29.)

Esta manera de sentir es común a algunas experiencias como la del enfermo de cáncer al que le han anunciado la muerte y pasa a ver el mundo como algo completamente distinto, lleno de brillo y vitalidad. En resumen, la *muerte* a la que Lorca se refiere aquí es «el resplandor de la vida entendida de nuevo como *zōē* tras el paso por la muerte».

2. *Sobre las tres grandes tragedias de Lorca*

Tras entender la visión lorquiana del arte de la manera expuesta anteriormente, me preparé a continuar con mi investigación de la historia de la recepción de Lorca en Japón.

Como ya he dicho antes, el texto de la conferencia de Lorca «Teoría y juego del duende», estudiada más arriba, parte de la existencia previa de las representaciones de sus obras teatrales. El público de la conferencia, precisamente porque había experimentado una profunda emoción al ver dichas representaciones, deseaba escuchar una explicación sobre el trasfondo de las obras en palabras del propio Lorca. Así que él respondió a este deseo. Esto quiere decir que *Juego y teoría del duende* de Lorca está

directamente vinculada con su obra teatral.

Por este motivo me vi obligada a proseguir con mi investigación centrándome en la siguiente cuestión: aclarar de qué manera está relacionada la visión del arte que tiene Lorca con las obras que él mismo produjo. Para examinar los hechos concretos relativos a la historia de la recepción de Lorca en Japón que yo estaba investigando, era necesaria una premisa: la interpretación particular que yo misma hacía del teatro lorquiano. Así que mientras proseguía de manera paralela con estas dos tareas (el estudio de la historia de la recepción de Lorca en Japón y el análisis de la relación de su visión del arte con sus obras), cada vez que ha sido necesario he manifestado en ese momento cuál era mi propia interpretación de las obras de Lorca.

A continuación me gustaría exponer nuevamente mi análisis de las obras teatrales de Lorca. En concreto, me centraré en los puntos comunes que encontramos en la totalidad de su obra y en los motivos o temas predominantes que determinan su creación.

Sobre los motivos temáticos presentes en Lorca, como análisis más representativo entre los que han realizado los japoneses, encontramos los siguientes textos, que fueron escritos por Ushijima Nobuaki y publicados junto a su traducción de las *Tres grandes tragedias* de 1992.²¹²

Sobre *Bodas de Sangre*

Lorca cocinó a fuego lento con su particular espíritu poético la información sobre un caso real. Añadió un bosque de características mitológicas que recuerda al escenario de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare y una casa-cueva como si quisiera simbolizar la tierra andaluza; además, con la imagen de la navaja que aparece desde el principio describe un acuciante sentido de perdición que unifica todo el conjunto, con lo cual creó una tragedia que no puede ser calificada de otra forma que, precisamente,

²¹² (Ushijima, 1992)

Iorquiana.

(Ushijima, 1992: 349)

Sobre *Yerma*

Parece que existe una tendencia a intentar entrever en esta obra el sufrimiento del propio Lorca al no poder cumplir el deseo de tener una familia por ser homosexual; en todo caso, y dejando eso de lado, el tema de este drama sobre la esterilidad no es simplemente el deseo de plenitud vital de una mujer. [...] Esto es porque se trata de una tragedia de múltiples capas que está relacionada con el sentido del deber y del honor enraizado en el cerrado mundo rural español. Más al fondo de la depresiva capa superficial de esta tragedia, se oye el eco de dos canciones que reberveran entre sí: un himno de elogio hacia la instintiva fuerza vital de la mujer y un cántico a la liberación de las convenciones sociales.

(Ushijima, 1992: 350-351)

Sobre *La casa de Bernarda Alba*

Tras añadir a esta obra teatral un subtítulo, *Drama de mujeres en los pueblos de España*, Lorca adjunta expresamente el siguiente aviso: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» (García Lorca, 1997a: 583). Con el contraste entre el blanco y el negro —el de las inmensamente níveas paredes de la casa de Bernarda y el de los vestidos de luto de las mujeres— como tono predominante, no cabe ninguna duda de que trató de reflejar fielmente el ambiente de Asquerosa como típico pueblo español en el que todo permanece inalterado. [...] El tema de la amargura de las hijas, cuyos instintos sexuales se ven reprimidos por una madre infinitamente autoritaria, tiene un alcance que quizás se extiende hasta Mussolini, Hitler y, por supuesto, las fuerzas de derecha españolas.

(Ushijima, 1992: 352)

«Un mundo mitológico», «un himno de elogio hacia la instintiva fuerza vital de la mujer y un cántico a la liberación de las convenciones sociales», «el tema de la amargura de las hijas, cuyos instintos sexuales se ven reprimidos por una madre infinitamente autoritaria»... A estas interpretaciones les falta un punto de vista que es crucial: *¿Por qué este tipo de tragedias fueron capaces de tocar el corazón de la gente y consiguieron su apoyo incondicional?* Está claro que el público español estaba familiarizado con la sensibilidad animista española y con un desarrollo mitológico de las historias, esto es, un desarrollo en el que el destino de los personajes, del que se hace sabedor al público a pesar de que estos mismos personajes lo desconozcan, controla toda la historia y al final termina conduciendo a un desenlace trágico. Sin embargo, aunque esto sirva para explicar la excelente calidad de las obras, no explica el ferviente entusiasmo del público hacia el teatro de Lorca. Aún más, temas como *un canto de liberación* o *la amargura de unas hijas reprimidas* tienen como premisa un alegato de carácter político, de manera que solamente las personas que aprobasen este alegato podrían simpatizar con dichos temas.

Habían pasado más de treinta años desde que se presentaran por primera vez en Japón las tres grandes tragedias de Lorca cuando Ushijima escribió los comentarios que acabo de citar. Y todavía entonces el sesgo político que he venido rastreando en la historia de la recepción de las obras de Lorca en Japón ejercía su influencia en las interpretaciones de su obra, incluso en el caso de un destacado especialista en literatura española como era Ushijima Nobuaki. Pareciera ser que para él el motivo predominante en Lorca consista en la siguiente intención: *ilustrar a las masas mediante obras de gran calidad artística y, además, despertar en esas masas un interés político mediante la inclusión en sus obras de una conciencia social correcta*. Sin embargo, si leemos los poemas del *Diván del Tamarit*, escritos en la misma época, nos daremos cuenta de que la auténtica intención de Lorca nunca fue adoctrinar apáticamente a las masas como si él estuviera fuera y por encima de ellas.

En el *Diván del Tamarit*, Lorca escribe por ejemplo lo siguiente.

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

[Casida III: Casida de los ramos.] (García Lorca, 1996: 601)

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
no se oye otra cosa que el llanto.

[Casida II: Casida del llanto.] (García Lorca, 1996: 601)

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno,
bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.

[Casida IV: Casida de la mujer tendida.] (García Lorca, 1996: 602)

“Vecinitas”, les dije,
“¿dónde está mi sepultura?”

[Casida IX: Casida de las palomas oscuras.] (García Lorca, 1996: 606)

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

[Casida I: Casida del herido por el agua.] (García Lorca, 1996: 600)

Quiero dormir un rato,

un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

[Gacela VIII: Gacela de la muerte oscura.] (García Lorca, 1996: 597)

En esta colección de poemas, Lorca se acerca a las almas desconsoladas que están siendo víctimas de unas circunstancias políticas y sociales que se vuelven cada vez más insoportables y busca sin cesar una vía de salvación para ellas. Él, que posee «un establo de oro en mis labios», es consciente de que ésa es su obligación. Y es lógico pensar que sus tragedias las escribe bajo esa toma de conciencia. El Lorca que compone los versos del *Diván del Tamarit*, el Lorca que trata de resucitar la tradición teatral de la cultura española a través de sus actividades en La Barraca, el Lorca que ama el flamenco y la tauromaquia, el Lorca que aspira a ser un revolucionario en el terreno de la poesía, el Lorca que crea obras de teatro, el Lorca que da conferencias... todos ellos son un único hombre, un único artista que debemos entender como tal, en su totalidad. Hablando francamente, en la imagen de Lorca que muestra Ushijima no está presente el Lorca del *Diván del Tamarit*.

Parafraseando lo que hemos dicho al principio del párrafo anterior, en el *Diván del Tamarit*, Lorca, sin arredrarse ni retroceder ante las difíciles circunstancias a las que se enfrenta el pueblo, trata de hacerse presente en todo momento. Y además no deja de preguntarse en qué consisten y qué significado entrañan esas difíciles circunstancias. De idéntica manera, también en sus tres grandes tragedias expone Lorca los problemas a los que se enfrenta el pueblo mientras trata de investigar en qué consisten exactamente. Yo entreveo en las obras teatrales de Lorca una actitud que jamás consiste en tratar de dar al pueblo sermones ni lecciones, sino en plantear interrogantes y no dejar nunca de cuestionárselos. Huelga decir que esta actitud ya había quedado del todo demostrada en *Juego y*

teoría del duende. Así pues, el siguiente paso consiste en analizar la relación directa entre *Juego y teoría del duende* y las obras teatrales de Lorca y en indicar de manera concreta cómo se convierte la primera en premisa para la creación de las segundas.

En primer lugar debemos indicar que Lorca, en *Juego y teoría del duende*, niega lo que se conoce como artistas modernos alegando que *están limitados* y que *han llegado a su fin*. Los artistas modernos son *aquéllos que se han independizado de la consciencia de comunidad por primera vez en la historia y se dedican a crear obedeciendo a un sentido del arte y de las cosas que es personal e individual*. Lorca categoriza estos artistas modernos en dos tipos: los que obedecen al ángel y los que obedecen a la musa. Los primeros tienen un gran *talento natural* —un *don del cielo*— y son capaces de crear obras excelentes sin ningún esfuerzo; en otras palabras, son prodigios. Los segundos son *aquéllos que hacen florecer su modesto talento dejando que éste sea guiado por la musa y con mucho esfuerzo*. Sin embargo, si hacemos caso de las palabras de Lorca, en la actualidad la musa ya no se encuentra al lado de los artistas: «ya está lejana y tan cansada» (García Lorca, 1997b: 152). Por este motivo, un artista como Apollinaire, que corría en la primera línea del arte obedeciendo a la musa, había terminado entrando en un callejón sin salida.

Lorca dice después que *en tiempos de auténtica crisis tanto el ángel como la musa son impotentes*. Por ejemplo, de la siguiente manera:

La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico,²¹³ contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón.

²¹³ Metáfora hiperbólica, con el fin de provocar la risa entre el público, de algo imprevisible que puede ocurrir en cualquier momento.

(García Lorca, 1997b: 152)

Así, según Lorca, la fuerza que podemos obtener del cielo —el ángel— o de fuera de nosotros —la musa— en tiempos de crisis ya no nos sirve para nada: la fuerza debemos extraerla de nuestro interior. Y esa fuerza que procede del interior es el duende.

Lo que Lorca trata de señalar aquí es que el artista, al contrario de lo que creen el hombre y la mujer modernos, no existe dentro de su propia autoconsciencia, separada de su sociedad y de su época. El artista, a través del sustrato cultural que está latente en lo más hondo de su propia creatividad, esto es, a través del duende, es capaz de anticiparse a los demás y ser consciente de los temores, los sufrimientos, los sueños y las esperanzas que más tarde se van a asentar en su sociedad y en su comunidad. Esto es lo que quiere decir Lorca con las siguientes palabras:

que hay un establo de oro en mis labios;
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

[Gacela VIII: Gacela de la muerte oscura.] (García Lorca, 1996: 597)

Es por ello que las tragedias de Lorca están escritas bajo esa toma de consciencia. Si tenemos en cuenta lo explicado hasta ahora, queda claro que el contenido de sus obras no es una exposición de sus ideas, de su visión del mundo, de sus enseñanzas morales o de sus tesis políticas en tanto artista que posea un ego moderno. Se trata de algo distinto. Lorca, con unas habilidades parecidas a las de un chamán que toma prestada la fuerza del duende, expone en sus obras *los temores, los sufrimientos, los sueños y las esperanzas que más tarde se van a asentar en su sociedad y en su comunidad*. Y lo lleva a cabo en el único tipo de espacio que lo hace posible: un espacio festivo.

De esta manera, el Lorca de *Juego y teoría del duende*, el Lorca del

Diván del Tamarit y el Lorca que escribe tragedias están en plena concordancia.

Para explicar de qué manera el artista puede adquirir esas habilidades que son como las de un chamán, Lorca recurre al ejemplo de La Niña de los Peines. En mi análisis de este suceso, propuse tres conceptos: la *escena* o *situación*, la *presencia* y la *festividad*. En el episodio de La Niña de los Peines, la *escena* o *situación* consiste en la creación de un escenario cargado de una tensión especial generada por el público de excepcional nivel que aguarda el comienzo de la representación. La *presencia* es el intento del artista, a través de su actuación, de liderar el lugar en el que ha entrado en escena. Cuando se hace posible la creación de un espacio nuevo y extraordinario como resultado de esa tensión creada por el público y de esa lucha que protagoniza el artista, entonces se hace realidad la *festividad*. Este proceso podemos aplicarlo al método de creación literaria de Lorca mediante la siguiente interpretación. En primer lugar, tenemos unas circunstancias sociales extremadamente difíciles: son la *escena* o *situación*. Ante esto Lorca, mediante su actividad creadora como artista, trata de ejercer su papel y entrar en escena enfrentándose a la situación: es la *presencia*. Finalmente, esta actividad creadora consigue conmover los corazones de la gente: es la *festividad*. De esta manera Lorca revela su secreto creativo.

Si aplicamos todo esto a la comprensión de las obras de Lorca, nos daremos cuenta de que la sola interpretación de su significado basada en un rastreo del argumento es insuficiente. Ushijima nos indica que las tres grandes tragedias de Lorca se escribieron utilizando hechos reales como material original. Pero no hace ninguna referencia al motivo por el cual un escritor con tantos recursos imaginativos como era Lorca fue a buscar material para sus historias precisamente en la realidad. Si hemos de exponer aquí ese motivo, podemos afirmar que Lorca, por encima de cualquier otra cosa, trató de afrontar la realidad de la España de entonces. Pero no podemos decir que tomara como material unos hechos reales para

convertirlos en historias tal cual habían ocurrido, porque lo cierto es que introdujo cambios muy audaces. Si indagamos en la razón y la manera en que introdujo dichos cambios, podremos hallar los motivos o temas predominantes que adoptó a la hora de crear sus obras.

Así, por ejemplo, en *Bodas de Sangre* la trágica huida de los amantes no se produce antes de la boda sino después, hecho que difiere de lo acontecido en la historia real. A causa de esta modificación, no es sólo que la situación desemboque en un callejón sin salida, sino que además la pareja protagonista traspasa los límites de la moral cristiana. Además, en la historia real los prófugos eran en realidad primos. Por este motivo, para ellos lo más importante no era formar una nueva familia a través de la figura del matrimonio, sino un sentimiento familiar pseudo-amoroso que se había gestado entre dos parientes consanguíneos. Sin embargo, en *Bodas de Sangre* lo que une al hombre y la mujer que se dan a la fuga, quienes a pesar de ser amigos de la infancia no tienen relación de consanguinidad, es una relación de amor puro entre dos personas nacidas y crecidas en entornos diferentes. La casa de la novia está apartada del pueblo, en lo alto de una montaña de difícil acceso; la de Leonardo se encuentra al principio de un páramo en los límites de la población; la del novio, a su vez, se halla en un lugar rodeado de fértiles campos de cultivo, separada de las otras dos por el cauce de un río. Esta ubicación de las casas de cada uno simboliza la relación existente entre los tres protagonistas. Al quedar así configurado el elenco de personajes, la relación entre ellos va mucho más allá de la pequeña comunidad que crean los lazos de sangre y se extiende hasta adquirir una dimensión social. Así que yo entiendo esta obra como una historia sobre el espíritu de las comunidades premedievales que están desintegrándose y de las personas que dentro de ese proceso se disgregan unas de otras y quedan a la deriva.

En el caso de *Yerma*, el argumento en sí no es más que la manida historia de una joven mujer estéril. Un autor que hubiera pretendido denunciar este problema social utilizando esta historia como material, normalmente lo habría hecho de la siguiente manera: describiría una mujer

que se culpa a sí misma por no poder traer hijos a este mundo, así como la presión de las personas de su entorno que se lo reprochan, y luego dirigiría la historia hacia el rechazo desesperado de la mujer respecto de esa presión, lo cual desembocaría en suicidio. Pero el argumento de *Yerma* no se desarrolla de esta forma tan fácil de entender para cualquiera. Precisamente en el salto diferencial entre este desarrollo tan simple y poco original que acabo de poner como ejemplo y el desarrollo que realmente describe Lorca podemos encontrar sus motivos temáticos y su fuerte toma de consciencia respecto del problema en cuestión. Sin entrar de nuevo aquí en una explicación demasiado detallada, me gustaría recordar que en esta obra, Yerma, más que sufrir por las características de su propia existencia, sufre por las carencias de esa existencia. Nosotros, que vivimos en la actualidad, estamos mucho más cerca de un personaje que padece esta hambre existencial. Por algún motivo Yerma está obstinadamente convencida de que para conseguir una *sensación sólida de existencia* necesita tener un hijo. Por ello da tumbos sin cesar y no transige ante nadie. Son sus creencias y su obstinación la causa de que termine asesinando a su marido, que no ha hecho nada malo. En esta obra, Lorca trata de averiguar hasta qué punto puede llegar una persona una vez ha sido atrapada por la noción de que *tiene la razón*. Además, para diluir en el caos estos valores apolíneos de quien cree *tener la razón*, hace aparecer alrededor de Yerma toda una serie de personajes dionisiacos. El esbozo de todo esto es la obra que conocemos como *Yerma*. Por eso, rastrear el camino que sigue la protagonista fijándonos únicamente en el desarrollo de la historia es insuficiente para comprender la obra en su totalidad.

