

El poder de la imaginación: Movilizaciones estudiantiles del 68 en Sasebo, Nagasaki, y el (re)encuentro con lo rural de Tsuge Yoshiharu en *Nejishiki*

The power of imagination: Students movements of 1968 in Sasebo, Nagasaki, and Tsuge Yoshiharu's (re)encounter with the rural in Nejishiki

Andrés Camacho López

Universidad de Córdoba, España
kamachiryuga@gmail.com

Original recibido: 27/09/2021

Dictamen enviado: 12/10/2021

Aceptado: 08/11/2021

Resumen

En enero de 1968, llegaron unos estudiantes armados con palos de madera y cascos distintivos de su facción universitaria a Sasebo, un remoto puerto rural al oeste del archipiélago, en Nagasaki. Ahí, por primera vez televisado en vivo, millones de personas en Japón atestiguaron el violento enfrentamiento entre la policía y los jóvenes universitarios de la capital, quienes, derrotados por la fuerza y autoritarismo del Estado, se ganaron la simpatía de los habitantes locales del puerto. En apariencia, este conflicto se detonó por la llegada de un buque norteamericano y la impresión de que Japón estaba siendo arrastrado a una nueva guerra, sin embargo, la irrupción de los estudiantes en Sasebo trajo consigo una serie de discursos desvanecidos sobre la identidad y la derrota que aparecieron para confrontar el pasado y los poderes totémicos del Estado: la política y la historia. Partiendo de la observación y conocimiento de la transición cultural que significó la derrota de Japón en 1945 y la ocupación norteamericana de posguerra, analizaremos el contexto y la particularidad de esta lucha estudiantil en Sasebo, así como su tránsito a la cultura popular. A partir de ahí, analizaremos a profundidad en el manga de Tsuge Yoshiharu, *Nejishiki*, publicado más tarde en 1968, el

discurso de identidad y su representación estética en la irrupción y (re) encuentro inhóspito de la juventud con el Japón rural, un espacio desvanecido y recuperado en la construcción moderna de la nación y la identidad como el origen remoto de lo japonés, su hogar (furusato).

Palabras clave: Estudiantes, rural, Sasebo, Tsuge Yoshiharu, Nejishiki.

Abstract

In January of 1968, a small group of students armored with wooden staves and colorful helmets distinguished by their university's faction, arrived at Sasebo, a remote rural port in Nagasaki, Japan. For the first time broadcasted live on T.V. all over Japan, millions of people witnessed the violent clash between the police and the university students who, apparently defeated by the force and authoritarianism of the State, received the rural port local's sympathy. Apparently, this conflict had its roots on the arrival of the U.S. aircraft to the port and the sensation of Japan being pushed to a new war, but it was rather the irruption of the students in the rural port that evoked vanished discourses to confront the past and settle the conflict with the totemic powers of the State: politics and history. Thus, observing and recognizing this important moment in the cultural transition that meant the war's defeat in 1945 and the North American occupation in postwar Japan, we will analyze the context and particularity of the student's struggle in Sasebo, as well as its transit to pop culture. From there, we will deeply analyze how is aesthetically adapted in Tsuge Yoshiharu's manga Nejishiki (1968), the irruption of youth and its reencounter, sometimes uncanny, with rural Japan, a remote space vanished by modernity that was reshaped in the Japanese imaginary as the origin and return, namely home (furusato).

Keywords: Students, rural, Sasebo, Tsuge Yoshiharu, Nejishiki.

Introducción

La disidencia estudiantil construida bajo la premisa de lo acontecido en 1968 conlleva una contención globalizante. Ese año no solo se dio la insurgencia estudiantil y obrera del mayo francés o la revolución cultural en China, sino que se fortalecieron los movimientos feministas, la movilización en distintas partes del mundo por los derechos civiles y las protestas en contra de la invasión estadounidense en Vietnam. En México, por supuesto, el 68 significa un parteaguas en la historia moderna de nuestro país. Para Arce (2012, p. 9), por ejemplo, fue “el principio del final de un régimen”, o para Monsiváis (2011, p. 11) se comenzó “en forma multitudinaria, la defensa de los derechos humanos en México”, condicionada, según Revueltas (1978, p. 18), de que el fenómeno y la experiencia del 1968, para él enraizado en la represión y sometimiento de la clase obrera, supiera ser teorizada.

Como lo sugiere Oguma (2018), en el marco del desarrollo económico y tecnológico en muchos países del mundo, los medios de comunicación masiva dieron la sensación de que el 68 era una gran insurrección compartida y universal, y aunque considera que muchos de estos movimientos, y particularmente en Japón, eran ajenos a otros y tenían desconocimiento de las causas globales, dan cuenta de que algo revolucionario estaba sucediendo en contra del orden existente, independientemente de cuál fuera ese orden en el contexto local (pp. 1-3). Esta investigación tiene la intención de pensar la movilización estudiantil japonesa de Sasebo, Nagasaki,¹ como una irrupción de los jóvenes en la historia que nos ayuda a comprender de dónde vino y en qué se convirtió una de las tantas luchas estudiantiles que, más allá de oponerse a la visita de un buque de guerra norteamericano al puerto, dotó al 68 japonés con la capacidad de asir identidad y resignificar el pasado mediante una insurrección violenta para resistir a los embates

¹ Sasebo es una ciudad portuaria en la prefectura de Nagasaki, al suroeste de la isla de Kyūshū, la segunda más grande de las islas que conforman el territorio japonés. El puerto de la ciudad de Sasebo, localizado a 90 km de la ciudad de Nagasaki, donde estalló la segunda bomba nuclear lanzada por Estados Unidos, fue un lugar importante para el desarrollo militar del Imperio japonés desde finales del s. XIX hasta su rendición en la Guerra del Pacífico, el 15 de agosto de 1945. En 1946 el puerto fue ocupado por Estados Unidos, lo que permitió continuar la relación económica del ejército con la ciudad, donde trabajaron hasta 60 000 personas alrededor del puerto durante la Guerra (Marotti, 2009, p. 118).

autoritarios del orden establecido por un Estado japonés que hizo del sacrificio y la derrota altos valores en su proyecto de modernización.

La acción estudiantil visibilizó a nivel nacional un puerto remoto de Japón que se volvió de repente una representación de todos los pueblos rurales en el archipiélago, el cual mostró apoyo y simpatía de los habitantes locales para resistir y confrontar físicamente a un Estado cuyo gobierno, heredero de hazañas institucionalizadas como democráticas bajo el centenario de la Restauración Meiji, se apoderó de la política y la historia. Ahora, en una lucha desequilibrada e insostenible para el cuerpo estudiantil, ¿cómo se puede vencer a la fuerza del Estado y su legitimidad histórica? El poder de la imaginación y la cultura popular resultó la forma más contundente para disputar el pasado y desfamilia- rizar de la construcción de identidad y nación instrumentalizada por parte del Estado.

La cultura popular representó ese lugar en donde todo lo que estaba dado por hecho se cuestionó. Fue la oportunidad de transitar históricamente entre este y otro tiempo, de irrumpir en el pasado para contar una historia que diera la posibilidad, en otro espacio, de seguir peleando hasta la victoria.

Partiendo de la observación y conocimiento del impacto y transformación en las estructuras de autoridad que, de acuerdo al historiador Amino Yoshihiko (2012, p. 275) significó la derrota y el establecimiento del periodo de posguerra a partir de la ocupación norteamericana en Japón, analizaremos y reflexionaremos el contexto y la particularidad de los fenómenos sociológicos y artísticos surgidos a consecuencia de la movilización estudiantil en Sasebo y su irrupción a una remota villa rural para interrumpir en las funciones del Estado. Como parte de las expresiones artísticas contagiadas por estas movilizaciones, veremos la importancia que tuvo la cultura popular como espacio, específicamente una parte del *manga*, para transitar de la violenta lucha estudiantil al poder de la imaginación. En el sentido que Iida (2002, p. 3) ve en la estética como una protesta por parte de las voces excluidas en contra de las fuerzas transformadoras de lo moderno que se inscriben violentamente en el cuerpo, analizaremos en el manga de Tsuge Yoshiharu, *Nejishiki*, publicado en junio de 1968 en la revista *GARO*, el discurso de identidad y su representación estética en la irrupción y (re)encuentro inhóspito de la juventud con el Japón rural, un espacio remoto que la modernidad desvaneció para reinscribirlo como el hogar (*furusato*) de lo japonés.