En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, debemos preguntarnos el significado del *luto*. Tiene éste un sentido decisivo mucho más importante que la simple generación de un contraste entre el blanco y el negro sobre el escenario. El *luto* representa la siguiente cuestión: cómo debemos enfrentarnos a la pérdida de *algo muy importante que hasta ahora hacía posible que el orden fuera orden*. La historia de esta obra de teatro se desarrolla precisamente para responder a esa pregunta. Pronto nos daremos

cuenta de que ese «algo muy importante que hasta ahora hacía posible que el orden fuera orden» se trata, en España, del sistema monárquico. La España de entonces, tras la expulsión de la figura del Rey de la política nacional, se encontraba envuelta en el caos al no saber qué tipo de sociedad podía ser posible. Como metáfora de esa realidad social se crea *La casa de Bernarda Alba*. Si bien es cierto que el subtítulo de esta obra es *Drama de mujeres en los pueblos de España*, esto no quiere decir que debamos interpretarla simplemente de esa manera. Sería demasiado inocente hacerlo. Deberíamos pensar, más bien, que Lorca añadió este subtítulo para proteger las representaciones de la obra de agresores malintencionados, ya que planteaba en esta metáfora problemas muy delicados como las ventajas y los inconvenientes del sistema monárquico. Es como si quisiera advertir lo siguiente: «En esta obra hablo de unas mujeres ignorantes de la vida y carentes de juicio. ¡No hay segundas intenciones!». Sin embargo, la existencia de la metáfora era conocida por todo el público. Lorca, que a la sazón estaba escribiendo los poemas del *Diván del Tamarit*,²¹⁴ no necesitaba para nada publicar un *drama sobre unas mujeres de pueblo* que en ese momento ni era ni urgente ni era necesario. Una vez entendemos esto, podemos disfrutar por primera vez de todo el atractivo y la profundidad de esta obra. Ushijima retrata a Bernarda como una «madre infinitamente autoritaria»; sin embargo, aunque se tratase de la cabeza de familia, es difícil de creer que existiera de verdad una madre tan excesivamente autoritaria que durante diecisiete años mantuviera a sus hijas en edad núbil encerradas en casa para mantener el luto por su difunto padre. El personaje de Bernarda, aferrado a una autoridad que ya está perdiendo poco a poco, se convierte en metáfora de las personas que se comportan como si esa autoridad fuese a durar toda la eternidad. Aunque las diferentes escenas de la obra presentan este tema de manera seria, globalmente la actitud de los personajes —empezando por Bernarda— está tan fuera de lugar que al final se produce una especie de

²¹⁴ Aunque el *Diván del Tamarit* no se había editado todavía, sus poemas se estaban publicando por orden en diversas revistas.

inenarrable efecto humorístico. La verdad es que llega un punto en que nadie se prosterna ante la autoridad de Bernarda. Esta falta de sintonización con la realidad continúa hasta el final, cuando a Bernarda, ante la muerte de una de sus hijas, se le plantea la siguiente cuestión: ¿ha muerto su hija siendo virgen? Por supuesto, para Bernarda el problema no consiste en si es verdad o no que su hija haya muerto virgen. El problema está en si esa *verdad* será aceptada por la gente una vez que ella la haya proclamado. Tratar de averiguar de qué es analogía cada una de las hijas es uno de los temas más interesantes de la obra, algo que de buen seguro le dio al público la oportunidad de pensar y disfrutar; sin embargo, lo más importante es que ninguna de las hijas, excepto la menor, trata en ningún momento de liberarse por sus propios medios de la situación de reclusión en la que se encuentran. Esa situación que las mantiene encerradas les proporciona, al mismo tiempo, un relativo bienestar. El único miembro de la familia Alba que muestra un fondo dionisiaco es la abuela María Josefa. En el conjunto de toda la obra podemos apreciar que Lorca es consciente de una situación de crisis.

Al principio de esta obra, Lorca colocó el siguiente aviso: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico». Como ya hemos dicho, las fotografías reflejan por igual todas las cosas: las que deseamos ver y las que no. Por este motivo el mensaje de Lorca es el siguiente: esta obra debe ser entendida como una descripción de la realidad a la que nos enfrentamos, en su total integridad. Además, su planteamiento de los problemas con «la intención de un documental fotográfico» está presente en todas y cada una de las tres tragedias. Gracias a ello podemos nosotros también, a través de estas obras, sentir vívidamente cómo era la época en la que vivió Lorca.

Hasta ahora, en Japón la visión más corriente del teatro de Lorca era la que consideraba sus obras un tipo de historias mitológicas o fábulas; pocas veces ha sido interpretado en calidad de teatro contemporáneo realista y actual. Sin embargo, tal como hemos visto, el teatro lorquiano consiste en la dramatización de problemas contemporáneos cuya actualidad

hierve a borbotones: es algo que *sangra si lo cortas y te quema si lo tocas*. Por este motivo el público se entusiasmó descubriendo dentro de la historia temas que también eran suyos, identificándose con algunos personajes o viendo en ellos a otras personas que conocía. Esto es precisamente lo que pretendía Lorca tratando de *hacerse presente en una escena para producir un mundo festivo*.²¹⁵

3. Resultados de la investigación de la historia de la recepción de Lorca en Japón

Como autora de la presente investigación, al mismo tiempo que desarrollaba los parámetros de evaluación de la historia de la recepción de Lorca en Japón profundizando en la comprensión del mismo Lorca, inicié un análisis exhaustivo de la historia de esa recepción.

La primera cuestión que debía tratar en la historia de la recepción de Lorca en Japón era determinar quién fue el primer japonés que entró en contacto con el poeta español y bajo qué circunstancias se había producido ese contacto. Antes de adentrarme en esa búsqueda ya tenía algunas conjeturas. Entre el final de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Segunda, esto es, en el periodo llamado “de entreguerras” que comprende los poco más de 20 años que van desde 1918 hasta 1939, se habían extendido por todo Japón los movimientos obreros y campesinos iniciados en otros países; en este contexto, los movimientos culturales populares y de izquierdas también habían cobrado fuerza. Las personas del mundo del teatro y los artistas que apoyaban estos movimientos, bajo una fuerte influencia de la Unión Soviética, estaban introduciendo activamente

²¹⁵ Aunque no entraremos en detalles aquí, no podemos pasar por alto el buen sentido de Lorca como promotor de espectáculos. Un claro ejemplo son los títulos de sus obras, que también se convertían en el título de los carteles que anunciaban las representaciones: eran tan sensacionales que conseguían llamar la atención de quienes los oyeran o vieran. Además, como parte central de casi todas sus obras solía utilizar escenas que ocurrían en bodas, lavaderos, capillas o funerales, espacios que son festivos de por sí. Con todo esto se ganaba el corazón de las masas.

elementos culturales del extranjero. Por este motivo, es muy probable que la introducción del teatro de Lorca en Japón hubiera sido uno más de esos elementos y se hubiera producido a través de la Unión Soviética o de algunos países europeos. Éstas eran mis suposiciones. Pero por desgracia no pude encontrar el nombre de Lorca dentro de ninguno de los revolucionarios movimientos artísticos populares que hubo en Japón antes de la Segunda Guerra Mundial. Podemos imaginar varias razones por las que el nombre de Lorca no aparece todavía en este periodo.

En primer lugar, tenemos la fecha de aparición de las tres grandes tragedias lorquianas: *Bodas de Sangre* aparece en 1933, *Yerma* lo hace al año siguiente, y *La casa de Bernarda Alba* no lo hace hasta 1944, en Buenos Aires. 1933 es el año en el que Hitler llega al poder y corresponde a una época en la que el arte de izquierdas, el *arte por el arte*, el surrealismo y otros movimientos estaban sufriendo una intensa represión. Así, por mucho que las tragedias de Lorca tuvieran una buena acogida en España, suponemos que era muy difícil que se difundieran al resto de Europa y a la Unión Soviética. Además, en esta última se había iniciado el periodo de la dictadura y de la Gran Purga a manos de Iósif Stalin, de manera que las obras de teatro de carácter festivo que sobrepasaban los límites del realismo socialista, empezando por las de Vsévolod Meyerhold, estaban siendo criticadas y eliminadas una tras otra. En este contexto era imposible que el teatro de Lorca llegase a Japón a través de la Unión Soviética. De esta manera, fueron las condiciones históricas objetivas las que impidieron el encuentro de los japoneses con Lorca.

En segundo lugar, aunque hubiera sido posible introducir las obras de Lorca en el país, los japoneses no reunían las condiciones subjetivas necesarias como público para alcanzar a entender al poeta y dramaturgo español. La trayectoria de Lorca pasa por los siguientes estadios: su profundización de las críticas de los artistas modernos a través de su experiencia con el surrealismo; su intento de buscar las raíces de la sensibilidad y las pasiones de su tierra, Andalucía, impulsado por lo anterior; su propósito de alcanzar a crear un arte universal mediante la

liberación de esa sensibilidad y esas pasiones en espacios festivos. Podemos pensar que para los artistas japoneses de aquel entonces era imposible comprender esta trayectoria.

Acabamos de decir que las posibilidades de que los japoneses se encontrasen con Lorca antes de la Segunda Guerra Mundial fueron extremadamente escasas; sin embargo, existe una sola posibilidad de que esto hubiera ocurrido, tal como nos muestra la existencia de Sano Seki. Como ya hemos tratado este tema con anterioridad, aquí lo expondremos muy brevemente. Sano Seki nació en 1905, tan sólo siete años después de Lorca. En la década de 1920 se convirtió en activista del Partido Comunista, al mismo tiempo que se adentraba en el mundo del teatro y desarrollaba su carrera como director. En la Unión Soviética de aquel entonces Meyerhold era todavía el centro de la actividad teatral, de manera que la influencia soviética se veía reflejada principalmente en unas puestas en escena que trataban de sacar el máximo provecho de la personalidad festiva del teatro, introduciendo audazmente movimientos de vanguardia como el surrealismo, el dadaísmo o el expresionismo. Sería más tarde que el realismo socialista dominaría el comunismo en todo el mundo; éste consistía, en pocas palabras, en una ideología que pretendía expulsar el vanguardismo del arte y al mismo tiempo en una teoría que aspiraba a convertir el arte en algo subordinado a la política. El hecho de que Sano hubiera iniciado su andadura como profesional del teatro antes de la invasión del realismo socialista, siendo bautizado por el surrealismo de la misma manera que Lorca, es de extrema importancia. Esto es así porque, gracias a ello, cuando fue necesario Sano pudo colocarse en la primera línea del teatro mundial en poco tiempo. En 1931 sale del país y, tras dictarse su orden de detención por la policía japonesa, empieza a vivir prácticamente en el exilio. Durante su larga estancia en la Unión Soviética, a pesar de que Meyerhold está en el punto de mira de Stalin y es víctima de la represión, se pone a su servicio como ayudante durante varios años. Tras recibir de Stalin una notificación de deportación, recorre varios países europeos hasta fijar su residencia en México. Durante su estancia en

Europa intenta filmar un documental para apoyar de alguna manera al gobierno de la República durante la Guerra Civil Española, pero no logra cumplir su propósito. Gracias a su profundo conocimiento del teatro de Lorca, mientras está en México consigue ir afianzando poco a poco el teatro moderno; al mismo tiempo, la obra del español se convierte en asignatura obligatoria en las escuelas de teatro que van estableciéndose en el país. La existencia de Sano Seki nos muestra una de las posibilidades en que podría haberse producido la recepción de Lorca en Japón. Si el teatro de este país nos hubiera dejado otras posibilidades más audaces, al margen del realismo socialista y el teatro moderno, tal vez el encuentro con Lorca podría haberse iniciado sin suponer ese *impacto venido de Francia* que se produjo durante la posguerra.

En esta tesis he presentado algunos descubrimientos sobre la introducción de Lorca en mi país: la visita de Miguel Pizarro a Japón y su presentación de Lorca,²¹⁶ los méritos de Kasai Shizuo como primera persona que dio a conocer la poesía de Lorca en Japón,²¹⁷ o la labor de Nishiumi Tarō al mostrar la personalidad única de Lorca mediante su traducción del *Panorama de la culture espagnole* de Louis Perrot.²¹⁸ En todos estos casos la presentación de Lorca al público japonés se produjo de manera fragmentaria y parcial, en ningún caso de forma cabal, y no ejerció ninguna influencia concreta sobre la cultura japonesa. A pesar de ello, gracias al rastreo de las circunstancias concretas de estos personajes, precursores dentro de la historia de la recepción de Lorca en Japón, podemos comprobar, a través del hilo conductor que supone Lorca, la posición histórica de Japón y de España, así como las relaciones culturales entre ambos, antes de la Segunda Guerra Mundial.

En todo caso, la auténtica presentación de Lorca en Japón no se produce hasta después de la revalorización del autor que tiene lugar en Francia y otros países europeos. Las características de este acontecimiento

²¹⁶ 2.1. La estancia de Miguel Pizarro, amigo de Federico García Lorca, en Japón.

²¹⁷ 2.2. La primera traducción de la poesía de Federico García Lorca en Japón.

²¹⁸ 2.3. La introducción de Federico García Lorca en la época de la Segunda Guerra Mundial.

las he puesto en claro en los siguientes apartados: «3.1.1. Datos cronológicos hasta la publicación de la *Roruka Senshū* en 1958» y «3.1.2. Un impacto venido de Francia. El nuevo descubrimiento de Federico García Lorca a través de Francia y la recepción de sus obras».

El texto de Uchimura Naoya titulado *Bernarda Alba no ie* ベルナルダアルバの家<海外戯曲> [La casa de Bernarda Alba <Obras dramáticas extranjeras>]²¹⁹ supone la primera presentación en Japón de una obra de Lorca después de la guerra. Su contenido refleja muy bien en qué consistía el entendimiento de Lorca de los intelectuales de la época, así como sus limitaciones. En mi análisis de este texto, ya escribí lo siguiente:

Por todo ello se dio una imagen muy equivocada: *Lorca, artista popular y de gran genialidad ha muerto dramáticamente como los héroes. Sus obras destacan estancamiento de la sociedad española y hace un llamado a la población para actuar y salir de dicho estancamiento.*

Una presentación demasiado pobre, opino yo, para un autor de relevancia como Lorca. Creo que Uchimura se ha basado en esa imagen que se tenía de Lorca en el Japón de aquellos tiempos.²²⁰

Esta imagen de Lorca determinó la imagen del poeta que tendrían después los japoneses y que ya aparecía en esta primera presentación suya en territorio japonés. Veamos de nuevo cuáles son los principales puntos problemáticos que hallamos en la imagen de Lorca en Japón:

La vinculación de su muerte violenta con la valoración de su arte. El hecho de que no se cuestione en qué sentido era *un artista del pueblo*. No se cuestiona si fue un artista del pueblo porque convertía al pueblo en protagonista de sus obras, o porque se ponía en lugar del pueblo para

²¹⁹ Se trata de un estudio sobre la obra de Lorca «*La casa de Bernarda Alba*», que apareció en la sección <Obras dramáticas extranjeras> (Presentación de Lorca) en el Fascículo 7 de la revista *Higeki Kigeki* 悲劇喜劇 [Tragedia / Comedia] en 1952.

²²⁰3.1.3. (p. 111) en la presente tesis.

rebelarse contra el poder, o porque creó mundos festivos dando forma a los pesares y las esperanzas comunes de los que el pueblo no tenía consciencia. En la mayoría de los casos priman las dos primeras interpretaciones. Ideas como la de una España *atrasada* o la *ilustración* de las masas eran un reflejo de la visión que tenían de sí mismos los japoneses en aquel momento. La mayoría de los intelectuales de izquierda del Japón de entonces pensaba que su deber era superar el *atraso* de Japón mediante la *ilustración* del pueblo. En este sentido se trata de una idea propia de la modernidad, pero Lorca, siendo un crítico de la Era Moderna, nunca fue un defensor de la modernidad. Al entender las obras desde el punto de vista de la Ilustración, se trató de comprender su significado en un contexto de *crítica y rechazo hacia diversos problemas premodernos*. Estos puntos problemáticos persistieron largo tiempo hasta convertirse en ideas preconcebidas que obstaculizaron una comprensión frontal y directa de las obras de Lorca. Podemos afirmar pues que la primera fase de la recepción de Lorca en Japón se produce en el momento en el que los japoneses quedan liberados de estos prejuicios. Para ello debemos tener en cuenta, como veremos después, la manera en la que comprendieron las obras de Lorca Tanigawa Gan y Mishima Yukio.

Después de presentar el texto de Uchimura, sentí que debía poner en claro dos puntos. En primer lugar, debía asegurarme de cómo era exactamente esa visión de Lorca que estaba entonces influida por un sesgo político de izquierdas. En segundo lugar, debía verificar el contenido y la calidad de la revalorización europea de Lorca (bautizada por mí misma como «un impacto venido de Francia»). Lo decidí así porque pensé que la crítica de Lorca realizada en Japón posterior a su presentación por parte de Uchimura no se salía del marco establecido por estos dos puntos.