¡Sin reposo! Estudiantes violentos rumbo al tercer impacto

A mediados de enero de 1968 se apareció por las costas agitadas de Sasebo, en Nagasaki, la figura del *Enterprise*, un gran buque norteamericano cargado con el fulgor nuclear de la guerra al otro lado del mar y la detonación de un pasado permanentemente anclado a Nagasaki. Frente a esto, distintos grupos organizados de todo Japón se movilizaron hasta Sasebo para protestar contra su llegada. Apareció la organización civil anti-guerra Beheiren (*Betonamu ni hewa o! shimin rengō*) y también contingentes del Partido Socialista, el Partido Comunista y otras organizaciones civiles que juntaron unos 27 mil participantes a días de que llegara el buque. El grupo más reducido fue el de estudiantes universitarios del SANPA,² una facción tripartita de estudiantes organizados en el marco de la ZENGAKUREN,³ cuyo contingente llegó hasta el puerto equipado con coloridos cascos distintivos de su facción y armados con palos de madera para desplegar una teatralidad que, para entonces, ya se esperaba como violenta en los medios de comunicación.

Los palos de madera, o *gewa-bo*, como los llamaron inspirados en la violencia, o *Gewalt* de Benjamin en *Zur Kritik der Gewalt* (1922), se volvieron determinantes en dos acontecimientos previos a Sasebo para legitimar el uso de la violencia y distinguirla de aquella comúnmente asociada al Estado (Sas, 2012, p. 266). El primero fue el Incidente en Haneda ocurrido en octubre de 1967, en el que un grupo numeroso y bien organizado de la SANPA llegó al aeropuerto capitalino para intentar detener con los *gewa-bo* el viaje del primer ministro Satō Eisaku a Vietnam. La movilización exacerbada no impidió al primer ministro tomar su vuelo, pero sí teatralizó para la prensa un encuentro brutal con la policía antimotines (*kidōtai*) que dejó a 600 de ellos heridos, 100 estudiantes apaleados, 50 arrestados y un muerto.⁴ Una segunda

² Formado por la *Chūkako*, una facción importante de la Liga Marxista de Estudiantes, la *Shagakudō*, Liga de Estudiantes Socialistas, y la *Shaseidō*, Liga Socialista de Jóvenes que tradicionalmente había sido asociada al Partido Socialista. La facción del SANPA se opuso originalmente a los jóvenes del Partido Comunista de Japón.

³ La ZENGAKUREN (*Zennihongakusei Jichikai Sōrengō*) Federación de Estudiantes que se formó en 1948 con el fin de democratizar las escuelas y el espacio de las movilizaciones estudiantiles tras la rendición de Japón. (Saruya, 2012, p. 149)

⁴ El estudiante muerto fue Yamazaki Hiroaki, estudiante de Literatura de la Universidad de Kioto. El periódico conservador *Yomiuri Shinbun*, por ejemplo, catalogó a los estudiantes como meros *yakuza* (mafia japonesa)

movilización en Haneda se dio el 12 de noviembre del 67, cuando un contingente estudiantil trató de prevenir la salida del primer ministro Satō a su encuentro con el presidente estadounidense Lyndon B. Johnson. El intento fue interceptado por una sólida fuerza de cinco mil policías antimotines que, mejor organizada que la primera vez, barrió violentamente con ellos en los alrededores del aeropuerto. Aunque otra vez el primer ministro pudo salir a cumplir sus labores, ambas movilizaciones en Haneda fundaron el uso simbólico de los *gewa-bo* para luchar violenta y frontalmente contra el ejercicio declarado de la política de Estado.

Ambos incidentes no solo esgrimieron una teatralidad violenta y declarada en contra de las funciones del Estado, las cuales están vinculadas al Tratado de Seguridad y Cooperación Mutua entre Estados Unidos y Japón, acuerdo que de aquí en adelante llamaremos ANPO.⁵ Este tratado de seguridad, firmado seis horas después del Tratado de Paz de 1951 que le devolvió la independencia a Japón tras la ocupación norteamericana en 1945, se trató de una estrategia estadounidense para mantener sus fuerzas armadas, aéreas y marítimas, estacionadas en Japón bajo la premisa de asegurar la paz y seguridad en el “Área de Japón” (Saruya, 2012, p. 93). No es un tratado equitativo ni democrático, y por eso protestaron más de 16 millones de personas entre 1959 y junio de 1960, cuando se revisó por primera vez.

A pesar de las mayores protestas en la historia del país, se renovó por parte del Congreso y se puso fecha para una nueva revisión en 1970, dejando con esto una década fértil y álgida en contra del ANPO, pero no solo eso. El desarrollo de una década gobernada por el crecimiento económico y la reconstrucción del país a partir del proyecto civilizatorio estadounidense hizo que las movilizaciones no fueran un ejercicio exclusivo en contra de un tratado escrito con la ética del imperialismo y su dominio sobre Asia, sino también para cuestionar al Estado y garantizar la posibilidad de tomar acción en el activismo político y la implementación de una democracia definida por la sociedad.

Las movilizaciones estudiantiles y sus facciones, sin embargo, dejaron ver intereses contradictorios que los llevó incluso a la confrontación

y cuestionó si en verdad se trataba de un movimiento estudiantil. En una edición del 22 de octubre de 1967, en el periódico *Asahi Shinbun*, comúnmente asociado a la izquierda, Takahashi Tōru escribió sobre la “ética de los *gewabo*” y la necesidad de adentrarse en los pensamientos de los estudiantes y analizar sus objetivos antes que solo juzgarlos. (Periódicos citados en Marotti, 2009, pp. 106-107)

⁵ En japonés, *Anzen Hoshō Jōyaku* (安全保障条約), pero es comúnmente abreviado como ANPO (安保).

interna, por lo tanto, homologarlas con una lucha volcada a revocar el ANPO y en contra de la guerra, puede ser impreciso. No obstante, la visita del *Enterprise* a Sasebo representó una provocación más del régimen cumpliendo con sus acuerdos antidemocráticos y arrastrando a Japón hacia el conflicto en Vietnam, o trayendo parte de él a su territorio. En ese escenario, fueron los estudiantes quienes encontraron en la atención mediática y la teatralidad violenta las condiciones ideales para iniciar, directa o indirectamente, un debate público sobre el autoritarismo del Estado y sus acciones represivas y antidemocráticas sobre ellos y los pueblos rurales. Esta fue la oportunidad para una facción estudiantil de provocar en Sasebo lo que Akiyama Katsuyuki promovió como “un tercer Haneda”, la oportunidad de los estudiantes, a quienes se refirió como unidades de combate (*sentō butai*), para pelear y batirse de nuevo contra las funciones del Estado y sus estructuras represivas, si no para derrocarlo, sí para impedir su reposo y exhibirlo (Kelman, 2001, p. 201).

El tercer impacto: movilización en Sasebo y simpatía por la derrota

El 17 de enero del 68, mientras la policía antimotines preparaba a un grupo élite para recibir a los estudiantes en Sasebo, detuvo en la capital a cientos de estudiantes bajo la Ley de posesión de armas peligrosas (*Kyōkijunbishūgōzai*). Los mil estudiantes que lograron llegar al puerto, burlaron la seguridad e inundaron con sus *gewa-bo* y cascos coloridos el puente Harase que conectaba con la base naval de los Estados Unidos. La transmisión en vivo por primera vez de un grupo estudiantil siendo apelmazado entre las vías del tren por los cañonazos de agua de las tanquetas y la barricada de gas pimienta que los recibió, extendió las imágenes y la conversación sobre estos acontecimientos a millones de hogares en todo Japón. Después de una larga resistencia frente a las puertas del cuartel norteamericano, los estudiantes finalmente se replegaron a lo largo de las vías y las calles hasta el hospital del puerto, donde se iban reagrupando conforme eran atendidos. Sorpresivamente, los estudiantes fueron acorralados en el hospital con un bombardeo indistinto e ininterrumpido de gas pimienta que terminó por obligar al personal médico a protegerse.

La marea autoritaria arrastró a los estudiantes fuera del hospital para tundirlos a porrazos en el suelo, y aunque uno de los líderes estudiantiles intentó reagrupar al contingente en torno a una gran pancarta donde se leía «Libertad para las personas de Vietnam», la policía colapsó lo que aún quedaba de su formación. La gran arremetida en el puente

Harase, pero sobre todo el brutal sometimiento indistinto a las puertas del hospital que imbuuyó como víctimas a los empleados, la prensa y a los habitantes (*jūmin*), provocó que la prensa denunciara por primera vez los excesos de la fuerza policial, mientras que los habitantes intervinieron con piedras y consignas en contra de los uniformados para ayudar a los estudiantes tundidos en el piso (Marotti, 2009, p. 122).

El 19 de enero, tras dos días de combates y una movilización en el estadio de béisbol que reunió a más de 50.000 personas, finalmente se dio la llegada del *Enterprise* a Sasebo. Desde entonces y hasta el 23 de enero que la embarcación dejó Japón, los estudiantes contaron con el apoyo de los habitantes en todo momento: comida, hospedaje, dinero. Además, ya no eran espectadores, sino actores resueltos a poner el cuerpo para intervenir en la política, protestar en contra del abuso y cuestionar al Estado y su ejercicio del poder. El puerto de Sasebo se volvió la representación de todas las villas en Japón, el momento preciso, según Maruyama, “[...] cuando el imaginario nacional y la identidad posguerra, comenzó a ser re-narrada [...]” (citado por Kelman, p. 205).

El estado japonés y los oficiales estadounidenses compartían la sensación de que el ejercicio de la protesta estudiantil había perdido fuerza desde la ratificación del ANPO en 1960, también, que desde los incidentes de Haneda la sensación mediática y social era la de un activismo violento e irracional que debía ser controlado por la policía, las universidades y la comunidad. En ello, observa Kelman (2001, pp. 218-225), el Estado había encontrado un momento idóneo para que el *Enterprise* ayudara a revertir la aversión generalizada hacia la energía y el armamento nuclear por parte de la opinión pública y los habitantes de Nagasaki, así como convencer a la población sobre la importancia de la defensa militar hacia el exterior (2009, p. 208). Sin embargo, en un reporte a la embajada estadounidense, el consulado norteamericano en Fukuoka comentó el notorio cambio de los habitantes hacia el activismo estudiantil en Sasebo, el cual, exhibe Marotti (2009, p. 126) en una serie de comunicados entre autoridades militares, pasó de ser un sentimiento invasivo de estudiantes revoltosos y molestos en el puerto, a una simpatía y admiración que los llevó a involucrarse activamente en las movilizaciones. Había un cambio inexplicable para las autoridades militares norteamericanas: ¿por qué repentinamente el grupo estudiantil recibía la simpatía y el activismo de los habitantes? Bueno, en un tránsito ininterrumpido de la ficción a la realidad, advirtieron los consejeros japoneses del Partido Liberal Democrático a sus representados norteamericanos, que se trataba de un síntoma de la cultura japonesa que simpatiza históricamente con los derrotados (p. 127).

Nostalgia por la derrota: a 100 años de la Restauración Meiji

Este aparente síntoma de la cultura japonesa, como lo llamaron los dirigentes del partido en el poder y que con amplitud estudió y desarrolló Morris (2014), tiene un asidero importante en la estética con la que el poeta Matsue Shigeyori comparó la derrota con la belleza que el cerezo cae víctima del viento de primavera (p. 140). En el s. XVII, Shigeyori llamó a este fenómeno *hoganbiiki*, que significa simpatía por el teniente, un término inspirado en Minamoto no Yoshitsune, popular guerrero que en el s. XII ostentó el puesto de *hōgan*, o teniente, y quien cercado por la astucia política de su hermano, decidió matarse.⁶ La inmolación de Yoshitsune le dio la posibilidad a Yoritomo, su hermano, de consolidar y dar reposo a su nuevo Estado, el de Kamakura, con el cual creó las políticas e instituciones necesarias para dar comienzo a nuevas estructuras de autoridad, lo que él llamó “El principio del país” (*tenka no sōsō*) (p. 78), el comienzo de un periodo que Amino (2012, p. 274) consideró una transición crucial en las estructuras del archipiélago.

La relación entre la muerte voluntaria de Yoshitsune con la instauración, desarrollo y reposo de un nuevo orden fundó, en los años siguientes, un subgénero en el teatro *nō* para hablar solo de ello, *hōganmono*, además, por supuesto de las 16 obras que le dedicó el escritor más popular de teatro de marionetas del periodo pre-moderno, Chikamatsu Monzaemon, o la popularidad con la que la épica del *Gikeiki* lo convirtió en uno de los grandes héroes de la épica (Oyler, 2006, p. 87). La de Kusunoki Masashige eviscerándose y acuchillándose mutuamente con su hermano tras escucharlo decir que deseaba renacer para deshacerse de los enemigos del Emperador tras la derrota de ambos en Minatogawa en 1336, es otro de esos famosos episodios que la épica, como el *Taiheiki*, el teatro *kabuki* y otras expresiones artísticas, volvieron símbolo

⁶ La muerte de Minamoto no Yoshitsune sucede en el marco del conflicto entre los clanes Taira y Minamoto, en el siglo XII. Las motivaciones de ambos personajes fueron distintas, mientras Yoritomo aspiró a que los Minamoto se volvieran el poder hegemónico, Yoshitsune deseó vengarse por la muerte de su padre. Aunque en 1185 Yoshitsune derrotó definitivamente al clan Taira junto al joven emperador Antoku, fue Minamoto no Yoritomo quien reformó la administración del territorio y comenzó un proyecto basado en la fuerza militar donde se legitimó como jefe militar o *shōgun*. Ante el temor de la popularidad que gozó Yoshitsune como guerrero, Yoritomo pensó que el Estado que deseaba implantar no gozaría de reposo hasta no deshacerse de su hermano. (Pinguet, 2016, pp. 119-126)

de la derrota y el sacrificio frente a las grandes transformaciones. En este caso, la del siglo XIV fue, según Amino (p. 275), la última gran transformación en el archipiélago hasta la irrupción de la modernidad en la Restauración Meiji de 1868 y después, la derrota de Japón que acompañada de la ocupación norteamericana en 1945, provocó los grandes cambios en las estructuras de autoridad de la posguerra.⁷

La mencionada Restauración Meiji de 1868 fue provocada esencialmente por un encuentro traumático con el poderoso Otro, el moderno Occidente como lo llama Iida (2002). La Restauración consistió simbólicamente en restituir el poder al Emperador y finalizar la hegemonía samurái iniciada con el “país de Yoritomo”, lo que significó a su vez el inicio del Japón moderno. El proyecto de modernización del nuevo régimen tuvo la intención de crear una estructura nacional que permitiera al archipiélago transitar hacia una civilización moderna según las condiciones de Occidente. Rápido se desvanecieron los vínculos con el pasado inmediato y todo aquello obsoleto, o “bárbaro” para los nuevos valores de la nación moderna, como los samuráis. Esto, junto a muchos otros acontecimientos provocaron el surgimiento de revueltas, de las cuales, la más popular fue la de 1877 de Saigō Takamori, famoso samurái que se arrojó a una rebelión en nombre del Emperador y la cual terminó con una aplastante derrota que, tras su muerte voluntaria, permitió al nuevo orden establecimiento de un proyecto político moderno.