Para aclarar dichos puntos, en primer lugar me remití al acta de la conferencia pronunciada por Pablo Neruda en 1954 en Checoslovaquia, «Los tres pilares de la literatura española». ²²¹ El motivo por el que decidí

²²¹ «Los tres pilares de la literatura española» Discurso en la sala de la Asociación de escritores sobre la Obra Checoslovaquia (1954 年) en la revista *Shin Nihon Bungaku*

tratar un texto de Neruda en mi investigación de la recepción de Lorca en Japón es el siguiente: la publicación japonesa en la que apareció, *Shin Nihon Bungaku*, era una revista literaria dirigida a los intelectuales de izquierda de la época, cuyo propósito al incluir una conferencia de Neruda entre sus páginas consistía en facilitar a los lectores una visión de Lorca que gozase de máxima autoridad. A continuación me remití a un artículo de François Nourissier —incluido en el tomo complementario de la *Roruka Senshū* (*Roruka kenkyū-Roruka senshū bekkān*) —, cuya publicación en Francia en 1955 casi coincide con la conferencia de Neruda. Este artículo había ejercido una gran influencia en la mayoría de los que participaron en la edición de la *Antología*, quienes lo leyeron en su lengua original.

El estudio y análisis de ambos textos ya lo he realizado en el cuerpo principal de la presente tesis, de manera que aquí me limitaré a recordar su importancia a la hora de comprobar hasta qué punto están distanciadas la interpretación de Lorca que se hizo desde el sesgo político y la que se realizó desde el punto de vista de su revalorización europea.

Después de este proceso preparatorio, proseguí mi investigación con el análisis de la primera representación de *La casa de Bernarda Alba*, realizada por el grupo Budō no Kai.

La versión de la compañía Budō no Kai fue vista por muchos intelectuales que ya habían leído los textos de Lorca y que arrojaron sobre ella impresiones favorables a la par que críticas mordaces. El contenido de estas últimas consistió básicamente en lo siguiente: en el texto de la obra los personajes actúan con una gran vitalidad, cuando de repente los azota una tragedia inevitable, pero en la puesta en escena de Budō no Kai no se percibió esa fuerza vital llena de energía. Kokai Eiji, en su epílogo de la *Roruka Senshū*, escribiría algo tan pesimista como esto: «Es posible que los japoneses no seamos capaces de comprender la auténtica alma española». A la hora de analizar esta representación me vi obligada a resolver la siguiente cuestión: de dónde procedía la desconexión entre el texto dramático de Lorca y la puesta en escena de Budō no Kai, así como el

sentido que esto tenía en el conjunto de la historia de la recepción de Lorca en Japón. Para ello era necesario aclarar, a su vez, los siguientes puntos: cómo se había formado la compañía teatral Budō no Kai, qué lugar ocupaba en el conjunto del teatro japonés moderno, qué causas motivaron que se decidiera representar una obra de Lorca. Así que tuve que rastrear el proceso de formación del teatro japonés moderno.

En Japón el teatro moderno se constituyó sobre la base de una aspiración que tenían en común los intelectuales japoneses de la época: reformar la sociedad japonesa a través de una modernización que tomase Europa como modelo. Por este motivo introdujeron multitud de obras desde Alemania, Francia o, posteriormente, la Unión Soviética, y fueron aprendiendo sus técnicas y métodos teatrales. El teatro del realismo moderno, en particular, proporcionó a Japón una manera absolutamente nueva de ver las cosas y de desarrollar las puestas en escena. Como para los profesionales del teatro japoneses el realismo significaba una crítica de la realidad, la influencia de la izquierda sobre el teatro fue pronunciándose cada vez más, hasta que en la década de 1930 el realismo socialista llegó a ser totalmente predominante. Poco después, a partir de la segunda mitad de esa misma década, las obras que contienen crítica social comienzan a desaparecer a causa de una encarnizada represión, de manera que la experiencia del realismo no se desarrolla más entre las personas dedicadas al teatro y permanece preservada en estado de congelación hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Entonces, cuando las obras de teatro pasan a poder ser representadas libremente, los profesionales no tienen más opción que partir de ese teatro realista que había permanecido congelado hasta entonces. Budō no Kai se independiza del resto de compañías más influyentes y pasa de ser un “grupo de estudio” a ejecutar representaciones teatrales, experimentando para tratar de superar los límites del teatro realista, encallado en las formas; es dentro de este proceso que sus miembros conocen a Lorca. Sin embargo, el teatro de Lorca, que surgía de un lugar totalmente diferente del que lo hacía el teatro realista conocido hasta entonces, no pudo ser comprendido ni digerido correctamente por la

compañía Budō no Kai, que todavía se movía dentro de los límites del teatro realista.

Además, en el seno de Budō no Kai existía un conflicto basado en la siguiente disyuntiva: seguir la ruta de Yamada Hajime, que pretendía introducir el teatro más adelantado de los países de Occidente, o seguir la ruta de Kinoshita Junji, que quería avanzar en la dramatización de las pasiones del pueblo japonés. El teatro de Lorca fue introducido en Budō no Kai de manos de Yamada Hajime, así que durante un tiempo la compañía se afanó en representar con entusiasmo las obras del dramaturgo español. Sin embargo, cuando Budō no Kai perdió a Yamada como miembro, acabó convertida en una compañía especializada en la interpretación de obras de Kinoshita y, de esta manera, acabó perdiendo también su conexión con Lorca. Así, el grupo teatral Budō no Kai, que había conocido las obras de Lorca gracias al impacto *venido de Francia*, al final fue incapaz de convertir en algo suyo al dramaturgo español.

De la manera expuesta, rastreando la forma en que se había venido formando el lugar donde aparece la compañía Budō no Kai, obtuve una visión panorámica del proceso de formación del teatro moderno en Japón. Además, pude comprobar cómo había sido la relación existente entre el teatro moderno japonés y el teatro europeo, así como la posición que ocupa en la historia del mundo el teatro de Lorca. A partir de ahí, el siguiente paso fue explorar el significado de la publicación de su Antología en Japón.

La *Roruka Senshū* [la antología de Lorca] es un proyecto que fue planificado principalmente por un grupo de jóvenes que se habían sentido apasionados por el autor tras recibir el impacto de lo que yo he llamado *un impacto venido de Francia*. Este proyecto se pudo llevar a cabo porque Kokai Eiji lo presentó ante la Editorial Shoshi Yuriika, una casa editora de características únicas centrada en la poesía y la teoría del arte, y obtuvo el visto bueno de su propietario, Date Tokuo, quien tenía un gusto muy particular para las publicaciones. Mi tarea ha sido investigar por qué y de qué manera se hizo realidad la publicación de la *Antología*. Para

descubrirlo, tuve que establecer una línea de investigación secundaria consistente en clarificar cuáles fueron los criterios como editor de Date, incluyendo las perspectivas económicas, para decidir sacar adelante el proyecto. Con dicho fin rastree la personalidad de Date y también las circunstancias en que fue fundada la Editorial Shoshi Yuriika, así como su andadura posterior. Asimismo, abrí otra línea de investigación auxiliar en torno a todos aquellos que participaron en la traducción y edición de la *Antología*, para comprobar caso por caso cómo fue su encuentro con Lorca, cómo lo entendieron y de qué manera participaron en dicha labor. Para ello fue necesario averiguar qué tipo de relación tuvieron los diferentes participantes entre sí. En resumen, el proyecto arrancó con Date como productor y Kokai Eiji como responsable de la edición; sin embargo, Kokai no mostró un liderazgo nada poderoso, encargándose fundamentalmente de los aspectos prácticos de la edición y dejando la traducción en sí en manos de los traductores individuales para que la realizaran a su completa discreción. Por esta razón no existió una base común previa a la publicación de la *Antología*, que debería haber consistido en una unificación por parte de todos los participantes a la hora de formar una visión de Lorca, examinar y seleccionar los textos originales y traducir el vocabulario. Ni siquiera es seguro que se reunieran todos los miembros del proyecto para deliberar sobre la edición de la obra. Los colaboradores fueron escogidos entre la red de contactos de Kokai y, en los casos que éstos no pudieran cubrir, entre los conocidos de Date a través de encargos particulares, de manera que la composición del equipo quedó dividida en dos grupos de edades y carreras diferentes. Suponemos que fue Date quien finalmente se encargaría de organizar el conjunto.

Debido a que la *Antología* fue publicada en estas circunstancias, nació con dos defectos importantes. En primer lugar, las traducciones se realizaron a través de sus respectivas versiones en francés o en inglés, ya que al no haber ni un solo especialista auténtico de la literatura española en el equipo resultó imposible traducir los textos directamente del original. En segundo lugar, algunas de las obras más importantes de Lorca quedaron

fuera de la selección tanto en la parte de poesía como en la de teatro, sin que en ningún momento se dieran a conocer los motivos de su omisión. En la presente tesis ya he expuesto con detalle los títulos concretos de las piezas que fueron omitidas. Teniendo en cuenta todo esto, durante mi indagación en los detalles de la *Antología*, empecé a cuestionarme una duda muy importante: ¿por qué no se intentó colaborar con los precursores que ya habían presentado algunas obras sueltas de Lorca en Japón, bien publicándolas en revistas, bien proporcionando los guiones a alguna compañía teatral? Ni siquiera Kokai Eiji, en su nota del editor al final de la obra, hace mención alguna de los esfuerzos realizados anteriormente por dichos precursores. El único motivo que podemos pensar para que esto ocurriera es el siguiente: existía una divergencia de opiniones —visión de Lorca, manera correcta de traducir, pertinencia de publicar una antología suya en ese momento— entre los expertos oficiales y reconocidos de la literatura española, que habían venido desarrollando sus investigaciones durante largo tiempo en las universidades, y los aficionados a Lorca que, siendo ajenos a ese campo de especialización y sin ningún cargo académico oficial, habían sido elegidos para tomar parte en la edición de la *Antología*. Si bien es imposible conocer los detalles de esta divergencia de opiniones porque nunca se hizo pública, a lo largo de la presente tesis he expuesto algunas hipótesis plausibles basadas en el rastreo de las historias personales de los mencionados precursores. Y de esa manera se ha puesto de relieve el carácter periodístico y divulgativo con que se publicó la *Roruka Senshū*.

La visión de Lorca que tenía el grupo de Kokai Eiji podemos conocerla a través del tomo complementario a la *Antología*, compilado un año después de ésta.²²² En este volumen tratan de explicar en qué consistió el impacto *venido de Francia* y compartirlo con los lectores. Si bien la introducción²²³ escrita por Kokai al inicio del volumen contiene

²²² *Roruka Kenkyū-Roruka Senshū bekkā* ロルカ研究-ロルカ選集別巻

[Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca]

²²³ Kokai Eiji. «*Roruka sonoshōgai* ロルカ・その生涯 [Vida y Obra de Lorca]»

algunas inexactitudes, se trata de la primera biografía de Lorca escrita en Japón, en la que el autor exige que se corrijan algunos aspectos sobre la imagen equivocada que se tenía de Lorca a causa de los errores de interpretación cometidos por las suposiciones de Uchimura Naoya —quien fuera el primero en hablar del escritor granadino en este país asiático—, entre otros. Por otra parte, las investigaciones recogidas en este tomo complementario también corregían la falsa imagen de Lorca que algunos como Neruda habían creado; esto es, la de *un héroe de la resistencia contra la guerra*. La verdad es que ni Kokai ni los demás autores se mostraron beligerantes con la imagen de Lorca que había existido hasta entonces. Simplemente, trataron de evitar juzgarlo por los factores externos que lo rodeaban para poder valorarlo a través del entendimiento de su arte como tal. La publicación de la *Antología* debía convertirse en la base para poder hacerlo. Gracias a esto Japón pudo formar parte, mal que bien, de un proceso de publicación simultánea que estaba ocurriendo a escala mundial: en esa época las *obras completas de Lorca* estaban editándose en Francia, en Argentina y, por supuesto, en la propia España.

Gracias a la *Roruka Senshū*, los japoneses pudieron obtener fácilmente una imagen general del autor. Sus libros no solamente fueron leídos por literatos, poetas y profesionales del teatro, sino también por un amplio abanico de personas, desde las que aprendían flamenco hasta las que tenían interés en la música, pasando por quienes se habían sentido atraídos por la cultura española. El siguiente tema que traté en mi investigación es el cambio producido en la sociedad japonesa durante la década de 1960. Lo hice porque dicho cambio trajo consigo una subversión radical de los elementos propios de la sociedad japonesa de preguerra, hecho que, a su vez, provocó un cambio en la manera de ver la revolución social española y, por ende, fue alterando la visión de Lorca también. Tanigawa Gan soñó con llevar los cambios sociales de la época hasta sus últimas consecuencias y provocar una revolución. Mishima Yukio, al

mismo tiempo que reflejó en sus obras un malestar sustancial con dichos cambios, se propuso anular los nuevos valores de la posguerra y recuperar los de la preguerra. En mi investigación, después de seguir el rastro de los cambios producidos tras la Segunda Guerra Mundial, me decidí a examinar la crítica que Tanigawa hizo de Lorca. El motivo es que no existe nadie, ni antes ni después de Tanigawa, que haya negado a Lorca de manera tan exhaustiva. Por eso el estudio de sus textos resultaba imprescindible dentro de la historia de la recepción de Lorca en Japón. Tanigawa realiza su crítica posicionándose desde el punto de vista del realismo socialista, partiendo de la premisa de que Lorca también se encuentra en esa posición; por este motivo, dicha crítica es injusta para Lorca. El poeta toma las contradicciones existentes en la sociedad actual y las reconstruye dramáticamente haciendo pleno uso de la metáfora, mientras que Tanigawa muestra su descontento y se pregunta: ¿por qué los personajes no luchan de manera más correcta, más eficaz? Sin embargo, el auténtico motivo temático que domina los textos de Tanigawa es la crítica que hace, mediante la crítica de Lorca, a las fuerzas políticas que se dedicaron a alabar al autor español sin haber comprendido bien su obra. En este sentido, el nivel de comprensión de las obras de Lorca que muestra Tanigawa supera el de las interpretaciones que se habían hecho hasta entonces.

Sin embargo, por muy bien que Tanigawa entendiera las obras de Lorca, la visión que tenía de él contenía un sesgo de carácter político de la misma manera que ocurría con los alabanceros que él mismo criticaba. Por su parte, aquéllos que habían dado la máxima importancia al arte de Lorca, como es el caso de Kokai, estaban bajo la influencia de la revalorización del poeta que había tenido lugar en Europa, así que lo interpretaron en el contexto de la tradición literaria europea.²²⁴ Mishima Yukio, sin embargo, se diferenció de todos ellos y valoró a Lorca desde su propia visión literaria particular y única. Además lo hizo casi con veneración, en particular en el caso de *Yerma*, que consideró una obra maestra de máximo

²²⁴ Por ejemplo, con respecto a la influencia de las tragedias griegas en el teatro lorquiano.

nivel.²²⁵ Por lo tanto, dentro de la historia de la recepción de Lorca en Japón, el siguiente paso consistió en determinar en qué lugar de su trayectoria vital y en qué momento de su producción literaria Mishima se encuentra con él. Además, había que descubrir el motivo por el que el autor japonés valoró *Yerma* de manera superlativa, destacándola entre sus tres grandes tragedias. Al encontrarse la mayoría de referencias a Lorca en su ensayo *Ratai to ishō*, una obra que adopta la forma de un diario personal, los textos relativos al poeta son por desgracia extremadamente breves y, además, están escritos como si Mishima lanzase las conclusiones a botepronto. Por este motivo, me vi obligada a interpretar las palabras que el novelista japonés escribió sobre Lorca con la máxima minuciosidad, rastreando al detalle la imagen global de Mishima y su visión sobre la vida y la muerte.

Al final del camino pude identificar las similitudes y las diferencias existentes entre Lorca y Mishima. Entre los puntos en común destaca la manera en que ambos se criaron. Ninguno de ellos tuvo una infancia dinámica y revoltosa: los dos fueron niños que acostumbraban a dejar volar su imaginación entre cuatro paredes. Ambos crecieron en un entorno donde siempre estuvieron presentes las artes escénicas,²²⁶ hecho que conformó la base para que años más tarde se dedicaran a la creación dramática. El hecho de que fueran homosexuales también debió de influir de alguna manera en sus respectivos procesos de crecimiento.

Entre los puntos divergentes podemos mencionar que Lorca se crió en un hogar rebotante de amor, mientras que Mishima sintió *que su abuela le había robado a su madre* o, más concretamente, que *estaba bajo la vigilancia de su abuela y no le dejaban ver a su madre*. Probablemente este hecho generó en él una sensación existencial de carencia,²²⁷ de que *algo*

²²⁵ Mishima llamó “genio” a Lorca, una calificación que no le dedicaba a nadie prácticamente nunca a causa de la confianza absoluta que tenía en su propia genialidad.

²²⁶ El caso de Lorca, por ampliamente conocido, no requiere explicación. En el caso de Mishima, su abuela era aficionada al teatro y, al tenerlo bajo su vigilancia a diario, desde bien pequeño lo acostumbró a asistir a representaciones de artes escénicas tradicionales como el *kabuki* y el *nō*.

²²⁷ Se trata de la misma sensación que encontramos en «*Yerma*».

muy importante le faltaba o le había sido robado desde siempre, modelando así una personalidad que nunca dejaría de anhelar algo absoluto. Lorca, por el contrario, jamás permitió que se desvaneciera esa sensación positiva de que *siempre hay una salvación, siempre hay consuelo en algún lugar.* Por eso su mirada nunca se apartó de los insignificantes, de los frágiles, de los que son débiles pero valientes en momentos de necesidad. Frente a esto, Mishima jamás se desprendió de su interés y su esfuerzo por ser un héroe, por permanecer en la élite, por quedar como último vencedor. De esta manera localicé los puntos de encuentro y de separación entre Federico García Lorca y Mishima Yukio.

Y así es como por primera vez un japonés logró llevar a cabo una auténtica recepción de Lorca a través de su experiencia interior.

PERSPECTIVAS

Como autora de esta investigación, he podido comprobar que el primer punto de intersección entre Lorca y Japón es Mishima Yukio. La historia de la recepción de Lorca a partir de ese momento consiste en la trayectoria que sigue el desarrollo de ese primer encuentro.

En la Introducción de la presente tesis, «Tema y método de análisis de la historia de la recepción de Federico García Lorca en Japón», he dicho que el encuentro de Japón con Lorca se produjo en la década de 1950, en el proceso de transmisión a este país de las nuevas tendencias artísticas y literarias que habían nacido principalmente en Francia. En efecto, si nos limitamos a considerar el mero conocimiento de la existencia de Lorca esto es así, pero si estamos hablando de una recepción auténtica a partir de una confrontación directa entre uno mismo y Lorca, basada en una descodificación correcta de éste, podemos afirmar que dicha recepción comienza con Mishima. Además, dentro del proceso en el que mi estudio ha llegado hasta esa primera recepción auténtica de Lorca en Japón, creo que he podido clarificar con qué ángulo de incidencia penetró el arte lorquiano en el terreno cultural japonés, así como los problemas existentes al producirse esa recepción. Lo cierto es que, durante el periodo que comprende desde finales de la década de 1950 hasta la de los 60, Lorca fue convirtiéndose en Japón en un tema rabiosamente actual. Yo, de momento, he decidido dar por concluida una etapa de mi estudio de la historia de la recepción de Lorca en mi país tras haber terminado mi análisis de Mishima; sin embargo, me gustaría considerar aquí cuáles pueden ser los temas que surjan de ahora en adelante en relación con la historia de la recepción de Lorca en Japón.

Con el fin de dar sentido al título de este apartado, *Perspectivas*, echemos en primer lugar un vistazo general a la historia de la recepción de Lorca en su conjunto. Como punto de vista para tener una visión general de esa historia, en la Introducción he señalado tres elementos que forman

parte de un mismo proceso: *encuentro, conocimiento, comprensión*. Dejando los detalles sobre cada uno de ellos a cada una de las partes correspondientes de la presente tesis, podemos centrarnos en que justamente mediante este proceso se llegó a una determinada *comprensión* de Lorca en casos como el de Tanigawa Gan o Mishima Yukio. Y después de este último el entendimiento de Lorca se fue profundizando todavía más hasta llegar a la publicación de sus obras completas. Podemos considerar que Lorca fue algo actual y estimulante para la situación cultural en ebullición del Japón de entonces principalmente durante la década de 1960. Para entender la recepción de Lorca tras culminarse la edición de sus obras completas en 1975, he propuesto dos conceptos: *la conversión de Lorca en un clásico y la evolución de lo lorquiano*. La conversión de Lorca en un clásico es la inclusión del arte de Lorca en el patrimonio cultural común de los japoneses sobre la premisa de un entendimiento universal conseguido tras una correcta comprensión de sus logros. Lo que aquí denominamos *clásico* es un tipo de obra artística que nace de la lucha con un contexto histórico determinado y que, incluso tras la desaparición de esa realidad histórica, no pierde su actualidad en la época presente gracias a una inherente universalidad que sobrevive a través del tiempo. Ya he mencionado antes la esencia de las tres grandes tragedias de Lorca como obras que tratan de adentrarse en la realidad de su tiempo, enfrentándose a ella. Y aunque en la actualidad hayan cambiado enormemente la manera de entender el amor, el concepto de la familia y la posición social de las mujeres, las tragedias lorquianas no han perdido ni un ápice de actualidad. No envejecen con el tiempo. De esta manera, por ejemplo, la dura realidad del pueblo que en *Bodas de Sangre* se ve obligado a separarse su tierra natal para quedar deambulando a la deriva, así como el fuerte sentimiento que se forma en el interior de su corazón, son cosas universales, de la misma manera que la canción de cuna que cantan la mujer de Leonardo y la madre son una apelación directa a multitud de personas para que vivan el momento presente. Por otra parte, el desasosiego existencial y el sentimiento de carencia presentes en *Yerma* son cosas que hoy en día

existen con mayor profundidad, mientras que la tristeza de la protagonista y el sentimiento de agresión en que más tarde se convierte es algo que podemos encontrar en el trasfondo de muchos sucesos criminales de la sociedad actual, entre ellos el terrorismo o los asesinatos indiscriminados. *La casa de Bernarda Alba* es una historia dramática familiar que incorpora el siguiente tema: la manera en que el poder y el orden pueden seguir siendo mantenidos. El personaje de María Josefa, madre de Bernarda, es especialmente importante. Lorca extrajo el material para la historia de diversos sucesos concretos de aquel entonces, dejando para la posteridad una obra que posee un contenido universal. En este sentido es lógico que las obras de Lorca se convirtieran en clásicos. En realidad, sus obras se han alejado ya de sus materiales originales, ahora pertenecientes al pasado, y son entendidas como algo que posee una estructura mítica, de manera que siguen siendo representadas todavía hoy de diversas maneras, incluso reformuladas como piezas de teatro *nō* 能 o de teatro vanguardista.

A todo esto, tal como ya hemos indicado numerosas veces, Lorca no es un artista que podamos limitarnos a considerar circunscrito exclusivamente a sus obras. Utilizó al máximo todo su talento para crear espacios festivos, de manera que sus piezas teatrales no se limitan al mero desarrollo de una historia, sino que incorporan canciones, bailes y poemas, cuya interpretación, ejecución o recitación constituyen una premisa tácita de la puesta en escena. Su involucración en el flamenco y la tauromaquia es algo que va en consonancia con sus objetivos. Podemos afirmar que Lorca le dio forma a la esencia cultural española y trató de darle rienda suelta y liberarla hasta convertirla en un espacio festivo. Me he referido con el calificativo de “lorquiano” a las diferentes manifestaciones artísticas y del mundo del espectáculo que, sin ser obras propias del autor, llevan impreso su sello y han venido permitiendo a multitud de personas adentrarse en el mundo de Lorca cuando entran en contacto con ellas. Tras la muerte de Franco en 1975 se hicieron posibles los desplazamientos entre España y Japón de manera totalmente libre y fue entonces cuando todo lo relacionado con este primer país comenzó a entrar de forma masiva y –

sobre todo– directa en el segundo, lo cual supuso un gran cambio. Por ejemplo, cuando se publicó en Japón la obra *Garushia Roruka no sekai* *ガルシア・ロルカの世界* [El mundo de García Lorca] ²²⁸ para conmemorar el centenario de su nacimiento, entre la treintena de personas que firmaban los textos no había sólo especialistas en literatura española, sino también representantes de un amplio abanico de disciplinas como bailarines, guitarristas, cantantes, cocineros, actores, dramaturgos, poetas o novelistas. Esto es algo que jamás ocurriría al editarse una obra parecida correspondiente a algún contemporáneo de Lorca, como podría ser, por ejemplo, Salvador Dalí. Si bien se trata de un artista excelente, que además lleva grabada en su personalidad única elementos propios de «lo español», el mundo de Dalí se erige precisamente en esa personalidad única y vehemente, haciendo imposible que se produzca una extensión hacia un concepto de «lo daliniano». Es en este punto que queda clara la personalidad específica de Lorca, quien invita a la gente a participar de la esencia de la cultura española.

La casualidad quiso que el año de la muerte de Franco, 1975, fuera el mismo de la publicación de las obras completas de Lorca. A partir de entonces, como ya he expuesto con anterioridad, la conversión de Lorca en un clásico y el desarrollo de *lo lorquiano* constituyen la forma básica en que se produce la recepción de Lorca en Japón. Además, el periodo que va desde Mishima hasta la publicación de las obras completas, esto es, desde la década de 1960 hasta la de 1970, es el periodo en el que Lorca va asentándose en Japón. Para esclarecer este periodo desde el punto de vista de la historia de la recepción de Lorca, de aquí en adelante me gustaría centrarme en la investigación de los siguientes temas.

1. El cambio en la visión de la revolución social española y el cambio en la visión de Lorca

En la actualidad es bien conocido el hecho de que Lorca apoyaba el

²²⁸ (Kawanari: 1998)

gobierno de la República y actuaba con la idea de fomentar la cultura popular, tanto en extensión como en profundidad, pero también está claro que no por ese motivo actuaba a favor de una determinada posición política con la que estuviera vinculado. Sin embargo, la primera vez que fue introducido en Japón, durante la década de 1950, fue considerado como un *artista revolucionario que tuvo una muerte trágica a causa de sus acciones heroicas*. Es por ello que la interpretación de sus obras se llevó a cabo de acuerdo con esa perspectiva. Así pues, para que la imagen de Lorca pudiera liberarse de esa visión sesgada, era necesaria una clarificación concreta y detallada de sus logros, al mismo tiempo que era preciso obtener una descripción general de la revolución social española y de su significado. En otras palabras, había que poner en claro la relación entre Lorca y el largo proceso de transformaciones sociales y políticas que había tenido lugar en España. El significado y la trascendencia de esas transformaciones se manifiestan, de manera condensada, en la Guerra Civil.

La obra del historiador inglés Hugh Thomas *The Spanish Civil War*,²²⁹ cuya traducción al japonés se publicó en 1962, fue el primer libro sobre la Guerra Civil española que trataba el tema de forma sistemática, pero todavía se basaba en el habitual esquema de la confrontación entre la izquierda y el fascismo. En este contexto apareció por primera vez en Japón un libro impactante que cambió la manera de ver la Guerra Civil: *Homenaje a Cataluña (Homage to Catalonia)*, de George Orwell. Si bien la edición en lengua original es de 1938, la traducción al japonés no llegó hasta 1966.²³⁰ En esta obra, Orwell, desde el punto de vista del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), al que pertenecía como miembro de las brigadas internacionales, puso de manifiesto una triste realidad: las contradicciones, el caos y los enfrentamientos internos de las diversas fuerzas que estaban de parte del gobierno de la República. Hasta entonces se había creído en la «unidad» de todos aquellos que estaban en contra del

²²⁹ Hugh Thomas. *The Spanish Civil War*. New York: Harper & Brothers, 1961.

²³⁰ George Orwell. *Kataronia sanku*. カタロニア讃歌 Tōkyō: Gendai sichō sha 現代思潮社, 1966. (Trad. Suzuki Takashi 鈴木隆 y Yamanouchi Akira 山内明).

fascismo, de manera que los hechos revelados en este libro causaron un gran impacto.

Durante la década de 1960 apareció una nueva izquierda anti-estalinista que fue extendiendo su influencia social, hecho que se vio acompañado por una acentuación de la tendencia a reexaminar la historia de las revoluciones mundiales que se habían producido hasta entonces; entre ellas, la revolución social española fue convirtiéndose en objeto de especial atención. Me interesa sobre todo estudiar cuáles fueron las consecuencias producidas por ese movimiento que trató de cambiar la interpretación oficial que hasta entonces se había hecho de la revolución española, así como la influencia que dichas consecuencias tuvieron sobre la visión de Federico García Lorca.

Hubo algunos autores que durante esa década de 1960 estuvieron muy activos publicando obras que utilizaban como materia prima la revolución social española, entre ellos, el novelista de masas Itsuki Hiroyuki. Hasta entonces el público en general apenas había conocido dicha revolución como el escenario en que está ambientada la novela *Por quien doblan las campanas*, de forma que las obras de Itsuki llegaron a ejercer una gran influencia. También destacó Osada Hiroshi, poeta de primera categoría de la época que nos ha dejado numerosas obras sobre la revolución española y también publicó reportajes sobre España.²³¹ Todos estos trabajos deben ser justamente valorados.

En relación con las obras de Lorca y los detalles de su muerte, es preciso destacar el excelente trabajo de Ian Gibson. La primera traducción al japonés de una obra suya corresponde a *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* (1971), traducida por Uchida Yoshihiko y publicada en 1973, dos años después de la aparición del texto original en París, Ruedo ibérico, 1971. A partir de ese momento, casi todas las obras principales de Gibson han sido editadas en

²³¹ Estuvo a cargo de la edición del tercer tomo de la colección *Gendai Sekai Bungaku no Hakken* 現代世界文学の発見 [El descubrimiento de la literatura moderna universal], titulado «Supein jinmin sensō スペイン人民戦争 [La Guerra Civil española]», obra publicada por la editorial Gakugeishorin 学芸書林.

japonés poco tiempo después de su aparición en lengua original. El amplio interés del que han gozado las obras de Gibson en Japón se debe en parte a la acumulación de esas nuevas maneras de entender la revolución española que hemos mencionado antes, así como a su profundización. Sin esa nueva comprensión de la revolución y sin su profundización, la visión que se tenía de Lorca tampoco habría cambiado jamás.

2. El avance de la revolución del teatro en la segunda mitad de la década de 1960 y Lorca

Entre las actividades teatrales de la década de 1960 en Japón, debemos prestar especial atención a los dos hechos siguientes: la paulatina debilitación de la influencia que hasta entonces había ejercido el mundo teatral centrado en las grandes compañías y el desarrollo de un movimiento impulsado por los jóvenes que trataba de regresar al espíritu inicial del teatro y resucitarlo como expresión festiva. Entre todos recibió especial atención Tenjō Sajiki 天井棧敷 [El paraíso], compañía teatral iniciada en 1967 por Terayama Shūji 寺山修司, quien intentó darle la vuelta por completo a la manera de ser de las compañías teatrales existentes que recurrían a sistemas teatrales, teorías interpretativas y salas teatrales sistematizadas. Así, frente al teatro realista del tipo de Stanislavski en el que se apoyaban las grandes compañías, él introdujo elementos del estilo de Meyerhold, propios del circo o de los números de feria, y trató de hacerlos cooperar con la música y el arte de vanguardia. Además, pasó por encima de la relación estática entre el escenario y el público para utilizar de manera preferente un tipo de desarrollo que hiciese un llamamiento al público para promover su participación. Terayama tenía la intención de reconstruir el teatro desde la posición originaria en que éste se había formado. Podemos afirmar que se trata de un renacimiento del teatro de vanguardia que se había desarrollado en Europa durante la década de 1920.

En la misma época que Terayama, su congénere Kara Jūrō, que ya

en 1963 había formado el grupo Jōkyō Gekijō 状況劇場 [Teatro de situación], andaba también buscando las esencias de un nuevo teatro. Tal como queda reflejado en el nombre de la compañía, al principio recurrió a textos del teatro del absurdo francés (Sartre, Camus, Beckett, Ionesco, etc.), pero con el tiempo llegó a escribir sus propias obras y fue representándolas a modo de guerrilla en todo tipo de lugares: parques, locales de jazz, antecámaras de salones de boda, plataformas de carga de camiones, etc. Sus representaciones más famosas tuvieron lugar en la llamada *Aka-tent* 紅テント [carpa roja] que levantó en el Parque Hanazono de Shinjuku. Para Kara el teatro no era una extensión ni un reflejo de lo cotidiano, sino la creación de un mundo no cotidiano que se relaciona con lo cotidiano a través de las situaciones y la tensión del momento presente. Además, le daba especial importancia al rol del cuerpo de los actores, como elemento que hace posible esa creación de manera concreta.

Aparte de las ya mencionadas, aparecieron numerosas compañías que también desarrollaron formas de teatro experimental. Podemos afirmar que los japoneses, que no habían experimentado el surrealismo ni las vanguardias, entraron por primera vez en una época en que todas esas novedades se hicieron necesarias. Fue precisamente en ese contexto que Lorca fue introducido en Japón de manera frontal. Y tal como había ocurrido en el caso de Lorca con respecto al pueblo español, también en Japón, aquellos que estaban llevando a cabo la revolución teatral, con el fin de poder construir un mundo teatral que apelase a la mentalidad de los japoneses, se propusieron indagar en esa mentalidad que el pueblo llevaba incrustada en sus cimientos y apoyarse en ella. Esto podemos entenderlo fácilmente con sólo mirar los títulos de sus obras más representativas, que hacen referencia a conceptos fácilmente reconocibles por los japoneses: *Koshimaki o-Sen / Giri ninjō irohanihoheto-hen* 腰巻きお仙/義理人情いろはにほへと篇 [O-sen la de la faja: capítulo sobre el *irohanihoheto* [abecé] del [dilema entre el] sentido del deber y los sentimientos humanos] en el caso de Kara, o *Aomori-ken no semushi otoko* 青森県のせむし男 [El jorobado de la provincia de Aomori] en el caso de Terayama. Por este

motivo ninguno de ellos representó obras de Lorca en su forma original. Sin embargo, podemos darnos cuenta de que lo tenían en gran estima gracias a las referencias que encontramos en sus obras de género ensayístico.