La consolidación del estado-nación japonés y sus políticas de enriquecimiento nacional y modernización militar (*fukoku kyōhei*), llegaron durante la tercera década del régimen y la creación de su primera constitución en 1889, donde los conceptos de soberanía y democracia se imbuyeron en el Emperador (Saruya, 2012, p. 61). Al tiempo, se comenzó a formular un “japonismo” (*nippon shugi*) como una forma de internalizar esa historia y construir exitosamente un concepto de nación cuya esencialidad moral estaba en la Lealtad al Emperador como la expresión máxima de patriotismo (*Chūkun aikoku*) (Benesch, 2014, p. 100). En el Emperador se encarnó la autenticidad nativa y el espíritu de la nación, una idea llamada *kokutai*, o cuerpo de la nación, que se formuló y consolidó en “Los Fundamentos de la Política Nacional” (*Kokutai no hongī*), redactado

⁷ La famosa frase “Servir al Emperador por siete vidas” (*Shichishō hōkoku*) se recuperó a principios del s.20 como un eslogan de patriotismo, (Morris, 2014, pp. 264-265). En 1970, por ejemplo, Mishima Yukio esbozó el mismo eslogan en la cinta (*hachimaki*) que portaba en la cabeza cuando se evisceró en los cuarteles de Ichigaya, Tokio a nombre de su patriotismo. (Pinguet, 2016, pp. 119-126).

para el Ministerio de Educación en 1937, el mismo año en que Japón se desbocó sobre China. Esta noción, analiza Iida (2002, p. 21), estaba argumentada en la idea de que los japoneses eran descendientes directos de la familia imperial, una estrategia que desde los primeros años de la Restauración Meiji vinculó a las personas con las nuevas instituciones y estructuras emergentes. Con esto, se replicaban las nociones éticas de las estructuras familiares y se modelaba a Japón como un Estado familiar en el que el Emperador, para la década de 1930, ya fungía como cuerpo simbólico de la nación y padre de familia. Así, desde el comienzo de Meiji hasta los años más recalcitrantes del Imperialismo japonés, todas las experiencias marginales en el archipiélago fueron desvaneciéndose y se determinó estéticamente lo “japonés” en función de una “sociedad holónica”, donde la totalidad está presente en todas sus partes y puede comunicarse con armonía entre ellas (Ivy, 1995, p. 18). La nueva relación entre nación y Estado unificó todas las diferencias a lo largo del territorio en un mismo discurso de identidad, donde se contuvo “la cultura japonesa” frente a la voracidad de lo moderno para darle certeza a “lo japonés” frente al permanente y traumático encuentro con el Otro (Iida, 2002, p. 11).

Rumbo a la inminente derrota en la Guerra aparecieron los últimos espasmos juveniles por parte de una nación que no demandó a sus jóvenes saber matar, sino saber matarse. Las Fuerzas Especiales de Ataque (*tokubetsu kōgekitai*), o kamikazes, cayeron en un torrente que la nación justificó en la estética del cerezo como un sacrificio eficaz y bello, el espíritu de lo inconfundiblemente japonés. Las estructuras del imperialismo desfilaron en más de los 2 mil aviones adornados con ramas de cerezo y cuyos jóvenes pilotos, revestidos con las palabras de Masashige en la frente, expresaban en sus últimas palabras la belleza con la que el viento de primavera desperdiga las flores rosáceas en el agua.

En su análisis sobre la militarización de la estética, Emiko (2002) tradujo algunos de los diarios y cartas de estos jóvenes pilotos, como las de Anazawa Toshio, joven piloto que despegó el 12 de abril entre las 333 unidades bautizadas como las “Flores de Cerezo del Trueno de los Dioses” (*Jinrai ōka*), abanderadas con el emblema tradicional de Masashige, un crisantemo flotando en el agua como símbolo reverencia imperial. Anazawa escribió en la última de sus cartas a Chieko, su prometida, que era un hombre que caería como flor de cerezo: “how pleased I am to have my wish to come true, to share the fate of falling cherry blossoms” (p. 172). Esta se trató de una generación de sacrificio, a la que le imcumbió, propone Pinguet (2016, p. 348), “expiar los excesos cometidos por otros”. La muerte de estos pilotos era el destino de

la nación, y el destino hay que saberlo amar y conquistar, porque únicamente es absurda la muerte sufrida (p. 347). La política e identidad del país se había expresado desde hace tiempo en términos estéticos, sobre todo el de la muerte y el sacrificio en nombre del cuerpo de la nación (Iida, 2002, p. 66).

Tras las detonaciones en Hiroshima y Nagasaki que llevaron a la rendición de Japón en agosto de 1945, la ocupación estadounidense llegó al archipiélago a los pocos meses y frenó de inmediato la impresión y distribución de "Los Fundamentos de la Política Nacional", que entonces rondaba los 2 millones de copias. Los norteamericanos, sin embargo, aprovecharon las estructuras establecidas a partir del régimen imperial para promover su continuidad y mantener la cohesión en torno a ciertos elementos culturales. Con esto se formuló una nueva política que permitió al país acatar los propósitos de la modernidad norteamericana y la construcción de un nuevo orden democrático. El primero de enero de 1946, recapitula Saruya (2012, pp. 89-91), se dio la famosa "Declaración de Humanidad" del emperador Hirohito (*ningen sengen*), en la que se despojó de toda divinidad mitológica al aceptar de forma ambigua que él no era una manifestación divina reinante (*akitsumikami*). Sin embargo, en la misma declaratoria la Institución Imperial también invocó al Emperador Meiji y la Carta de Juramento a la diosa Amaterasu, madre de todos los Emperadores, con la que recordó los símbolos de la fundación espiritual y democrática de Japón en el s.19. Así, la Institución Imperial intentó crear un puente que no solo dejara en el olvido un periodo militar turbulento y oscuro, sino que también vinculara la nueva democracia de posguerra con la de antaño para asegurar una restauración cultural y democrática entre la Restauración Meiji y la Reconstrucción de posguerra.

La movilización de enero de 1968 en Sasebo coincidió también con el aniversario de la Restauración Meiji que el gobierno de entonces pretendió celebrar bajo la idea del "Centenario de Meiji". Este encuentro resulta muy significativo cuando atendemos la visión que Maruyama insistió debía ponerse en la Restauración (*ishin*) como la agitación revolucionaria (*kakumeiteki henkaku*) que llevó a Japón a la historia moderna, más no como el establecimiento de un Estado con una estética moral basada en el confucianismo, cuya ideología nacional pretende disciplinar y movilizar a la gente (Tetsuo, 2000, p.4). Precisamente, insistió Maruyama, se debe retar y desafiar (*shōbu*) esta visión histórica que el Estado pretende celebrar, imponer y vincularse, porque la Restauración no es sino el *ishin*, un momento preciso y revolucionario en que comenzó una lucha interminable por la democracia en Japón (p. 6).

Sasebo es la continuidad de esa lucha en contra de lo que Benjamin (Löwy, pp. 96-97) expuso cómo la violencia de los vencedores, la visión histórica que en Japón de nuevo reclama el sacrificio de sus jóvenes para engullirlos en la dinámica del progreso y su proyecto de modernización que necesita continuidad y reposo. Así mismo, la participación y el activismo de los habitantes (*jūmin undō*) de Sasebo en contra de un estado que hizo de sus pueblos y villas el resguardo de la tradición inmutable y el sostén de la fábrica nacional de guerra, fue la forma de inaugurar una nueva relación entre Estado y población, en donde el activismo resultó voz de resistencia política para esos pueblos. Sus voces, dialectos del territorio y experiencias marginales con historias nativas, señala Ivy (1995) fueron desvanecidas e imbuidas en una sola voz de tradición y diálogo estandarizado para personificar una voz única que satisfaga la trayectoria homogénea de la modernidad y la construcción del estado-nación (pp. 18-25). Es necesario, por lo tanto, observar la reproducción fantasmagórica del pasado que asentó su proyecto normalizador en un tiempo que no le pertenece, aunque haga como que sí.

Las movilizaciones estudiantiles en Japón tuvieron una vocación autodestructiva que, si bien les era familiar, reclamaba autonomía y legitimidad para rechazar lo que les oprimió, aunque eso significara, como veremos, extraerse de la realidad para negarla y continuar la lucha en otro lugar, el de la imaginación.

¡El poder de la imaginación!

Dijo Bolívar Echeverría que la versión occidental europea de humanidad ha sido dotada “del poder de subyugar a las otras humanidades por las buenas o por las malas” (2011, p. 43). El 68 fue un año enigmático a nivel mundial para el activismo y la teatralidad global de la protesta estudiantil que evidenció el relevo y continuación de ese poder.