3. La profundización de las relaciones culturales entre España y Japón y la recepción de Lorca

Al empezar la década de 1950, el gobierno de la España de posguerra estableció el turismo como uno de los pilares básicos de las medidas de obtención de capital extranjero. Para el gobierno español, además del turismo europeo que ya se daba por sentado, merecía especial atención el previsible aumento de turistas procedentes de Estados Unidos y Japón, de manera que empezó a destinar recursos para promocionar y publicitar el turismo español en estos países. Especialmente en el caso de Japón, existía una historia de relaciones que se remontaban al siglo XV, durante la cual ambos países no habían sido enemigos, ni siquiera durante la Segunda Guerra Mundial, motivo por el cual se habían mantenido intactas las simpatías entre ambos pueblos. Por otra parte, Japón estaba atravesando un periodo de gran crecimiento económico —el llamado *milagro japonés*— que lo convertía, junto con su alto nivel cultural, en uno de los países de cuya contribución al turismo español más cabía esperar en el futuro. El hecho de que muy pronto se estableciera en Tokio una oficina del Instituto de Turismo de España nos da una idea del nivel de importancia que se le ha venido dando al país. Sin embargo, según podemos comprobar en fuentes actuales, del número total de turistas que visitan España solamente son japoneses el 0,5%, mientras que de los dos millones de turistas japoneses que visitan Europa todos los años, tan sólo entre veinte y cuarenta mil eligen España como destino. Cabe destacar que la cancelación de los vuelos directos de Iberia entre Japón y España produjo una disminución en el número de visitantes que se ha mantenido estable. A pesar de todo, una

media anual de nada menos que 30.000 turistas japoneses no es para nada una cifra desdeñable.²³²

La introducción del flamenco en Japón tiene una larga historia que se remonta a los tiempos de preguerra. Excelentes bailarines y guitarristas se vieron maravillados por el flamenco y desempeñaron un importante papel como cultivadores del mismo. Sin embargo, no es un hecho sorprendente el que hiciera falta esperar a la llegada de grupos españoles a Japón para que fuera posible la introducción del flamenco como arte integral que fusiona las auténticas esencias del baile, el cante y el toque.

Así, a partir de la década de 1950, llegan a Japón una tras otra diferentes compañías de baile bajo los auspicios del Gobierno español, siendo los casos más destacados los siguientes:

1955: Delegación oficial del Gobierno de España formada por el grupo Ballet Flamenco, que contaba entre sus miembros con Manolo Vargas (Manuel Vargas Gómez, 1907–1970) y Rafael Romero (1910–1991)

1956: Mario Maya y el Teatro Gitano Andaluz

1960: Grupo de danza de Pilar López

1962: Luisillo (Luis Pérez Dávila) y el Ballet Flamenco

1963: La compañía Antonio Vargas

1967: Coros y Danzas de España, con representaciones a lo largo de varias regiones japonesas, en el marco de su gira mundial

1971, 1978: Antonio y su Teatro Flamenco, del “Gran Antonio” (Antonio Ruiz Soler)²³³

Fue entonces cuando el flamenco, que hasta entonces no se había manifestado más que en las pequeñas tentativas de algunos artistas aislados o individuos a nivel aficionado, empezó a ser practicado por grupos de danza ya existentes o creados al efecto, gracia a la confluencia y

²³² Los datos proceden de *Nihon Supein kōryūshi* 日本・スペイン交流史 [Historia de las relaciones entre Japón y España] (Renga-Shobō-Shinsha, 2010), pág. 426.

²³³ Hamada Jirō 浜田滋郎. *Furamenko no rekishi* フラメンコの歴史 [La historia del flamenco]. Shōbunsha, 1983, p.376.

el estímulo mutuo que tuvo lugar entre los interesados. En la tabla cronológica de arriba casi siento la necesidad de incluir la publicación en japonés de la *Roruka Senshū* (1958), obra que fue recibida como una lectura imprescindible para aquellos que aprendían flamenco. Ya he mencionado anteriormente que hasta los aprendices más pobres eran capaces de gastarse el poco dinero que tenían con tal de poder adquirirla. Es en esta misma época que Mishima Yukio expone en su obra *Ratai to ishō* sus impresiones positivas tras contemplar en el teatro Nichigeki unas prácticas de flamenco ejecutadas por bailarines japoneses. Podemos ver así que la fiebre lorquiana ocurrida en Japón estuvo profundamente vinculada a la introducción del flamenco. Como nota adicional, me gustaría comentar que en la publicación en japonés de la *Roruka Senshū* tuvo lugar la intervención de funcionarios del gobierno español, tal como se menciona en el epílogo.

Algo más tarde, cuando comienzan a liberalizarse en Japón los viajes turísticos al extranjero en 1964, aumenta de forma considerable el número de personas que desean viajar a España para estudiar de primera mano el arte español. Las restricciones impuestas sobre los viajes al extranjero de los japoneses durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial fueron mantenidas durante la posguerra, concretamente de la siguiente forma: el número máximo de viajes permitidos era de una vez por año, el objetivo debía ser por estudios o negocios, la cantidad de dinero que podía sacarse del país debía responder a unas limitaciones. En 1964 fueron suprimidas las restricciones respecto al objetivo de los viajes, lo cual hizo posible que empezaran a realizarse viajes al extranjero con propósitos meramente turísticos. Además, en 1966 se eliminó la condición de «una vez por año», hecho que hizo posible de verdad el desarrollo de los viajes turísticos al extranjero por parte de los japoneses. Finalmente, en 1973 se avanzó hacia el tipo de cambio flexible, de manera que la cotización del yen, que hasta entonces había sido fija (360 respecto al dólar), pudo empezar a fluctuar según las condiciones económicas de cada momento. A causa del crecimiento económico, el poder económico de

Japón empezó a cobrar fuerza y fue creando un efecto cada vez más pronunciado de «yen fuerte-dólar débil». Esta evolución de los acontecimientos fue haciendo que para los japoneses viajar al extranjero se convirtiera en algo cada vez más fácil, en ocasiones incluso más barato que viajar dentro del mismo Japón. Gracias a esta tendencia, se abrió para los japoneses un abanico de posibilidades que les permitía entrar en contacto directo con los países extranjeros. Y de esta manera apareció un sinfín de jóvenes que viajaban a España para aprender flamenco o mejorar sus habilidades con la guitarra.

La recepción de Lorca, que hasta entonces se había producido a través de un recorrido unidireccional desde España hasta Japón (con la lectura o el visionado de sus obras traducidas o la asistencia a espectáculos de flamenco dentro de Japón), pasó a ser posible en la dirección opuesta, saliendo de Japón para visitar España y establecer un contacto directo. Además, fueron muchas las personas que se sintieron maravilladas y atraídas por el arte de Lorca gracias al contacto con «lo lorquiano» que pudieron experimentar en España. Podemos ver muchos ejemplos de ello recogidos en la publicación *Garushia Roruka no sekai* [El mundo de García Lorca], aparecida en Japón en 1998, con motivo del centenario de su nacimiento.

También es el caso de la autora de esta tesis, Hirai Urara. Cuando visité Granada en 1986 como viajera, se estaban celebrando allí numerosos eventos en conmemoración del cincuentenario de la muerte de Lorca. Gracias a ello supe quién era y desde entonces he pasado muchos años dedicándome a su estudio. Podemos pensar que hoy en día es bastante normal que algunas personas lleguen a conocer a Lorca de esta manera u otras parecidas.

4. El rápido desarrollo de la literatura latinoamericana y la publicación de las obras completas de Lorca

La *Roruka Senshū* [la antología de Lorca] publicada en 1958, debido a su condición de antología, era una simple selección de obras que no incluía piezas importantísimas como *Yerma* y que sólo extractaba algunos de sus poemas, sin traducirlos completamente. Además, los traductores no eran especialistas en literatura española, de manera que los textos fueron traducidos del japonés a partir de las versiones en francés o en inglés. El único que dominaba el español era Hadeniwa Kyōkō (Honkawa Seiji 本川誠二).²³⁴ Logrando subsanar este defecto de la *Roruka Senshū*, la editorial Bokushinsha publicó entre 1973 y 1976 una colección auténtica de obras completas, bajo el título *Federico García Lorca 1917-1936 (tres tomos)*. La edición y traducción estuvo a cargo de Arai Masamichi 荒井正道, Chōnan Minoru 長南実, Tsutsumi Tadashi 鼓直 y Kuwana Kazuhiro 桑名一博, entre otros, sin que participara en estas obras completas ninguno de los que se habían ocupado de la *Roruka Senshū* [la antología de Lorca]. Los encargados de las obras completas eran una generación más joven que los de la *Roruka Senshū*, de manera que habían crecido leyendo esta última.

Arai Masamichi se especializó en pedagogía del español y llegaría a ser profesor emérito de la prestigiosa Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio. Chōnan Minoru, que también llegaría a profesor emérito en la misma universidad, cuenta entre sus principales trabajos con la traducción del *Cantar de mio Cid* y de obras escritas por españoles durante la era de los descubrimientos.²³⁵ Tsuzumi Tadashi, que llegaría a catedrático en la Universidad Hosei en Tokio, se fijó muy pronto en la literatura latinoamericana; empezó traduciendo *El papa verde* (1954) de Miguel Ángel Asturias y luego se encargó de verter al japonés grandes obras como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez o *Ficciones* (1935–1944) de Jorge Luis Borges. Kuwana Kazuhiro, que llegaría a ser catedrático de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio, es famoso

²³⁴ Hadeniwa Kyōkō 羽出庭梟公 (o Hadeniwa Kyō 羽出庭梟) es un pseudónimo literario cuya auténtica identidad fue un misterio durante mucho tiempo, hasta que recientemente se descubrió que corresponde a Honkawa Seiji (1920–1989), quien fuera profesor de la Universidad Momoyama Gakuin (Saint Andrew's University) en Osaka.

²³⁵ Como la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas.

como traductor de Gabriel García Márquez o José Ortega y Gasset. Como podemos ver, los encargados de la traducción de las obras completas de Lorca eran jóvenes que en ese momento tan sólo empezaban a hacer sus primeros pinitos, pero que más tarde se convertirían en referentes que dejaron una gran huella en el estudio de la literatura hispana en Japón.

Sin embargo, el plan de publicar las obras completas de Lorca no había existido desde el principio. La primera intención de la editorial Bokushinsha había sido editar una antología de la literatura latinoamericana contemporánea. Ésta había pasado a ser objeto de atención en Japón durante la segunda mitad de la década de 1960, ejerciendo una gran influencia en los escritores japoneses. Muchos investigadores jóvenes que al principio habían empezado como estudiosos de la literatura española fueron sintiéndose más atraídos por la literatura que se producía en Latinoamérica que por la que se hacía en España, debido al estancamiento causado por el *frío invierno* que supuso la época del régimen franquista. Sin embargo, el plan inicial topó con un importante obstáculo: la dificultad de hacer una selección de obras de una literatura, la latinoamericana, que todavía estaba en vías de crecimiento, así como el reparto de las obras entre los traductores. La traducción como tal tampoco arrancó bien, de manera que el proyecto se vio frustrado sin remedio. No obstante, se consideró que a pesar de la cancelación del proyecto habría sido una lástima disolver el grupo de jóvenes y entusiastas investigadores que se había reunido, de modo que se analizó la posibilidad de crear algo distinto. Los cimientos de la literatura latinoamericana se habían formado bajo la influencia de la Generación del 27, de la cual Lorca era el máximo exponente. Es en este momento cuando se hace realidad la idea de publicar sus obras completas. Además, todo el mundo seguía teniendo en mente los defectos de la *Roruka Senshū* [la antología de Lorca] ya publicada.

La principal característica de estas obras completas de Lorca: *Federico García Lorca 1917-1936*, que pretendían recoger sin excepción todas las piezas escritas por el autor, es que éstas fueron incluidas por orden cronológico. De esta manera era posible entender cómo fue

experimentando y evolucionando Lorca a medida que iban cambiando los tiempos, pero esta ventaja tenía como contrapartida una desventaja: la dificultad de rastrear el mundo de Lorca de una manera sistemática. Así que esta característica tenía un lado bueno y otro malo. Por otra parte, la calidad de la traducción no puede ser calificada de muy buena, debido a que los traductores se encontraban al inicio de sus respectivas carreras y además tuvieron que trabajar presionados por los plazos de entrega.

Al final, estas obras completas de Lorca: *Federico García Lorca 1917-1936* también se agotaron hasta quedar fuera de circulación, de manera que hoy en día es imposible conseguirlas y tan sólo pueden consultarse, de manera especial, en aquellas bibliotecas que todavía conservan algún ejemplar.

5. *La era del fin de las ideologías y Lorca*

A partir de la década de 1970, los debates anquilosados en los que se pretendía entender todo desde una visión del mundo y de la historia basada en las ideologías empezaron a perder poco a poco su poder de convicción. En especial, aquellas visiones modernas de la historia que la consideraban un mero proceso de ascensión del ser humano, incluido el marxismo, empezaron a ser replanteadas. Hasta ese momento Lorca había sido interpretado en el seno de un contexto político e ideológico, o bien había sido tratado como un artista local que expresaba los sentimientos de un mundo medieval premoderno. La persona que en Japón introdujo un nuevo punto de vista diferente de los anteriores fue Yamaguchi Masao, un antropólogo cultural que a partir de la década de 1970 incorporó la semiótica y el estructuralismo a sus estudios y llevó a cabo animados debates en los círculos críticos, abriendo nuevos rumbos académicos tras el fin de la era de las ideologías. En 1974 la editorial Chūōkōronsha publicó su obra *Rekishī Shukusai Shinwa* [Historia/Festividad/Mito], en cuya primera parte presentó por primera vez una imagen de Lorca que nadie

había imaginado hasta entonces. Este libro era un ensayo intrépido y audaz en el que explicaba la mitología como método de cognición del mundo y la festividad como realización de esa cognición, para luego tratar de interpretar la historia como un proceso evolutivo de esa festividad. Lorca es descrito como una entidad muy representativa en este contexto. El punto de vista de Yamaguchi se comunica con la revalorización de la Edad Media llevada a cabo por el pensador ruso Mijaíl Bajtín, mundialmente apreciada desde la década de 1970,²³⁶ y con su *carnavalismo*,²³⁷ de manera que uno reverbera en el otro. Estos puntos de vista nuevos habían sido impensables según la manera de ver las cosas de la época anterior y, además, ofrecen una nueva perspectiva básica para la lectura e interpretación de la literatura latinoamericana contemporánea.

En mi opinión, los cinco temas que acabo de exponer deberían ser desarrollados a continuación de la historia de la recepción de Lorca que he revelado en la presente tesis. Todos ellos, desde el punto de vista de esa historia de la recepción de Lorca, son herederos en algún modo del proceso histórico que he evidenciado en mi disertación. Al mismo tiempo, de manera más amplia y profunda, se relacionan con algunos problemas que enfrentamos en la actualidad y que también siguen vinculados a las relaciones culturales existentes entre España y Japón. A medida que vayamos profundizando en el estudio de cada tema, tal como ha venido ocurriendo hasta ahora, estoy segura de que Lorca seguirá mostrándonos nuevas facetas, enseñándonos nuevos significados.

²³⁶ Véase el apartado (7) de las *Consideraciones preliminares* en la presente tesis.

²³⁷ Según Bajtín, el mayor exponente de la literatura carnavalesca es el Quijote, mientras que el heredero de Cervantes es Dostoyevski.

BIBLIOGRAFÍA

- CARO BAROJA, Julio (1965), *El carnaval, análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1987), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- DALÍ, Ana María (1983), *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Ediciones del Cotal.
- FERGUSON, Francis (1955), «Don Perlimplín: Lorca's Theatre-Poetry», en *The Kenyon Review Vol. XVII*, summer, 1955. no. 3. Gambier, Ohio, Kenyon College. pp. 337-348.
- GARCÍA LORCA, Federico (1986a), *Obras completas tomo I*, edición de cincuentenario, Madrid, Aguilar, c1954.
- (1986b), *Obras completas tomo II*, edición de cincuentenario, Madrid, Aguilar, c1954.
- (1986c), *Obras completas tomo III*, edición de cincuentenario, Madrid, Aguilar, c1954.
- (1996), *Obras completas tomo I Poesía*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1997a), *Obras completas tomo II Teatro*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1997b), *Obras completas tomo III Prosa*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1997c), *Obras completas tomo IV Primeros escritos*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1990), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza.
- GIBSON, Ian (1985), *Federico García Lorca I. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, Barcelona, Grijalbo.
- (1987), *Federico García Lorca II. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Grijalbo.
- (1989), *Federico García Lorca: A Life*, New York, Pantheon Books.

- HEMINGWAY, Ernest (1926), *The Sun Also Rises (Fiesta)*, Nueva York, Scribner's.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1996), *Manual de Teoría de La literatura*. Sevilla, Algaida.
- MICHAUX, Henri (1998), *Œuvres complètes, tome I*, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Paris, Gallimard.
- NOURISSIER, François (1955), *F.García Lorca-Dramaturge*, Paris, L'Arche, Collection Les Grands Dramaturges, 3.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992), *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- PERROT, Louis (1937), *Panorama de la culture espagnole*, Paris, Éditions sociales internationales, pp. 201.
- RAMSDEN, Herbert (1988), «Lorca's *Romancero Gitano*», en *Eighteen commentaries*, Manchester, Manchester University Press.
- RODRIGO, Antonina (1997), *La Huerta de San Vicente y otros paisajes y gentes*, Granada, Ediciones Miguel Sánchez.
- (1981), *Lorca Dalí una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta.
- (1993), *Memoria de Granada*, (segunda edición), Granada, Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001), «Lorca y trilogía: introducción a un proceso», en *TEATRO ESPAÑOL*, Tokio, Centro de Estudios Hispánicos Universidad Sofía, Serie Cultura Hispánica, n°8.