La llegada del *Enterprise* a Sasebo, así como la ocupación y desalojo violento de los campus universitarios a lo largo del territorio durante el 68 y 69, nos hacen pensar que, así como los estudiantes fueron reducidos a las afueras del hospital portuario, las movilizaciones estudiantiles en Japón fueron “derrotadas” y el Estado se permitió el establecimiento, la continuación y reposo de un proyecto que ratificó en 1970 con la renovación del Tratado ANPO con Estados Unidos. ¿En verdad la irrupción de los estudiantes en el orden y la historia nacional terminó en una derrota? Si bien los fantasmas históricos del pasado se proclaman una y otra vez en los medios masivos y la industria cultural que cosifican lo

nacional con tal de producir una realidad que nos permita comprender a la nación con relación a su expansión capitalista, las voces y cuerpos estudiantiles se transformaron para reclamar las contrariedades de la historia y la educación, así como proclamar sus luchas y demandas desde otro lugar de resistencia: el de la cultura popular, pues es ahí donde los “organismos fantasmáticos” de la colectividad regulan, dice Monsiváis, “el peso de una cultura nacional determinada por los alcances y necesidades de una élite” (1981, p. 37). Fue Sartre, según Echeverría (2011, p. 104), quien defendió la idea de que hay una libertad ineludible en la que la humanidad debe asumirse primero para después entenderse sujeto de otro orden: uno propio, en el que pueda hacer caso a las necesidades de uno mismo y su entorno inaprehensible.

Las facciones estudiantiles en Sasebo y en otras partes del archipiélago se valieron de la violencia y su teatralidad para romper y dismantelar la cultura nacional de toda investidura mitológica y propiedad histórica. Para vencer la violencia mitológica con la que el Estado arremetió, las movilizaciones llevaron los *gewa-bo* de las calles al espacio de la imaginación como un “poder”, advierte Sas (2012, p. 266), capaz de romper la continuidad naturalizada del tiempo y el destino. Las facciones estudiantiles llevaron la imaginación al poder en términos de Sartre (Pellegrini, 1982, p. 49), se hicieron de un poder intempestivo que puso en cuestionamiento todo lo que la regla histórica construyó como destino invariable y que los medios masivos indujeron como la verdad absoluta. Esta respuesta y deseo estético cultivado por las inscripciones violentas de lo moderno y sus estructuras, dice Iida (2002) en el caso del 68 japonés, provocó, entre muchos otros fenómenos y movimientos, un legado intelectual en contra del racionalismo asociado íntimamente con la opresión de las élites y el poder burocrático (p. 125). Esta irracionalidad permitió constituir y negar el mundo del que los estudiantes o las villas inexorablemente formaban parte, de tal manera que no se posicionaran como un objeto bajo un sujeto absoluto glorificado (Sartre, 1984, p. 62).

El manga

En Japón, fue particularmente el *manga*, o cómic japonés, ese espacio donde los discursos de la protesta pudieron figurarse como denuncia a la hipocresía del Estado y su herencia democrática materializada, en la ficción y la realidad, como una y la misma cosa (Echeverría, 2008, p.131). El manga encontró la posibilidad de contener por igual las sensaciones políticas y las transformaciones estéticas en el país, sobre todo a partir

de la década de los 60, cuando surge el *gekiga*, un estilo realista y dramático de dibujar donde se comenzó a representar de manera violenta temas políticos, sexuales e históricos (Sharalyn, 2003, p. 108). Para el 67, observa Kinsella (2000) en su profundo estudio sobre el manga como medio de cultura y poder propenso a la práctica política, que el *gekiga* ya era percibido como un “arte fronterizo” y medio democrático con el cual transgredir los límites de la cultura (p. 5).

Es importante, además, reconocer en la palabra manga y sus caracteres “漫画” cierta personalidad transgresora que Akasegawa Genpei, mítico artista de estilo *gekiga* y uno de los caricaturistas más icónicos de la crítica política durante la década de 1960, vio como una implicación subversiva e irreverente si se piensa que la palabra puede significar “dibujos irresponsables” Gravett (2004, p. 9). Bajo esa idea, “los grupos intelectuales de izquierda, grupos obreros y facciones estudiantiles conscientes de las estructuras de clase lo consideraron (al manga) un medio progresivo que puede burlarse de la sociedad represiva y sus tabús” (Kinsella, 2000, p. 5). Es así como, al mismo tiempo que el manga es visto como un medio desprovisto de toda cultura, otro sector lo percibe como la vanguardia nacional, pues hay en él una sensación de autenticidad, “[...]una experiencia social nacida de Japón que aparentó haber evitado toda importación cultural y política de Estados Unidos o Europa” (p. 5).

En un momento importante para la disidencia, el manga de estilo *gekiga* permitió serializar mensajes políticos y sociales bajo una dinámica que lo hizo pasar como mero entretenimiento juvenil. Un ejemplo de esto fue *Ninja Bungeichō* publicado entre 1959 y 1962 por Shirato Sanpei, uno de los escritores de manga más famosos y prestigiosos de Japón quien en un tiempo de protestas en torno a la primera renovación del tratado ANPO, además de álgidas movilizaciones obreras y ferrocarrileras, tomó la dialéctica Marxista para escribir y dibujar sobre las clases marginales, la pobreza, la opresión de clases, del materialismo y del poder de las masas rurales y su permanente sincretismo con la naturaleza para resistir el sometimiento de las fuerzas capitalistas (Holmberg, 2010, p. 1). Fue precisamente Shirato Sanpei, junto a Nagai Katsuichi, quien comenzó la producción y publicación mensual de *Garo* en 1964, una revista que permitió contar historias como la suya, poco convencionales para los mercados de masas gobernados por revistas para mercados juveniles e infantiles como la *Shonen jump* o la *Ribon*. *Garo* dio espacio a los autores que buscaban cuestionar la continuación de un régimen autoritario y narrar la problemática social de aquellos quienes viven en los márgenes.

Al menos hasta 1971, opina Kawamoto (2014), la revista se mantuvo al margen de ser absorbida por la cultura en masa, y fue en ese tiempo cuando los *mangaka* más reconocidos de la trayectoria de *Garo* hicieron su aparición. Tsuge Yoshiharu es discutiblemente el más importante de todos ellos, cuyos personajes proponen un encuentro permanente con los márgenes de la sociedad, desde donde se revitaliza la estética y vitalidad de un Japón rural en desvanecimiento. Es en junio de 1968, en el número 47 de la revista *Garo*, cuando Tsuge Yoshiharu publica *Nejishiki*, obra que a continuación abordaremos.

El reencuentro con el Japón rural: Tsuge Yoshiharu y *Nejishiki*

El regreso al puerto rural

Tsuge Yoshiharu es uno de los autores más cercanos a la imagen subversiva y oscura de la revista. Sus historias a finales de la década de 1960 hablan sobre un mundo violento, discriminado, subyugado por el progreso y distante de lo urbano. En lo más remoto de las montañas y los puertos, lo rural se aparece en su obra como un espacio donde los campesinos⁸ encarnan la dialéctica sociedad-naturaleza y son capaces de tomar múltiples figuraciones que los separan y distinguen de otras sociedades en cuanto que parecen habitar un mundo con el cual se desvanecen. En el mismo número que Tsuge publicó *Nejishiki*, el famoso crítico de cine, Satō Tadao (1968), reconocido por ser quien mejor ha teorizado la relación entre el cine japonés de posguerra y la sociedad japonesa del periodo, dijo que los personajes y obra de Tsuge producen un recuerdo extremadamente nostálgico de Japón, “un mundo ermitaño en el proceso de reclusión” (p. 199).

Con la llegada de la modernidad, el campo japonés y sus villas rurales se volvieron lugares remotos y fantasmales, pues en una doble inscripción de lo rural por el advenimiento de la modernidad durante Meiji, analizó Ivy (1995, p. 29), su folclore, sus supersticiones y sus prácticas, fueron marginalizadas y desvanecidas para ser objetivizadas como estéticas de la “cultura tradicional japonesa”. A partir del periodo Taisho (1912-1926) y al menos hasta el final de la guerra, el campo se volvió un espacio imaginativo para construir esa identidad de lo japonés que pa-

⁸ En japonés, por ejemplo, campesino es *hyakusho*, literalmente “cien nombres”, lo que da cuenta de las múltiples figuraciones y actividades del mundo campesino y rural: pesca, tala, artesanía, agricultura, ganadería, etc.

ralelamente, observó lida (2002), sirvió para sostener la estética moral de la ideología de Estado, el *kokutai*, donde el cuerpo de la nación tenía su origen espiritual en el campo y su encarnación en el Emperador (p. 59).