(en japonés)

- Aida Yū 会田由 (1971), «La zapatera prodigiosa», en *Gendai sekai engeki 3 shiteki engeki 現代世界演劇3: 詩的演劇* [Colección de obras teatrales contemporáneas 3: El teatro poético], Tokio, Hakusuisha, pp.67-111.
- (1994), *Gipusii kashū ジプシー歌集* [trad. Lorca, *Romancero Gitano*], Tokio, Heibonsha, pp.147, Heibon raiburarii, 40.
- (1969), *Karaaban Sekai bungakuzenshū: bekkā 2 gendai sekai gikyokushū カラー版世界文学全集別巻2 現代世界戯曲集* [Colección de obras literarias de todo el mundo edición en colores- tomos complementarios 2, Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundo], Tokio, Kawade shobō shinsha.
- (1965), «La casa de Bernarda Alba», en *Kindaigekishū 近代劇集* [Antología de obras teatrales contemporáneas], Tokio, Chikuma shobō, pp.270-301, *Sekai bungaku taikai 世界文学大系* [Colección de obras literarias de todo el mundo], 90.
- (1960), (editor). *Sekai Meishishū Taisei 14 · Nan-ōh Nanbei hen 世界名詩集大成 14 南欧南米編* [La selección de poesías de todo el mundo tomo 14·Sur de Europa y Sudamerica], Tokio, Heibonsha, pp.319-342.
- (1956), *Sekai Shijin zenshū · 20 Seiki Shishū gekan 世界詩人全集 20世紀詩集下巻* [Colección completa de poetas de todo el mundo Siglo 20, segunda parte], Tokio, Kawade shobō.
- (1953), «Yerma» en *Gendai Sekai Gikyoku senshū IV -Nan-ōh Hokuō-hen 現代世界戯曲選集 IV · 南欧北欧編* [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundoIV-Sur de Europa, Norte de Europ], Aida Yū (Trad), Tokio, Hakusuisha, pp.107.
- (1954), (Trad) «Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín», *Gendai Sekai Gikyoku senshū VII-Ichimakumono-hen 現代世界戯曲選集 IV · 一幕物編* [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundoIV- Obras de un solo acto], Tokio, Hakusuisha.

- ARAI, Masamichi 荒井正道, CHŌNAU, Minoru 長南実, Tsutsumi, Tadashi 鼓直, Kuwana, Kazuhiro 桑名一博 (1973- 1975), *Federico García Lorca 1917-1936 (tres tomos)*, フェデリコ・ガルシア・ロルカ [las obras completas de Lorca] Tokio, Bokushinsha.
- BANDŌ, Shōji 坂東省次 (1997), *Supein Chūnanbeikankei bunkenmokuroku* スペイン中南米関係文献目録[La bibliografía sobre España y Latinoamérica], Hiroshima, Keisuisha.
- CHIKAMATSU, Hiroo 近松洋男 (1990) *Kirishitanban "Hiidesu no dōshi" no gententeki Kenkyu* キリシタン版「ヒイデスの導師」の原典的研究 [La investigación sobre «Introducción del simbolo de la fe traducida por la Compañía de Jesús» por la obra original], Kioto: Shibunkaku.
- CHIKAMATSU, Monzaemon 近松門左衛門 (1993), *Chikamatsu jōrurishū jō* 近松浄瑠璃集 上 () Tokio, Iwanami shoten, Shin Nihonbungaku taikai 新日本古典文学大系, 91.
- CHŌNAN, Minoru 長南実・ŌBAYASHI, Fumihiko 大林文彦 (1984), *Roruka gikyoku zenshū 1* ロルカ戯曲全集1 [Obras completas de teatro de Lorca 1], Tokio, Chūsekisha.
- DATE, tokuo 伊達得夫 (1971), *Shijintachi Yuriikashō* 詩人たち ユリイカ抄 [Los poetas -Extracto Yuriika], Tokio, Escuela de editores de Japón.
- FUKUDA, Yoshiyuki 福田善之 (1988), «*Roruka no butai ni matsuwaru omoide nado* ロルカの舞台にまつわる思い出など [Memorias sobre el teatro de la obra de Lorca]» en *Garushia Roruka no sekai* ガルシア・ロルカの世界 [El Mundo de García Lorca], Ōtsu, Kōrosha, pp 207 – 211.
- HASEGAWA, Shirō 長谷川四郎 (1973), *Jipushī kashū* ジプシー歌集 [Romancero Jitano], Tokio, Sōjusha 創樹社.
- (1967), *Roruka shishū* ロルカ詩集 [Antología de poemas de Lorca], Tokio, Misuzushobō.
- (1956), *Umi-Hasegawa Shirō Yakushishū* 海:長谷川四郎訳詩集 [El Mar. Antología de poesias traducidas por Hasegawa Shirō], Tokio,

Īzuka shoten.

- HIJIKATA, Yoshi 土方与志 (1969), *Enshutsusha no michi: Hijikata Yoshi engekironshū* 演出者の道: 土方与志演劇論集 [El camino de los actores” Teoría del Teatro de Hijikata Yoshi], Tokio, Miraisha.
- HIRAI・NAGAFUCHI, Urara 平井(永渕)うらら (2008), *Taiyaku tamarit sishū* 対訳: タマリット詩集 [Yuxtalineal: Diván del Tamarit], Tokio, Kageshobō.
- HIROSE, Hiroshi 廣瀬弘 (1989), *Shōwa jinmei jiten II-1-Tokio hen* 昭和人名辞典 II-1 東京編 [Diccionario_Biográfico de personalidades de la Era de Shōwa II -1-Tokio], Tokio, Nihon Tosho Centre.
- HONDA seiji (trad.) (1997), *Roruka* ロルカ [Lorca], (texto: Gibson, Ian. *Federico garcía Lorca: A life*, Faber and faber, London, 1989.), Tokio, Chūōkōronsha.
- (trad.) (1973), *Lorca Supein no shi* ロルカ: スペインの死 [Lorca-La muerte de España], (texto: Gibson, Ian. *La Represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Fderico García Lorca*, Ruedo Ibérico, Paris, 1971.), Tokio, Shōbunsha,.
- IMAFUKU, Ryūta 今福龍太 (2002), *Yamaguchi Masao chosakushū 2* 山口昌男著作集2 [Antología de Masao Yamaguchi, tomo 2]. Tokio, Chikuma Shobō.
- ITUKI, Hiroyuki 五木寛之(edit.) (1978), *Sekai bungaku zenshū 29* 世界文学全集29 [Colección de obras literarias de todo el mundo 29], Tokio, Gakushū kenkyūsha.
- KAMEYAMA, Ikuo 亀山郁夫(1996), *Roshia avangyarudo* ロシア・アヴァンギャルド [Rossia Avant-garde], Tokio, Editorial Iwanami Shoten.
- (2009), *Shumatsu to Kakumei no Russian Renaissance* 終末と革命のロシア・ルネッサンス [El Renacimiento ruso del Fin y de la Revolución], Tokio, Editorial Iwanami Shoten.
- KAN, Takayuki 菅孝行 (2003), *Zōho Sengo engeki* 増補戦後演劇 [Edición aumentada: El teatro de la posguerra], Tokio, Shakaihyōronsha.
- KASAI, Shizuo 笠井鎮夫 (1930), «Bazoku no uta-1860 馬賊の唄—1860年

の事」 [trad. «Canción De Jinete (1860)»], *Gendai Spein shishō 現代西班牙詩抄* [la Antología de la Poesía Contemporánea Española] en la revista literaria *Shishin 詩神* [Musa] vol. 6 – 1, Tokio, Shūhōkaku 聚芳閣.

KATORI, Kiyoko 香取希代子 (1998), «Harukanaru waga Roruka はるかなるわがロルカ [Lejano Lorca nuestro] », en *Garushia Roruka no sekai ガルシア・ロルカの世界* [El mundo de Garcia Lorca], Otu, Korosha, .

KAWANARI, Yō 川成洋/ BANDŌ, Shōji 坂東省治/ HONDA, Seiji 本田誠二 (editores) (1998), *García Lorca no sekai-García Lorca seitan 100 nen kinen ガルシア・ロルカの世界：ガルシア・ロルカ生誕100年記念* [El mundo de García Lorca –El homenaje al centenario de García Lorca], Otu, Kōrossha, pp.287.

— (1999), (editor). *Sekai no hakubutukan 世界の博物館* [Los museos de todo el mundo], Tokio, Maruzen laiburarii.

KIMURA, Bin 木村敏 (2008), *Rinshō tetsugaku no chi 臨床哲学の知* [El conocimiento de la filosofía clínica], Tokio, Yōsensha 洋泉社.

KIMURA-STEVEN, Chigusa 木村・ステーブン千種 (2004), *Mishima Yukio to teroru no rinri 三島由紀夫とテロルの倫理* [Yukio Mishima y la ética del terror], Tokio, Sakuhinsha.

KOKAI, Eiji 小海永二 (1956), *Tsuki to oliibu no uta(canciones de luna y olivos)*, Tokio, Kokubunsha.

— (1958a), *Roruka Senshū-2kan ロルカ選集2 巻戯曲編上* [La antología de Lorca- 2ºtomo Dramas- Primer parte], GREER, James/ KURIBAYASHI, Tanekazu/ SAITŌ, Ei/ Kokai, Eiji (trad.), Tokio, Shoshi Yuriika, pp.267.

— (1958b), *Roruka Senshū-1kan shihen ロルカ選集1 巻詩編* [La antología de Lorca-1ºtomo-Poemas], KIJIMA, Hajime/ Kokai, Eiji/ HADENIWA, Kyōkō (trads.), Tokio, Shoshi Yuriika.

— (1958c), HADENIWA, Kyōkō 羽出庭梟公/ NAGAKAWA, Reiji 永川玲二, *Roruka Senshū 3kan ロルカ選集3 巻戯曲編下* [La antología de Lorca-3ºtomo-Dramas -Segunda parte], Tokio, Shoshi Yuriika.

- (1959), *Roruka Kenkyū-Roruka Senshū bekkān* ロルカ研究-ロルカ選集別巻 [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca], Tokio, Shoshi Yuriika.
- (1961), *Lorca shishū* ロルカ詩集 [Antología de poesías de Lorca], Tokio, Iizukashoten.
- (1972), *Lorca shishū:karaaban sekai no shishū* ロルカ詩集: カラー版世界の詩集 [Antología de poesías de Lorca·Selecciones de poesías de todo el mundo con fotos en colores], Tokio, Kadokawa shoten.
- (1975), *Yasashii koiuta-Lorca shishū* 優しい恋歌: ロルカ詩集 [Canción de amor cariñoso- Antología de poesías de Lorca], Tokio, Sanrio shuppan.
- (1977), «Michaux y Lorca», en *Shinbun Akahata* 赤旗 [literalmente Diario de Bandera Roja en japonés], 16 de mayo de 1977.
- (1979), *Lorca zenshishū* ロルカ全詩集 [Traducción de todas poesías de Lorca], Tokio, Seidosha.
- (1994a), *Kumikyokushū-Federico García Lorca mikanshishū* 組曲集: F・G・ロルカ未刊詩集 [Suites-Federico García Lorca, poesías inéditas], Tokio, Gentōsha.
- (1994b), *Lorca zō no tankyū-Federico garcía lorca shinkenkyū* ロルカ像の探求: フェデリコ・ガルシーア・ロルカ新研究 [La búsqueda de la imagen de Federico García Lorca-Una nueva investigación sobre Federico García Lorca], Tokio, Gentōsha.
- (1996a), *Lorca Jipushī kashū chūshaku* ロルカ: ジプシー歌集注釈 [Lorca,Romancero Gitano con notas], Tokio, Yūseidō shuppan.
- (1996b), *Lorca shishū-Sekai gendaishi bunko 21* ロルカ詩集: 世界現代詩文庫 21 [Antología de poesías de Lorca-El libro de bolsillo de poesías contemporáneas de todo el mundo 2]), Tokio, Doyōbijyutu shuppan.
- (1997), *Subarashii kutuyano nyōbō-Lorca meisaku gikyoku sen* 素晴らしい靴屋の女房: ロルカ名作戯曲選 [La zapatera prodigiosa -Selección de las obras teatrales de Lorca], Tokio, Takeuchi shoten shinsha.

- (1998), (consejo de editores). «Tokushū-García Lorca 特集ガルシア・ロルカ» en *Shi to shisō 詩と思想* 152, [número especial de García Lorca La Poesía y la Ideología, 152], Tokio, Doyō Bijutsusha shuppan.
- MATSUDA, Tadanori 松田 忠徳 (1985), *García Lorca no shi ガルシア・ロルカの死* [La muerte de García Lorca], Tokio, Sairyūsha, pp.350. (texto: Vila San Juan, José Luis. *García Lorca, ASESINADO :todo la verdad*, Barcelona, Planeta, 1975.)
- MEGURO, Satoko 目黒聡子(1973), «Nihon ni okeru García Lorca bunken mokuroku 日本におけるガルシア・ロルカ文献目録 [La bibliografía sobre García Lorca en Japón]», en *Waseda daigaku tosyokan kiyō 早稲田大学図書館紀要 第14号 [Boletín de la Biblioteca de la Universidad Waseda, no.14]*, Tokio, Universidad Waseda, pp. 1-31.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (1958), «Yerma Raisan イエルマ礼賛 [En alabanza de Yerma]», en *Haiyūza 俳優座*, Tokio, Haiyūza.
- (1970), *Mishima Yukio Bungakuronshū 三島由紀夫文学論集* [La antología literaria de Mishima Yukio], Tokio, Kōdansha.
- (1968a), «Watashi no henreki jidai 私の遍歴時代 [Mi época de peregrinaje]», en *Taiyō to tetsu 太陽と鉄 [El sol y el acero]*. Tokio, Kōdansha.
- (1968b), *Hanazakari no mori, Yūkoku : jisen tampenshu 花ざかりの森・憂国:自選短編集*, Tokyo, Shinchōsha.
- (1983), *Ratai to Isho 裸體と衣装* [Desnudo y la Ropa], Tokio, Shinchōsha.
- MIYAGISHI, Yasuharu 宮岸泰治 (2006), *Joyū Yamamoto Yasue 女優 山本安英* [La actriz Yamamoto Yasue], Tokio, Kageshobō 影書房.
- MORI, Naoka 森直香 (2008), «初期受容期の日本におけるロルカ悲劇の解釈--1955~56年『ベルナルダ・アルバの家』公演の分析を通して [La interpretación de las tres obras rurales de Lorca en Japón a través del análisis de los estrenos de La casa de Bernarda Alba en 1955 y 1956]», en *Hispanica* 52, Nihon Hispania gakkai [Asociación

- Japonesa de Hispanistas], pp. 127-144.
- NISHIMURA, Kiyokazu 西村清和 (1995), «La fotografía —transformación visual» en *Gendai art no tetsugaku 現代アートの哲学* [Filosofía del arte contemporáneo], Tokio, Sangyō Tosho.
- NISHIUMI, Tarō 西海太郎 (trad.) (1943), *Supeiin Bunkashi Gaikan, スペイン文化史概観*, (texto: Perrot, Louis, *Panorama de la culture espagnole*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937), Tokio, ARS shuppan.
- NOGAMI, Motoichi 野上素一 (edit.) (1963), *Sekai tanpen bungaku zenshū 09 Nan-ōh bungaku-kindai 世界短編文学全集 09 南欧文学近代* [Colección de las novelas cortas de todo el mundo. Tomo 9: La literatura contemporánea del Sur de Europa], Tokio, Shūeisha.
- NOYA, Fumiaki 野谷文昭 / AMINO, makiko 網野真木子 (trad.) (1998), *Buñuel, Lorca, Dalí- Hateshinaki Nazo ブニユエル、ロルカ、ダリ: 果てしなき謎*, Tokio, Hakusuisha, (texto: Sánchez, Agustín Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.)
- OBASE, Takuzō 尾場瀬卓三 (1960), *Engeki to Engekishi no Jyūjiro de 演劇と演劇史の十字路で* [En los cruces entre el teatro y la historia de teatro], Tokio, Hakusuisha.
- (1956), «Kokumin no rekishitekigennjitsu ni ne wo orosu toiukoto 国民の歴史的現実に根をおろすということ [Lo que significa echar raíces en la realidad histórica del pueblo]», en *Nihon bungaku 日本文学* [Literatura japonesa] Vol.5, Tokio, Nihon Bungaku Kyōkai.
- (1959), «Lorca no gikyoku ロルカの戯曲 [Los dramas de Lorca]», en *Shingeki* [Nuevo Teatro], p. 69.
- OKAMURA, Haruhiko 岡村春彦 (2009), *Jiyūjin Sano Seki no shōgai 自由人佐野碩の生涯*, Tokio, Iwanami shoten.
- ŌBAYASHI, Fumihiko / OGIUCHI, Katuyuki / CHŌNAN, Minoru (trad.) (1984), *Lorca gikyoku zenshū 2 ロルカ戯曲全集 2* [Obras completas de teatro de Lorca 2], Tokio, Chūsekisha, pp.323.