La historia de *Nejishiki* comienza con un joven visiblemente herido saliendo del mar en las costas de una villa pesquera, a donde se adentra en busca de una doctora que pueda ayudarlo a detener la hemorragia de su brazo. Su llegada al puerto rural está ensombrecida por un gran avión militar sobrevolando un paisaje desolado, como si se tratara de uno de esos jóvenes pilotos que sobrevivió a la comitiva nacional de estrellar su nave en defensa del territorio japonés. En el camino del joven piloto por la villa, rápido se generan al menos dos impresiones claras. La primera es sobre la reconstrucción de una sociedad rural que, si bien tradicionalmente es diversificada, en esta villa sus actividades están claramente atravesadas por otro orden. Por ejemplo, aunque se trata de un pueblo pesquero, no hay presencia de pescadores y cualquier sinónimo de cosecha o ganado es inexistente, es más, la primera persona que se encuentra el muchacho es un sujeto trabajando en una barbería que más bien parece galvanizadora. La segunda es la condición casi fantasmal del muchacho, quien, a pesar de pedir ayuda, la gente lo proyecta como si se tratara de una aparición suspendida entre lo presente y lo ausente. Holmberg (2010, p. 3), por ejemplo, sugiere la posibilidad de que el joven piloto sea un *marebito*, una presencia extraña que vuelve a casa de la tierra de los muertos. En el acercamiento a las figuras folclóricas que, veremos más adelante, son relevantes en la obra, creemos que este joven irreconocible podría ser la figuración, más no adaptación, del caso de Urashima Tarō, un pescador popularizado desde el periodo Meiji en los libros de texto escolares que, tras sumergirse en el fondo del mar regresa a su pueblo para darse cuenta de que todo ha cambiado: sus padres han muerto y nadie lo reconoce después de haberse ido.

Tanto el caso de *marebito* como el de Urashima Tarō son ejemplos interesantes para entender cómo fue el regreso de los jóvenes *kamikaze* sobrevivientes a sus pueblos rurales tras haber ido a la guerra, y también el regreso de los jóvenes que a partir del crecimiento económico y, particularmente en la década de 1960, salieron de sus pueblos a estudiar en las grandes ciudades como parte de una política de “Producción Educativa en Masa” (Ōguma, 2018, p. 6). En el caso de los jóvenes *kamikaze*, la gran mayoría, por supuesto, no volvió con vida una vez despegados los aviones, pero el discurso nacional de Japón sobre la guerra ha sido permanentemente el de víctimas y no el de agresores en contra de otros pueblos, o de sus jóvenes sacrificados y las villas donde el ejército asentó sus puertos e instituciones militares que, al finalizar la Guerra,

fueron puestos en el exilio (Ohnuki-Tierney, 2002, p.22). El joven piloto se reencuentra con un espacio casi inexistente, nostálgico, inhóspito y terriblemente familiar; una especie de reencuentro con el hogar (*furusato*) de donde salió, que tanto está presente, como ya no.

Encuentro inhóspito con Momotarō y otros discursos desvanecidos

En su trayecto desesperado por ayuda, el muchacho pasa frente a un grupo de hombres y una matrona que miran a una niña vestida en kimono caminar por la calle. El joven piloto les pide ayuda, pero desde adentro del establecimiento solo contesta un burócrata que sugiere indirectamente al joven que lo que necesita puede ser la prostitución. Ninguno lo expresa abiertamente, recordemos que las licencias para ejercer la prostitución fueron prohibidas en 1946 y luego se creó una ley para prevenir la prostitución en 1956.

Los distritos de placer y la movilización de mujeres jóvenes del campo a las ciudades para ejercer la prostitución, expresa un complejo entramado y una ruptura entre prácticas comunes al Japón “antiguo” y la forzada reestructuración y administración de la sociedad japonesa de acuerdo con los valores universales, por no decir los idealizados por Estados Unidos. En este sentido, aunque la discusión se expande fuera de los límites que comprende nuestro análisis, podemos decir que *Nejishiki* y la obra de Tsuge Yoshiharu muestran continuamente un campo que rechaza permanentemente, como analiza Garon (1993), la “[...] regulación pública de la moral por parte del Estado [...]” (p. 713).

El espacio rural de Yoshiharu, así como el *Tōno Monogatari* de Yanagita, troncal para los estudios etnológicos en Japón, son relatos folclóricos donde se cuenta una historia y, a la vez, se hace de ella y sus elementos un objeto de añoranza etnográfica que resulta en una yuxtaposición entre la violencia, el sufrimiento y la calidez auténtica del hogar (Ivy, 1995, p. 122). De pronto, irrumpe un tren en la dialéctica rural sociedad-naturaleza que ahora ve impuestas las reglas de la industrialización y el progreso, de las que ya no puede prescindir. El tren tiene la particularidad de ser conducido por un infante que invita al muchacho a subir rumbo al siguiente pueblo. El traslado no es lineal ni parece tener cohesión, porque, así como la noción de *furusato*, el tren es un símbolo vertiginoso de modernidad. Es la aniquilación del tiempo-espacio lo que permite crear una sensación de tránsito hacia cualquier lugar remoto, ya sea el de la imaginación o el del *furusato*, a donde, de acuerdo con los grandes cambios tecnológicos de la época como la inauguración

del tren bala en 1964, al auténtico Japón rural solo se llega viajando en tren.⁹ La sensorialidad fantástica de este desplazamiento es reforzada estéticamente en la obra por la particularidad del conductor infante y su caracterización folclórica como *kitsune*.¹⁰ El aparente espectro de zorro instruye al muchacho para cerrar los ojos y desfigurar el paisaje que de pronto se construye como un lugar seguro en el que quisiera estar con su madre. El tren se detiene en lo que parece ser el mismo pueblo del que se fue, y aunque objeta, el joven piloto decide continuar su marcha con la comitiva de observar mejor esta vez. Esto, como analiza MacCannell sobre la industria turística (1999, p. 48), pudiera tratarse de un síntoma de esa masificación del turismo y la estandarización de las diferencias regionales o reproducción de lo auténtico, que la industria ha hecho para estabilizar la diversidad del pasado y hacer de todos estos lugares objeto de la cultura nacional accesible para el consumidor.

El muchacho comienza de nuevo su marcha y no tarda en encontrar una gran fábrica que, como produce dulces típicos en masa llamados Kintarō, también ofrece servicios de ginecología. La gran fábrica ya es reveladora para denunciar, una vez más, la poderosa industrialización del campo que no reproduce la especialización del trabajo, sino que refuerza la diversificación característica de sus grupos indefinidos. Si bien, el encuentro entre el muchacho y la anciana de la fábrica se revela como el posible reencuentro del hijo con la madre, la anciana resguarda su identidad y dirige la atención a los dulces con la imagen de Kintarō que el muchacho recuerda como el popular héroe del folclore y la instrumentalización militar, Momotarō. La anciana parte el dulce por la mitad y aunque ahí se figura la cara de un personaje que por igual es uno y el otro, el nombre y la imagen de quien, insiste el muchacho es Momotarō, se trata realmente de Kintarō, dice la anciana.

Ambientado en el campo, *Momotarō* trata sobre las aventuras de un joven que vino de un durazno traído por el río y que, junto a un perro, un mono y un faisán, a quienes hace sus sirvientes a cambio de comida,

⁹ Las campañas masivas de turismo interno de la empresa Nacional de Ferrocarriles Japoneses (JR), *Discover Japan* de 1970, y su continuación en 1980, *Exotic Japan*, también dan cuenta del esfuerzo por hacer del viaje un medio para regresar a los orígenes, hogar de lo nacional y cultural (Ivy, 1995, p.33).

¹⁰ Criatura folclórica del bestiario japonés (*Yokai*) con apariencia de zorro que puede engañar a sus víctimas o tratarlas con gentileza y servilismo. Son mensajeros entre este mundo y el otro, por lo que también tienen una relación estrecha como protectores contra malos espíritus (Meyer, 2015, p.407).

viaja en barco a la isla de los ogros (*Oniga shima*) para conquistarla y deshacerse de las bestias que ahí habitan. Triunfante, el joven Momotarō vuelve a casa con un tesoro. Esta historia, junto a otros relatos fantásticos como el de Urashima Taro, o el de Kintarō, fue incluida en los libros de primaria como lectura obligada durante gran parte de la década de 1930 para reforzar en los niños la política del *kokutai* y el correcto funcionamiento del sistema ideológico. *Momotarō*, sin embargo, derivó en una propaganda de guerra que John Dower (1986, p. 252) llamó el “Paradigma de Momotarō”. Este joven héroe y patriota acaparó la producción de ilustraciones, revistas, artículos y películas, al menos, desde la invasión a China en 1937 hasta el final de la guerra. Particularmente fueron populares dos películas que contrastan cuando son comparadas con el avance de Japón en la guerra, *Momotarō and the Eagles of the Ocean* de 1942 y *Momotarō – Divine Troops of the Ocean* de 1945 (Klaus, 1991, p.165). En la primera, el joven nacido del durazno, caracterizado vigoroso y vestido como los jóvenes pilotos japoneses, se dirige en un crucero junto con sus leales tropas hacia la terrible isla de los demonios, en este caso Hawái. En la otra, Momotarō y sus tropas, destinadas a liberar el sureste asiático de los pálidos opresores con incivilizado aspecto humano y con cuernos demoníacos, quienes además vociferan en un incomprensible inglés británico, se alistan a la más heroica de las misiones.

Mientras más monstruoso el enemigo y más oscura la misión, Momotarō resplandece con la pureza del origen superior japonés y su fundación mística con la que habrá de llevar la cultura fuera de su hogar, al que probablemente no vuelva. Y es que cercano el final de la guerra, Momotarō no solo adquirió las virtudes físicas de los pilotos de las Fuerzas Especiales de Ataque (*kamikazes*), sino también la fortaleza espiritual de quien se prepara hacia su última misión en un sacrificio por la nación. Este fue el personaje que Akutagawa eligió para su sátira anti-guerra más crítica. En ella reescribió la historia del niño durazno poniendo énfasis en la curiosa similitud que tienen los ogros de la historia con las personas, una provocación humorística que tiene la intención de volver atroces los actos de Momotarō. Visiblemente, un descendiente divino que entiende la piedad filial y los blasones del patriotismo japonés, el Momotarō de Akutagawa resulta desagradable y cruel, no solo en la conquista, sino también al someter la revuelta de los ogros que, puesta en paralelo con el tiempo del escritor, resuena con las revueltas de una Corea colonizada por Japón (p. 62).

La historia de *Kintarō* cuenta también con elementos fantásticos que recaen, en principio, con que su madre, al escapar de la capital a las

montañas tras el asesinato de su esposo, se figura como una *yama-uba* o mujer de las montañas con poder sobrenatural (Mayer, 1960, p. 6). Al poco tiempo da a luz a Kintarō, quien nace con una fuerza tal que lo lleva a dejar el oficio de talador para convertirse en un poderoso samurái al servicio de Minamoto no Raiko. Al final, Kintarō defiende exitosamente el territorio de un monstruo caníbal y construye una casa para su madre en Kioto, donde vive feliz hasta el final de su vida. En *Kintarō* aparecen esos elementos sobrenaturales que encarecen a la nación, edificada gloriosamente por contraste entre la espiritualidad del campo que desde los márgenes hace brotar elementos mágicos que la capital purifica y el samurái engrandece. Probablemente, la diferencia más tajante de Kintarō frente a su par folclórico del durazno, es que Kintarō no fue instrumentalizado durante la guerra para configurar el discurso nacionalista, y eso, en la cuidadosa recuperación y mercantilización de la tradición cultural, es importante. No es menor conservar la imagen de Momotarō a la vez que se le renombra como Kintarō, la continuación del régimen dio la sensación al imaginario social de que la cultura tradicional japonesa permaneció intacta frente a la intensa y violenta ocupación y aparente occidentalización del territorio, que va desde cosas materiales, hasta las nuevas virtudes de la democracia norteamericana. Momotarō y Kintarō son un espejo formativo en el que el joven herido se olvida de su hemorragia a la vez que se proyecta al pasado, conforme a un tiempo infantil en el que estaba sujeto a una identidad articulada que no se desdibujaba, a partir de las coincidencias universales de la modernidad, como una representación reproducida y masiva.

Conclusiones

En la página que sigue a *Nejishiki*, Tsuge Yoshiharu (1968) escribió un texto breve en el que comienza preguntándose la razón por la que su pecho palpita con estremecimiento cuando ve el mar o huele su aroma (p. 26). Una respuesta posible es porque pasó algún rato en la isla de Ōshima y en la playa de Chiba cuando era niño. La segunda posibilidad, sospecha, es porque en la familia de su madre hay dos personas que están íntimamente relacionadas con el mar: uno es un pescador y la otra es una mujer que se dedica a la antigua y famosa tradición de Ōshima, donde las mujeres bucean sin equipo alguno para buscar perlas en el fondo del mar. Tsuge se pregunta si esa relación que él tiene por el mar es una que él se creó a sí mismo o una que le fue transmitida por la relación de sangre. En esa misma cuestión se disputa la irreme-

diable relación con el pasado histórico e inmemorial de la nación, y la permanente identidad en construcción de quien está sometido a ese vínculo familiar sanguíneo. La llegada de los estudiantes a Sasebo representó la posibilidad de inscribir nuevos valores en una villa rural que revivió sus vínculos más estrechos con las viejas estructuras familiares del Estado. Por un lado, es difícil ignorar que la existencia del ANPO permitió la llegada de un buque norteamericano a una base militar estadounidense en Nagasaki, lo que no solo confirmó la participación o cooperación de Japón en la guerra, sino también la manipulación política de un proyecto modernizador encausado en las convenciones de una visión histórica de sometimiento entre Estados Unidos y Japón. La violencia de los vencedores que de igual manera se replica entre la continuación del régimen y una sociedad sometida a relaciones de desigualdad y exclusión en donde, más que las villas rurales o los grupos estudiantiles, permanecen desvanecidos grupos como los *ainu*, las personas originarias de Okinawa y descendientes coreanos. La protesta estudiantil en Sasebo, por otro lado, permitió, aunque fuera por tan solo unos días, desvincularse de las estructuras de la familia impuestas y conservadas tras la guerra mediante la educación por el Estado, haciendo así del puerto rural un campo de batalla y no el hogar, o *furusato*, al que se regresa. Las imágenes de la protesta en Sasebo son permanentes, por ejemplo, señalaría con particular admiración las fotografías de Kazuo Kitai en su colección “*Kagekiha*”, o los agitadores, donde las astillas de las *gewa-bo* vuelan de igual manera frente la lente al estamparse violentamente contra los cuerpos policíacos, que al ser destazadas en el piso junto a las figuras colectivas del estudiantado. No se trata de una alegoría de la violencia, sino de lo que Maruyama veía célebre en la Restauración Meiji, un rompimiento fundamental que en Sasebo sucede con ese espacio ancestral asignado al hogar, es el estallido violento y agitado de una búsqueda por la democracia que debe garantizarse espacios para ser narrada una y otra vez, y desafiar constantemente la historia. Ese espacio fue precisamente el de la cultura popular y el manga. El poder de la imaginación dio cuentas de que la “nación” y su “identidad” y “cultura” son términos imprecisos. Por más que el Estado exija imitación y reproducción para contener en la identidad lo que sea que signifique “Japón” y lo “japonés”, se debe estar dispuesto a las combinaciones peculiares y extraordinarias que resultan de una convivencia en donde también participan las personas que, a pesar de todo, permanecen invisibles y no alcanzan un lugar ahí (Echeverría, 2008, p. 242). Como parte de la cultura popular, el manga contiene ese mundo aparte donde existe la posibilidad del “como si”

Nietzscheano que doblaga la rutina histórica (Montenegro, 2011, p. 228), pues hay en ello un espacio para desaguar la derrota en nombre del progreso que nos ofrece siempre la versión oficial en sus documentos culturales, donde Benjamin no ve sino documentos de la barbarie (Löwy, 2003, p. 81). Esta manera de contar la historia a través de la cultura popular sabe cepillar a contrapelo y dudar de todo, incluso de sí misma, y por eso es capaz de dar forma a los discursos desvanecidos que siguen resistiéndose a la pérdida, recuperación y normalización por parte del proyecto civilizatorio y su proceso de modernización a través de las instituciones que lo conforman.