- ŌSHIMA, Tadashi 大島正 (1962), «García Lorca no shi・bun ni okeru nihon no touei ガルシア・ロルカの詩・文における日本の投影 [La influencia de Japón en verso y prosa de García Lorca]», en *Jinbungaku* 人文学 [Humanidades] Fasc.63, Kioto, Asociacion Estudios de Humanidades de la Universidad Doshisha, pp.1-16.
- SAKAI, Matsutarō 坂井松太郎 (trad.) (1954), Pablo Neruda «Los tres pilares de la literatura española» en *Shin Nihon Bungaku*, Fascículo del mes de Julio, p. 157.
- SETA, Einosuke 瀬田栄之助 (1962), «Federico García Lorca oboegaki フェデリコ・ガルシア・ロルカ覚書 [Notas acerca de Federico García Lorca]», en *Kindaibungaku* 近代文学 [Literatura Moderna], Tomo 17, Fasc. 6, Tokio, Kindaibungakusha 近代文学社.
- SUGAI, Yukio 菅井幸雄(1966), «Kinoshita Junji no sekai 木下順二の世界», en *Riarizumu engekiron* リアリズム演劇論 [Realismo Teoría Teatral], Tokio, Editorial Miraisha.
- (1967), *Shingeki- sonobutai to rekishi* 新劇・その舞台と歴史 [Actuación e Historia del Shingeki], Kyūryūdō ,1967
- (1974), *Tsukiji Shougekijou* 築地小劇場 Tokio, Editorial Miraihsa.
- SUGAWARA, Takashi 菅原卓 (editor) (1954), *Gendai sekai Gikyoku senshū VII -hitomakumono* 現代世界戯曲選集: 一幕物篇, 第7巻 [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundo VII -serie de un acto], Tokio, Hakusuisha,.
- TAKEBE, Shūko 武部修子 (1999) «Lorca no Duende ron ロルカのドゥエンデ論 [teoría del duende de Lorca]» en *Kyōto Gaikokugo Daigaku kenkyū ronsō*. Kioto Universidad de Estudios Extranjeros, pp. 38-45.
- TANAKA, Chikao 田中千禾夫 (1957), «Utsukushii konton 美しい混沌 [Bello caos]», en *Haiyūza*, sept. Tokio, Haiyūza.
- TANAKA, Shiori 田中栞 (2009), *Shoshi Yuriika no hon* 書肆ユリイカの本 [El Libro de Shoshi Yuriika], Tokio, Editorial Seidosha.
- TANIGAWA, Gan 谷川雁 (1959), «Watashi wa Roruka wo kawanai 私は

- ロルカを買わない [Yo no compro a Lorca (Lorca no me convence)]», en la revista *Teatro* Vol.188 Fasc. del mes de Mayo. Tokio, Teatro.
- (1958), «*Nōson to shi* 農村と詩 », en: *Genten ga sonzai suru* 原点が存在する, Tokio, Kōbundō.
- TSUKAHARA, Fumi 塚原史 (2003), *Dada – Surrealism no Jidai* ダダ・シュルレアリスムの時代 [Período del dadaísmo y surrealismo] . Tokio, Editorial Chikuma Shobō.
- TSUTSUMI, Tadashi 鼓直 (trad.) (1990), *Nyūyōku no shijin* ニューヨークの詩人 (texto: F. García Lorca, *Poeta En Nueva York*), Tokio, Hikutake shoten.
- UCHIDA, Yoshihiko 内田吉彦 / USHIJIMA, Nobuaki 牛島信明 / HORIUCHI, Kenji 堀内研二 (trad.) (1985), *Lorca gikyoku zenshū 3* ロルカ戯曲全集 3 [Obras completas de teatro de Lorca 3], Tokio, Chūsekisha.
- UCHIMURA, Naoya 内村直也 (1952), «*Kaigai gikyoku Bernarda Alba no ie* ベルナルダ・アルバの家 [El teatro extranjero *La casa de Bernarda Alba*]», en *Higeki Kigeki* 悲劇喜劇 [Tragedia / Comedia], vol. 6, no. 7, Tokio, Hayakawa shobō.
- USHIJIMA, Nobuaki 牛島信明 (trad.) (1992), *F. García Lorca Chi no konrei: Sandaihigekishū: hoka nihen* 三大悲劇集: 血の婚礼 他二篇 [Bodas de Sangre: Tres grandes tragedias y otras dos], Tōkyō, Iwanami shoten.
- YAMADA, Hajime 山田肇(trad.) (1956), *Bernarda Arba no ie (La casa de Bernarda Alba)*, Tokio, Miraisha.
- (1954), AMANO, Jirō 天野二郎 (Co-trad.) *Chi no konrei* 血の婚礼 (*Bodas de Sangre*), Tokio: Miraisha.
- (1961), «*Bokuganaze Budō no kai to kankei wo tattaka* 僕がなぜぶどうの会と関係を絶ったか», en *Shingeki* 新劇, Tokio, Hakusuisha, pp.2-12.
- (1995), «*Bernarda Alba no ie no jouen ni atatte* ベルナルダ・アルバの家』の上演にあたって», en *Yamada Hajime engekironshū (Yamada*

Hajime-Antología de teorías teatrales), Tokio, Hakuhōsha.

YAMAGUCHI, Masao 山口昌男 (1978), *Rekishi shukusai shinwa 歴史・祝祭・神話* [Historia/ Festividad/ Mito]. Tōkyō, Chūōkōronsha.

YAMAMOTO, Yasue 山本安英 (1960), «Aruitekita michi 歩いてきた道», en *Yamamoto yasue butai syasinsyū, shiryōhen 山本安英舞台写真集・資料編* [Etapa Fotos de Yamamoto Yasue /Libro artículo], OKAKURA Shirō 岡倉士朗/ KINOSHITA Junji 木下順二 (ed.), Tokio, Miraisha.

— (1987), *Tsuru ni yoseru Hibi 鶴によせる日々* [Mis días dedicados a la grulla], Tokio, Miraisha.

YAMAUCHI, masako 山内政子/ TENDOO/ Masahiko 天童匡史/ KOJIMA, Motoko 小島素子 (trad.) (1986), *Lorca Dalí uragirareta yūjyō ロルカ・ダリ、裏切られた友情* [Lorca· Dalí. Una amistad traicionada], (texto: Rodrigo, Antonina. *Lorca· Dalí Una amistad traicionada*, Planeta, Barcelona, 1981, pp.253.), Tokio, Rakkō shuppan.

WADA, Haruki 和田春樹 (1996), *Rekishi tositeno Nosaka Sanzō 歴史としての野坂参三* [Nosaka Sanzō en la Historia] Tokio, Heibon-sha, pp. 308.

WATANABE, Jun 渡辺淳 (1955), «ロルカをめぐって Lorca wo megutte [Sobre Lorca]», en *Shingeki*[Nuevo Teatro] el decimoquinto tomo, número de junio, Tokio, Hakuuisha.

La comisión para celebrarse al centenario de Lorca ロルカ生誕百周年記念実行委員会 (edit.) (1998), *Roruka to furamenko ロルカとフラメンコ* [Lorca y el flamenco], Tokio, Sairyūsha.

ANEXO

CUADRO CRONOLÓGICO DE LA PRESENTACIÓN, TRADUCCIÓN,
ESTUDIO Y REPRESENTACIÓN DE LAS OBRAS DE LORCA.

En el cuadro siguiente se ordenará cronológicamente los distintos aspectos relacionados con el desarrollo del estudio de las obras de Lorca en Japón en sus primeros tiempos, como son su presentación, traducción de sus obras, estudio de investigación y representación de sus obras teatrales. Para la confección de este cuadro se ha tenido como fuente de datos el trabajo de Meguro Satoko «Bibliografía de García Lorca en Japón» (Meguro, 1973: 1-31).

1922	Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Miguel Pizarro Zambrano, amigo de Lorca es nombrado Profesor de la Escuela de Lenguas Extranjeras de Osaka (Actual Univ. de Lenguas Extranjeras de Osaka). Enseña hasta 1933 Dicta clases sobre Lorca.
1930	Presentación y traducción de sus obras -Kasai Shizuo traduce la poesía «Canción De Jinete (1860)» la cual es publicada en la revista <i>Shishin</i> 詩神 [<i>Musa</i>], Vol.VI, Fasc. N°. 1.
1952	Presentación y traducción de sus obras -Uchimura Naoya 内村直也, «Kaigai gikyoku “Bernarda Alba no ie” 海外戯曲:ベルナルダ・アルバの家 [El teatro extranjero “ <i>La casa de Bernarda Alba</i> ”]», <i>Higeki Kigeki</i> 悲劇喜劇, vol. 6, no. 7
1953	Presentación y traducción de sus obras -Aida Yū 会田由, « <i>Yerma</i> » en <i>Gendai Sekai Gikyoku senshū IV-Nan-ōh Hokuō-hen</i> 現代世界戯曲選集 IV・南欧北欧編 [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundo IV-Sur de Europa, Norte de Europa], Aida Yū (Trad), Tokio:Hakusuisha
1954	Presentación y traducción de sus obras -Aida Yū (Trad), « <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> », <i>Gendai Sekai Gikyoku senshū VII-Ichimakumono-hen</i> 現代世界戯曲選集 IV・一幕物編 [Antología de obras teatrales contemporáneas de todo el mundo IV- Obras de un solo acto], Tokio:Hakusuisha Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Sakai Matsutaro 坂井松太郎 (trad.), Pablo Neruda «Los tres pilares de la literatura española» en <i>Shin Nihon Bungaku</i> .

1955	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Watanabe Jun, 渡辺淳, «Lorca wo megutte ロルカをめぐる [Sobre Lorca]», <i>Shingeki</i>[Nuevo Teatro] el decimoquinto tomo, número de junio, Tokio: Hakusuisha</p> <p>-Seta Einosuke 瀬田栄之助, «Itamashii Lorca no shi 痛ましいロルカの死 [La trágica muerte de lorca]», en la revista <i>Mas o Menos</i>, Fasc. 15 , Dto. de español de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka.</p> <p>Representación de sus obras teatrales</p> <p>-Okakura Shirō 岡倉士朗, Yamada Hajime 山田肇 (1955 1956) Representación teatral de la obra «<i>La casa de Bernarda Alba</i>». el Grupo Budō no kai ぶどうの会.</p>
1956	<p>Presentación y traducción de sus obras</p> <p>-Yamada Hajime (trad.), <i>Bernarda Arba no ie</i> [«La casa de Bernarda Alba»], Tokio: Miraisha</p> <p>-Aida Yū (trad.), «Yonaka no mado 夜中の窓 [La Ventana a Medianoche]» y otras ocho poesías, en <i>Sekai Shijin zenshū · 20 Seiki Shishū gekan 世界詩人全集 20 世紀詩集下巻</i> [Colección completa de poetas de todo el mundo Siglo 20, segunda parte], Tokio: Kawade shobō.</p> <p>-Kokai Eiji 小海永二 (trad.), <i>Tsuki to olivo no uta 月とオリーブの歌</i> [Canción de luna y olivo], (Antología de poesías traducidas). Ed. Kokudōsha.</p> <p>-Hasegawa Shirō 長谷川四郎 (trad.), «Bara バラ [Rosas] y otras nueve poesías», en <i>Umi- Hasegawa Shirō yakushishū 海- 長谷川四郎訳詩集</i> [El Mar –Antología poética traducidas por Shirō Hasegawa]. Ed. Iizuka Shoten.</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Kinoshita Junji. «Pari no Lorca [Lorca en París]», Budō no kai <i>tsūshin ぶどうの会通信</i> [Comunicaciones de Budō no Kai]</p> <p>- Asabuki Tomiko 朝吹登美子. «Pari de mita Lorca no shibai [Obras teatrales de Lorca vistas en París]», <i>Shingeki 新劇 [Nuevo Teatro]</i> (julio de 1956)</p> <p>-Obase Takuzō 小場瀬卓三, «Kokumin no rekishitekigennjitsu ni ne wo orosu toiukoto 国民の歴史的現実 に根をおろすということ [Lo que significa echar raíces en la realidad histórica del pueblo]», En: <i>Nihon bungaku 日本文学</i> [Literatura japonesa], Vol.5, Nihon Bungaku Kyōkai, 1956.04</p>
1957	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Shinoda Kazushi 篠田一士 (trad.), Francis Ferguson, <i>Don Perlimplín: Lorca's Theatre-Poetry</i>, en <i>Mita Bungaku 三田文学</i>, Fasc.1, Vol.47</p> <p>Representación de sus obras teatrales</p> <p>-Grupo Teatral Aonekoza 青猫座, «<i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>», director: Tsuji Masao 辻正雄.</p> <p>-Grupo Teatral Bungakuza Atelier, representa «<i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín n</i>» Direcora: Kahara Natsuko 賀原夏子</p>

1958	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji y Diversos Autores (Trad.), publicación de tres tomos de <i>la Roruka Senshū [la antología de Lorca]</i> Editorial Shoshi Yuriika</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Hayashi Ichiro 林一郎, «[Don Perlimplin, Farsa del amor y la muerte]», en <i>Boletín Informativo de la Univ. de Lenguas Extranjeras de Kobe</i>, Fasc.4 Vol. 8. -Takuzo Obase, un estudio crítico de la obra «<i>La zapatera prodigiosa</i>», en <i>Shingeki</i>, Vol.56 fasc. del mes de Julio - Kubota Hannya 窪田般弥, «[Estudio sobre la poesía y la obra teatral de Lorca]», en <i>Shingeki</i>, Vol. 58 Fasc. del mes de Septiembre. -Mishima Yukio, «Yerma raisan イエルマ礼賛[Elogios a Yerma]» publica en <i>Haiyūza</i>, Vol.31 Fasc. del mes de Septiembre. -Sugai Yukio, «[Lorca, el artista del pueblo]», en <i>Teatro</i>, Vol. 178, Fasc. del mes de Julio - «[Crítica de la nueva poesía teatral Chi no hana 血の花 [Flor de Sangre] (<i>Yerma</i>)]», en <i>Teatro</i>, Vol. 182, Fasc. del mes de Noviembre. -«Crítica Teatral – Chi no hana 血の花 [Flor de Sangre] (<i>Yerma</i>)», en <i>HiguekiKigueki</i>, Vol.115 Fasc. del mes de Diciembre. -Oshima Tadashi, «[Significado de los versos de Lorca]», <i>Jinbungaku 人文学</i>, No. 38, Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad Doshisha. -Yashiro Seiichi 矢代静一, «Poesía Dramática dramática y el Aroma de la Tierra- critica sobre la antología de Lorca - segundo tomo (Dramas)», en <i>El periódico de la biblioteca</i>, 22 Feb. 1958.</p> <p>Representación de sus obras teatrales -Grupo teatral <i>Atelier Haiyuza アトリエ俳優座</i>, «<i>La Zapatera Prodigiosa</i>», directores: Hayano Yoshirō, Yamauchi Yasuo. -Grupo teatral <i>Haiyuza 俳優座</i>, «<i>Chi no hana 血の花 [Flor de Sangre] (Yerma)</i>», director: Tanaka Chikao</p>
1959	<p>Presentación y traducción de sus obras -Yamada Hajime, Amano Jirō (trad.), «<i>Bodas de Sangre</i>» Ed. Miraisha.</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kokai Eiji y otros autores, <i>Roruka Kenkyū-Roruka Senshū bekkān ロルカ研究-ロルカ選集別巻</i> [Investigaciones sobre Lorca-tomo complementario de la antología de Lorca], Shoshi Yuriika -Tanigawa Gan 谷川雁, «Watashi wa Roruka wo kawanai 私はロルカを買わない [Yo no compro a Lorca (Lorca no me convence)]», en el Vol.188 Fasc. del mes de Mayo de la revista <i>Teatro</i>. -Takuzo Obase, publica en el Vol.70 Fasc. del mes de Junio de la revista “<i>Shingueki</i>” su artículo “La obra dramática de Lorca”. -Hannya Kubota, «[la crítica acerca de la Obra <i>Bodas de Sangre</i>]», en <i>Shingueki</i>, Vol. 70 Fasc. del mes de Junio. -Seta Einosuke, «[Estudio sobre Federico García Lorca]», en <i>Mas o Menos</i>, Fasc. 19, el Dto. de Estudios del Español de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Osaka. -Mishima Yukio, «Ratai to ishō: nikki 裸體と衣裳: 日記 [El desnudo y la ropa: diario]», en <i>Shinchō</i>, entre el 17 de febrero de 1958 y el 29 de junio de 1959.</p> <p>Representación de sus obras teatrales -El Grupo Budō no Kai, «<i>Bodas de Sangre</i>», director: Yamada Hajime.</p>
1960	<p>Presentación y traducción de sus obras -Nonoyama, Michiko 野々山ミチコ (trad.) «Canciones», Aida Yū/ Nonoyama Michiko (trad.) «Romancero Gitano», en: <i>Sekai Meishishū Taisei 14 :Nan-ō Nanbei hen 世界名詞集大成 14・南欧南米編</i> [La selección de poesías de todo el mundo tomo 14: Sur de Europa y Sudamerica], Tokio: Heibonsha.</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Yamamoto yasue butai syasinsyū, shiryōhen 山本安英舞台写真集・資料編 [Etapa Fotos de Yamamoto Yasue /Libro artículo], Okakura Shirō 岡倉士朗/ Kinoshita Junji 木下順二 (ed.), Tokio: Miraisha</p>