Regresando a la obra de Tsuge, al final, el muchacho es atendido por una ginecóloga que detiene su hemorragia con un concepto simple: el de una llave que cierra y abre el flujo de la sangre en su brazo izquierdo. El muchacho, entonces, se sube a una lancha y se aleja del puerto con el brazo entumecido por detener el flujo de sangre, por donde corre ese vínculo familiar estetizado en el espacio rural como origen de la identidad y la cultura.

Contrario a otras historias en las que Tsuge muestra a sus personajes ser consumidos precisamente por ese entorno de nostalgia y reencuentro, en *Nejishiki*, la figura del muchacho es inmensa a comparación del puerto, el cual se desfigura insignificante y ensombrece atrincherado por la incertidumbre del mar. La extracción exitosa del joven piloto me recuerda a la propuesta de escape por parte de Karatani (Cassegard, 2008) tras haber participado activamente en las protestas estudiantiles de finales de 1950 y la década de 1960. Karatani urge escapar a la “Estructura de la derrota” como una alternativa para resistir y retar al Estado que, como vimos, necesita de ella para permitirse seguir con su proyecto de modernización. En ese sentido, resulta difícil no pensar que el 68 desembocó en una derrota si observamos que el final de la década significó la renovación del Tratado ANPO y el consecuente rompimiento de las relaciones políticas entre el Estado y la sociedad, además del desalojo violento de más de 190 universidades a lo largo del archipiélago, el violento conflicto rural en Sanrizuka por el aeropuerto de Narita y la crisis ecológica del mercurio en Minamata, la cual cuestionó y exhibió seriamente el desarrollo de las estructuras tecnológicas y económicas que detonaron la álgida cultura del consumo en 1970 y 1980. Resulta astuto dejar de seguir confrontándose contra la trinidad del sistema, como llamaba Karatani al capital, la nación y el Estado (p. 1), frente a los que siempre se pierde cuando la lucha es frontal y física, pero no cuando se pertenece y a la vez se sabe desfasado de la actualidad de sus pretensiones.

Las movilizaciones estudiantiles en Japón encontraron la posibilidad extraerse para trascender la derrota y revelarse (*ishin*) periódicamente desde la imaginación y la cultura popular, donde la pérdida de lo “japonés” no resulta personal, sino una consideración intempestiva. Este tránsito, añadiría, tiene su posibilidad permanente en las últimas palabras que los estudiantes hicieron repicar desde la torre de la Universidad de Tokio cuando fue tomada por la policía, “Nuestra lucha fue nuestra victoria”.¹¹

Referencias bibliográficas

- Andrews, W. (2016). *Dissenting Japan, A history of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima*. Reino Unido: C. Hurst & Co.
- Amino, Y. (2012). *Rethinking Japanese History*. Estados Unidos: University of Michigan
- Benesch, O. (2014). *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism, and Bushidō in Modern Japan*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Cassegard, C. (2008). *From Withdrawal to Resistance. The Rhetoric of Exit in Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*. Revista The Asia Pacific Journal, 6 (3), 1-22.
- Echeverría, B. (2011). *Modernidad y Blanquitud*. Ciudad de México: Era.
- Garon, S. (1993). The World’s Oldest Debate? Prostitution and the State in Imperial Japan, 1900-1945. *The American Historical Review*, 98(3), pp. 710-732.
- Gravett, P. (2004). *Manga: Sixty Years of Japanese Comic*. Reino Unido: Laurence King.
- Iida, Y. (2002). *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics*. Estados Unidos: Routledge.
- Ivy, M. (1989). *Critical Texts, Mass Artifacts: The Consumption of Knowledge in Postmodern Japan*. Masao Miyoshi y H.D. Harootunian (eds.) *Postmodernism and Japan*. Reino Unido: Duke University Press. 21-46.
- _____. (1995). *Discourses of the Vanishing: Modernity phantasm Japan*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Karatani, K. (1993). *Origins of modern Japanese literature (post-contemporary interventions)*. Reino Unido: Duke University Press.

¹¹ *Wareware no tatakai wa shōridatta*.

- Kelman, P. (2001). *Protesting the national identity: The cultures of protest in 1960's Japan*. Australia: Universidad de Sidney.
- Kinsella, S. (2000). *Adult Manga, Culture and Contemporary Japanese Society*. Reino Unido: Curzon Press.
- Kitano R. (1990) *Playback (Pureibakku)*. Japón: Kodansha.
- Klaus, A. (1991). Momotarō (The Peach Boy) and the Spirit of Japan: Concerning the Function of a Fairy Tale in Japanese Nationalism of the Early Shōwa Age. *Asian Folklore Studies*, 50(1), pp. 155-188.
- Löwe, M. (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de la tesis sobre el concepto de historia*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Marotti, W. (2009). *Japan 1968: The performance of violence and the theater of violence*. Estados Unidos: AHR Oxford University Press.
- MacCannell, D. (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Los Angeles: University of California Press.
- Mayer, F. H. (1960). Character Portrayal in the Japanese Folk Tale. *Anthropos*, 55(5/6), pp. 665-670.
- Monsiváis, C. (2011). El 68. *La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Meyer, M. (2015). *The Night Parade of One Hundred Demons: A Field Guide to Japanese Yokai*. Estados Unidos: Matthew Meyer.
- Monsiváis, C. (1981). *Notas sobre el Estado y la cultura nacional*. Cuadernos Políticos, (30), pp. 33-52.
- Montenegro, B.V. (2011). *Representación e ilusión. El «como si» en Kant, Nietzsche y Derrida*. Revista Pléyade 7, 4 (1), pp. 227-240.
- Morris, I. (2014). *The nobility of Failure*. Reino Unido: Kurodahan press.
- Ōguma, E. (2015). Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil 日本の1968 混乱期の高度成長への共同体的反応. *Revista The Asia-Pacific Journal*, 13 (12), 1-18.
- _____. (2018). What was and is '1968'? Japanese Experience in Global Perspective. *Revista The Asia-Pacific Journal*, 16 (11), pp. 1-18.
- Ohnuki-Tierney, Emiko (2002). *Kamikaze Cherry Blossoms and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Oyler, E. (2006). *Swords, Oaths and Prophetic Visions: Authoring Warrior Rule in Medieval Japan*. Estados Unidos: University of Hawai'i Press
- Steinhoff, P. (2013). *Memories of New Left protest*. *Revista Contemporary Japan*, 25 (2), pp. 127-165.
- Pellegrini, M. (1982). *La imaginación al poder: París Mayo 1968*. España: Argonauta.

- Pérez, F. (2012). *El principio (1968 – 1988: años de rebeldía)*. México: Para Leer en Libertad.
- Pinguet, M. (2016). *La muerte voluntaria en Japón*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Revueltas, J. (2013). *México 68: juventud y revolución*. México: Ediciones Era.
- Sartre, J. (1984). *Being and Nothingness, An Essay on Phenomenological Ontology*. Estados Unidos: Philosophical Library.
- Saruya H. (2012). *Protests and Democracy in Japan: The Development of Movement Fields and the 1960 Anpo Protests*. Estados Unidos: Universidad de Michigan.
- Sas, M. (2012). Moving the Horizon: Violence and Cinematic Revolution in Ōshima Nagisa's Ninja bugeichō. *Mechademia*, 7, pp. 264-280.
- Tsuge, Y. (1968, junio). Nejishiki. *Revista Garo*, num. 47, pp. 3-25