1961	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji, <i>Lorca shishū</i> ロルカ詩集 [Antología de poesías de Lorca], Tokio: Iizukashoten</p>
1962	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Ōshima Tadashi, «García Lorca no shi・bun ni okeru nihon no touei ガルシア・ロルカの詩・文における日本の投影 [La influencia de Japón en verso y prosa de García Lorca]», <i>Jinbungaku</i> 人文学[Humanidades] la Univ. Doshisha -Seta Einosuke, «Federico García Lorca oboegaki フェデリコ・ガルシア・ロルカ覚書 [Notas acerca de Federico García Lorca]», <i>Kindaibungaku</i> 近代文学 [Literatura Moderna].</p>
1963	<p>Presentación y traducción de sus obras -Yamada Hajime (trad.) «Engeki no ken-i 演劇の権威 [Autoridad de teatro] (Charla sobre teatro)»en: <i>Higeki Kigeki</i>, Tokio: Hayakawa shobō.</p>
1965	<p>Presentación y traducción de sus obras -Aida Yū (trad.) «La casa de Bernarda Alba», en <i>Sekai bungaku taikai 90- kindaigekishū</i> 世界文学大系 90- 近代劇集 [Colección de obras literarias de todo el mundo 90- antología de obras teatrales contemporáneas], Tokio: Chikuma shobō</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kijima Hajime 木島始, «Habana de kaikō: Lorca to Guillén ハバナで邂逅 --ロルカとギレン [El encuentro en Habana: Lorca y Guillén]», en <i>Shi/ Kokujin/ Jazz</i> 詩・黒人・ジャズ [Poemas/ negros/ jazz], Tokio: shōbunsha.</p>
1966	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kokai Eiji, «[Para entender la poesía de España : acerca de Lorca]» «[Cantaos de España: en el 30 aniversario de Federico García Lorca homicidio]», en <i>Problemas de la Paz y el Socialismo</i>, (edit.) Comité Central del Partido Comunista Japonés</p>
1967	<p>Presentación y traducción de sus obras -Hasegawa shirō (trad.) <i>Lorca shishū</i> ロルカ詩集 [Antología de poemas de Lorca], Tokio: Misuzushobō.</p>
1969	<p>Presentación y traducción de sus obras -Tsumumi Tadashi (trad.) «Federico García Lorca» en: <i>Sekai Shijin zenshū 23, Shinchōsha</i></p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) Ōbayashi Takichi 大林多吉, «[Federico García Lorca y su sida dramática]», en <i>Boletín Informativo de Yokohama Escuela de Comercio</i>.</p>
1970	<p>Presentación y traducción de sus obras -Ōshima Tadashi (trad.) 21poemas, en: <i>Gendaishi kenkyū</i> 現代詩研究</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Sonoda Morio 園田守男, «[Acerca del "amor y la muerte", que apareció en la poesía de Federico García Lorca]» en <i>Boletín de Universidad Internacional de Economía de Nagasaki</i>.</p>
1971	<p>Presentación y traducción de sus obras -Aida Yū (trad.), «La zapatera prodigiosa», en <i>Gendai sekai engeki 3 shiteki engeki</i> 現代世界演劇3・詩的演劇 [Colección de obras teatrales contemporáneas 3- El teatro poético], Tokio: Hakuishisha.</p>
1972	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai eiji (trad.), <i>Lorca shishū:•karaaban sekai no shishū</i> ロルカ詩集:カラー版世界の詩集 [Antología de poesías de Lorca•Selecciones de poesías de todo el mundo con fotos en colores], Tokio: Kadokawa shoten.</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Sonoda Morio 園田守男, «[Cante jondo y Federico García Lorca]» en <i>Boletín de Universidad Internacional de Economía de Nagasaki</i>.</p>

1973	<p>Presentación y traducción de sus obras -Arai Masamichi, Chōnau Minoru, Tsutsumi Tadashi, Kuwana Kazuhiro (editores). <i>Federico García Lorca 1917-1936 (tomo 1)</i> [las obras completas de Lorca] -Hasegawa Shirō (trad.), <i>Romancero Jitano</i>, Sōjyusha</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Uchida Yoshihiko (trad.), Ian Gibson, <i>La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca</i>. -Meguro Satoko, «Nihon ni okeru García Lorca bunken mokuroku 日本におけるガルシア・ロルカ文献目録 [La bibliografía sobre García Lorca en Japón]», en <i>Boletín de la Biblioteca de la Universidad Waseda</i>, no.14.</p>
1974	<p>Presentación y traducción de sus obras -<i>Federico García Lorca 1917-1936 (tomo 2)</i> [las obras completas de Lorca]</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kinoshita Junji. «Pari no Lorca [Lorca en París]», en <i>Kinoshita Junji hyōronshū</i> 木下順二評論集, Miraisha.</p> <p>Representación de sus obras teatrales -«<i>Bodas de Sangre</i>», el grupo teatral Mingei 民芸, Watanabe Hiroko 渡辺浩子 (trad.) -Osada Hiroshi 長田弘, «Lorca no shiroi kabe- Mingei <i>Bodas de Sangre</i> ロルカの白い壁--民芸『血の婚礼』» [Crítica de Mingei <i>Bodas de Sangre</i>], en <i>Teatro</i>, Tokio:Kamomiru.</p>
1975	<p>Presentación y traducción de sus obras -<i>Federico García Lorca 1917-1936 (tomo 3)</i> [las obras completas de Lorca]</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Sonoda Morio «[acerca de <i>Yerma</i>, tragedia de García Lorca]» en <i>Boletín de Universidad Internacional de Economía de Nagasaki</i>.</p>
1976	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Ōshima Hiromitsu 大島博光, «[en el 40 ° aniversario de su muerte - los poetas que cantaron muerte de Lorca]», en <i>Minshubungaku</i>, 日本民主主義文学会 [Reunión de literatura democrática de Japón]</p>
1978	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Yamaguchi Masao, «[Requiem y la muerte en García Lorca]», en <i>Rekishi shukusai shinwa</i> 歴史・祝祭・神話 [Historia/ Festividad/ Mito]. Tōkyō: Chūōkōronsha.</p>
1979	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai eiji (trad.), <i>Lorca zenshishū</i> ロルカ全詩集 [Todas poesías de Lorca], Seidosha</p>
1981	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kokai Eiji, «[Biografía crítica de García Lorca --Bard de España]», el periódico <i>Yomiuri Shimbun</i>.</p>
1984	<p>Presentación y traducción de sus obras -Ōbayashi Fumihiko/ Ogiuchi Katuyuki/ Chōnan Minoru (trad.) <i>Lorca gikyoku zenshū</i> ロルカ戯曲全集 [Obras completas de teatro de Lorca], Chūsekisha</p>
1985	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -J. L. Vila-san Juan <i>García Lorca, Asesinado: Toda La Verdad</i>, (trad.) Matsuda Tadanori 松田忠徳, Tokio: Sairyūsha 彩流社.</p>
1986	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Antonina Rodrigo, <i>Lorca Dalí. Una amistad traicionada</i>, (trad.) Yamaguchi Masako 山口政子, Tokio: Rokkō shuppan 六興出版.</p>

1992	<p>Presentación y traducción de sus obras -Ushijima Nobuaki (trad.): <i>Sandaihigekishū: Chi no konrei hoka nihen</i> 三大悲劇集: 血の婚礼 他二篇 [Tres grandes tragedias: Bodas de Sangre y otras dos]. Iwanami shoten</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Ushijima Nobuaki, «[La vida y la muerte en Lorca]», <i>Higeki Kigeki</i> Hayakawa shobō.</p>
1993	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Asaka takekazu 浅香武和, «ロルカのガリシア語の詩をめぐって [Acerca de la poesía de la lengua gallega de Lorca]», en 津田塾大学紀要 [<i>la Boletín de Univerusidad Tsudajuku</i>] -Bonillo, Paloma Valor, «Poeta, dramaturgo español- Federico García Lorca» (trad.) Hagiwara Hiroshi 萩原寛 en <i>Memorial Lectures en la exhibición de folclórica de España, América Latina</i>, Universidad Internacional de Economía de Nagasaki.</p>
1994	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji (trad.) <i>Kumikyokushū- Lorca mikanshishū</i> 組曲集: ロルカ未刊詩集 [Suites-Federico García Lorca, poesías inéditas], Gentōsha</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kokai Eiji, <i>Lorca zō no tankyū: Federico García Lorca shin kenkyū</i> ロルカ像の探求: フェデリコ・ガルシア・ロルカ新研究 [La nueva investigación sobre Federico García Lorca: la búsqueda de la imagen de Lorca], Gentōsha 舷灯社. -Hirai (Nagafuchi) Urara 平井うらら, «ロルカをめぐる回想: スペインの友人たち Amigos de España: el recuerdo sobre el Lorca», en <i>MARE NOSTRUM VI</i>. Universidad Kioto de Estudios Extranjeros</p>
1996	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji, <i>Lorca Jipushī kashū chūshaku</i> ロルカ: ジプシー歌集注釈 [Lorca, Romancero Gitano con notas], Tokio: Yūseidō shuppan</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Hirai (Nagafuchi) Urara, «[La obra de publicación del poema inédito <i>Budda</i>, 1918 años (Lorca 20 años): notas de estudio para Lorca]», en <i>MARE NOSTRUM VIII</i>. Universidad Kioto de Estudios Extranjeros</p>
1997	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji, «La zapatera prodigiosa» -Selección de las obras teatrales de Lorca], Takeuchi shoten shinsha</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Ian Gibson, <i>Federico García Lorca: A Life</i>(1989), (trad.) Uchida Yoshihiko, Honda Seiji, Chūō kōron. -Ijiri Kayoko 井尻香代子, «[La retórica de García Lorca]», en <i>Boletín de Sangyō Univerusidad Kioto</i>.</p>
1998	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kawanari Yō 川成洋/ Bandō Shōji 坂東省治/ Honda Seiji 本田誠二 (edit.), <i>García Lorca no sekai-García Lorca seitan 100 nen kinen</i> ガルシア・ロルカの世界: ガルシア・ロルカ生誕 100 年記念 [El mundo de García Lorca -El homenaje al centenario de García Lorca], Kōrosha. -Kondō Yutaka 近藤豊, «異界の旅人カルシア・ロルカ生誕 100 年への鎮魂歌 [Requiem de los 100 años del nacimiento García Lorca: el viajero mundo extraño]», en <i>España Tosho</i> イスパニア図書, Kōrosha. -La comisión para celebrarse al centenario de Lorca(edit.) ロルカ生誕百周年記念実行委員会編, <i>Lorca to flamenco</i> ロルカとフラメンコ [Lorca y el flamenco], Tokio: Sairyūsha. -Sánchez, Agustín Vidal, <i>Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin</i>, Noya, Fumiaki 野谷文昭, Amino, Makiko 網野真木子 (Trad.)</p>
1999	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Ogawa Hideharu, «ガルシニア・ロルカの詩とポエジー [La poesía y el poema de García Lorca]», en <i>España Tosho</i>, Kōrosha. -Katō Takahiro 加藤隆浩, «ロルカ作品における「月」 [La luna en el trabajo de Lorca]», en <i>España Tosho</i>, Kōrosha. -Takebe Shūko 武部修子, «Lorca no Duende ron ロルカのドゥエンデ論 [teoría del duende de Lorca]» en <i>Kyōto Gaikokugo Daigaku kenkyū ronsō</i>, Kioto Universidad de Estudios Extranjeros</p>

2000	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Hirai (Nagafuchi) Urara, «Introducción de las Obras de Federico García Lorca a Japón», en <i>MARE NOSTRUM XII</i>, Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto.</p> <p>-Huruie Hisayo 古家久世, «[En todo el García Lorca: la literatura española en Japón (II)]», en <i>Kyōto Gaikokugo Daigaku kenkyū ronsō</i>, Kioto Universidad de Estudios Extranjeros.</p> <p>-Nakamaru Akira 中丸明, <i>ロルカ--スペインの魂 [Alma de España – Lorca]</i>, Shūeisha.</p>
2002	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Hirai (Nagafuchi) Urara, «[Gacelas: en Federico García Lorca <i>Diván del Tamarit</i>]», en <i>REHK X</i>, Kioto Universidad de Estudios Extranjeros</p>
2004	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Hirai (Nagafuchi) Urara, «フェデリコ・ガルシア・ロルカの作品の日本への移入について--ロルカ選集刊行まで(1922~1959) [Introducción de las Obras de Federico García Lorca a Japón: Hasta la publicación de "Antología de Lorca "(1922-1959)]», en <i>Text kenkyū テクスト研究</i>, Text kenkyū gakkai.</p>
2005	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Hirai (Nagafuchi) Urara, «フェデリコ・ガルシア・ロルカの詩編を読み解く:『タマリット詩集』よりガセーラ I をテキストに [Para descifrar el poema de Federico García Lorca: el texto de la Gasera I, Diván del Tamarit] », en <i>MARE NOSTRUM XVII</i>. 京都外国語大学地中海文化研究会 Universidad Kioto de Estudios Extranjeros</p>
2006	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Ikeda Ituko 池田逸子, «スペイン 死してなお生き続ける人たち--カザルス、ロルカ、ホセ、ファリャ [La gente en España puede ser en la muerte aún seguir con vida - Casals, Lorca, Jose, Falla]», en <i>Zen-ya 前夜</i>, NPO Zen-ya</p>
2007	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Hirai (Nagafuchi) Urara, «[La Recepción De La Obra De Federico García Lorca En Japón Y La Última Colección De Poemas --Conferencia en Tenri Universidad]», en <i>España Tosho イスパニア図書</i>, Kōrossha.</p> <p>-Uchida Chieko 内田千重子, «ダリのロルカ時代に関する一考察 [Un estudio de Dalí en la era de Lorca]», en <i>Kokusaikankei kenkyū 国際関係研究</i>, Instituto de Relaciones Internacionales Facultad de Relaciones Internacionales Universidad Nihon</p> <p>-Kawanari Yō, <i>スペイン内戦とガルシア・ロルカ [La Guerra Civil española y García Lorca]</i>, Un-nandō fenikkusu.</p> <p>-Kokai Eiji, «ガルシアー・ロルカの世界 [El mundo de Federico García Lorca]», en <i>Antología de Kokai Eiji 6</i>, Maruzen.</p>
2008	<p>Presentación y traducción de sus obras</p> <p>-Hirai Nagafuchi Urara (trad.) <i>Taiyaku tamarit sishū 対訳: タマリット詩集 [Yuxtalineal: Diván del Tamarit]</i>, Kageshobō</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios)</p> <p>-Mori Naoka, «初期受容期の日本におけるロルカ悲劇の解釈--1955~56年『ベルナルダ・アルバの家』公演の分析を通して [Interpretación de Lorca tragedia en la era de aceptación inicial en Japón- A través del análisis de la representación de "casa de Bernarda Alba" 1955-1956]», en <i>Hispánica</i>, La Asociación Japonesa de Hispanistas</p> <p>-Mori Naoka, «初期受容期の日本におけるロルカの死をめぐる状況 [Situación de interpretar la muerte de Lorca en la era de aceptación inicial en Japón]», en <i>España Tosho イスパニア図書</i>, Kōrossha.</p> <p>-Shimizu Norio 清水憲男, «ロルカと交流した日本人・中山幸一 [Japonés Nakayama Koichi que interactúan con Lorca]», en <i>Boletín de Universidad Sofía de Tokio</i>, La facultad de lengua extranjera de Universidad Sofía de Tokio.</p> <p>-Ijiri Kayoko 井尻香代子, «フェデリコ・ガルシア・ロルカと俳句: 『組曲』をめぐる [Federico García Lorca y haiku: sobre Suites]», en <i>Boletín de Sangyō Univerusidad Kioto</i>.</p> <p>-Arturo M. Ramoneda. <i>Antología poética de la generación del 27(1990)</i>, (trad.) Tsustumi Tadashi/ Hosono Yutaka, Doyō bijutsusha.</p>

2009	<p>Presentación y traducción de sus obras -Kokai Eiji, <i>Obras de Federico García Lorca en Kokai Eiji Antología Traducción 3</i>, Maruzen.</p> <p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Iino Akio 飯野昭夫, «ロルカのドゥエンデに関する一考察 Un estudio sobre el duende de Lorca en <i>Takushoku-daigaku gogakukenyū 拓殖大学語学研究 Takushoku Universidad Instituto de Investigación de Lenguas y Culturas.</i></p>
2011	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Hirai Nagafuchi Urara, «『ロルカ選集』の刊行と底本をめぐって—三つのテキスト（ロサーダ版、アギラール版、ガリマール版）—[Acerca de la publicación de la Lorca shensyū [antología de Lorca] y sus textos originales - tres textos (Versión Rosada, versión Aguilar, edición Gallimard)]», en <i>スペイン現代史 20 号 La historia moderna de España Vol. 20</i>, La Asociación de la historia moderna de España</p>
2012	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Hirai Nagafuchi Urara, «ロルカと日本 — 出会いの形成過程（戦後から戦前へ遡る）—[Japón y Lorca - Proceso de formación de encuentro (Vuelvo a la anterior a la guerra después de la guerra)] -», <i>スペイン現代史 21 号 La historia moderna de España Vol. 21</i>, La Asociación de la historia moderna de España</p>
2013	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Kosaka tomohiro 小阪知弘, «ガルシア・ロルカと三島由紀夫：二十世紀二つの伝説 Mishima Yukio y García Lorca: La leyenda de los dos en el siglo XX», Kokushokankōkai.</p>
2014	<p>Estudio de sus obras (se incluye comentarios) -Hirai Nagafuchi Urara, «ロルカの「ドゥエンデ論」を読み解く Descifrar la "teoría del duende" de Lorca», en <i>スペイン現代史 22 号 La historia moderna de España Vol. 22</i>, La Asociación de la historia moderna de España.</p>