

La cosmovisión detrás de la gestualidad japonesa

Una lectura de *Cuentos de Tokio* desde la perspectiva de Tada



Trabajo Final de Grado.

Universidad de Sevilla.

Grado en Estudios de Asia Oriental.

Autora: Raquel Vargas Martagón.

Tutora: Prof. D^a Carla Carmona Escalera.

Departamento de Metafísica y Corrientes

Actuales de la Filosofía, Ética

y Filosofía Política.

Resumen

En el siguiente ensayo se aborda la complejidad de lo que supone llegar a comprender una cultura, en concreto, la cultura japonesa, así como cuestiones que debemos tener en cuenta para no emitir juicios de valor adulterados ni pecar de etnocentrismo u orientalismo, algo esencial a la hora de hablar de otras culturas. Una vez explicados e interiorizados estos conceptos, lo siguiente que se estudia en este ensayo es la forma de vida japonesa, haciendo hincapié en las distintas religiones más populares y secundadas en Japón, sus códigos morales, las normas sociales por las que se rigen, y por supuesto, sus tradiciones, así como la dualidad de la sociedad japonesa manifestada en el par *honne-tatema*. Una vez logrados estos cimientos necesarios para adentrarnos en la gestualidad japonesa, explicaremos algunos de los gestos más comunes que podemos ver en el día a día de las personas niponas, ya que cada cultura particular lleva consigo también unos gestos y unas expresiones nacidas de la propia tradición que probablemente se nos escapen si no hemos estudiado esa cultura en profundidad. Por último, a modo de poner en práctica todo lo trabajado y aprendido, se hará un análisis gestual de la película *Cuentos de Tokio*, haciendo uso de los conceptos e ideas estudiadas.

Palabras clave: orientalismo, Japón, tradición, gestos, costumbre, sociedad japonesa.

Abstract

This essay addresses the difficulties of understanding a culture other than our own, in particular Japanese culture, as well as the issues we need to be aware of if we do not want to be unjust in judging others according to our way of looking at things, and avoid ethnocentric or orientalist views when we talk about other cultures. Once basic concepts are assimilated and explained, we shall explore the Japanese way of living by paying attention to the more popular religions in Japan, their moral codes, as well as the duality of Japanese society manifested by the concepts *honne-tatema*. By means of these tools, next we approach Japanese body language. We shall study some of the most ordinary gestures we can see daily in Japan, which are deeply rooted in the Japanese tradition and cannot be understood unless one is familiarized enough with Japanese culture. Finally, we apply what we have learnt to the film *Tōkyō monogatari*. We shall analyze the gestures that are present in the film while calling attention to how they are related to the Japanese worldview.

Key words: orientalism, Japan, tradition, gestures, custom, Japanese society.

Índice

Introducción.....	5
1. ¿Qué significa comprender una cultura?.....	8
1.1. ¿Qué es una cultura?.....	8
1.2. Comprender versus proyectar y subordinar.....	14
1.2.1. Orientalismo.....	15
1.2.2. Etnocentrismo.....	19
2. Introducción a la forma de vida japonesa.....	22
2.1. El sintoísmo: armonía con la naturaleza.....	25
2.2. El confucianismo: un código de conducta.....	27
2.3. El budismo: la experiencia del vacío como superación de la perspectiva egocéntrica.....	29
2.4. La familia de juegos de lenguaje del par <i>honne-tatema</i>	32
3. La gestualidad japonesa.....	36
3.1. La imitación como base de la gestualidad japonesa.....	38
3.2. Algunos gestos relevantes de la gestualidad japonesa.....	41
3.2.1 <i>Aizuchi</i>	41
3.2.2 <i>Hedatari</i>	42
3.2.3 <i>Hanikami</i>	44
3.2.4 <i>Warai</i>	45
3.2.5 <i>Naku</i>	46

4. Análisis gestual de la película <i>Cuentos de Tokio</i> de Yasujiro Ozu.....	49
4.1. Cuentos de Tokio: obra maestra de Yasujiro Ozu.....	49
4.2. Análisis gestual.....	53
5. Conclusión.....	61
6. Referencias.....	63

Introducción

En este Trabajo Fin de Grado vamos a estudiar y analizar conceptos e ideas que nos permitirán adentrarnos con mayor profundidad en la gestualidad de la sociedad japonesa, puesto que la entendemos como fiel reflejo de la cosmovisión japonesa. Para ello prestaremos atención también a religiones y doctrinas filosóficas con vistas a lograr una mayor perspectiva de la sociedad nipona, viendo cómo algunas de sus creencias más profundas están claramente actualizadas en la gestualidad cotidiana. Finalmente, para materializar estas cuestiones nos serviremos del análisis de la película *Cuentos de Tokio* del aclamado cineasta Yasujirō Ozu.

Antes de empezar me gustaría explicar los motivos por los que he elegido este tema y en qué asignatura del grado me he querido basar o más bien ayudar de ella para la realización de este TFG. Para acabar, explicaré la metodología que he seguido a la hora de desarrollar este trabajo y también la estructura que presenta el mismo.

Los comportamientos sociales, incluidos los gestos o la forma de hablar de la gente, siempre han llamado profundamente mi atención, entendiendo que reflejaban una parte importante de las creencias de esos pueblos, de sus maneras de entender lo que les rodea. Siempre he querido saber de qué surgían, por ejemplo, ciertas expresiones o debido a qué actuamos como actuamos, en qué medida la cultura y el entorno en el que crecemos nos afecta más o menos. En otras palabras, siempre me han interesado las cuestiones sociales, así como la cultura y las costumbres de cada país. Por supuesto, no iba a ser menos en el caso de Japón, ya que posee una cultura que desde siempre ha cautivado mi interés y de hecho fue la razón por la que elegí cursar este Grado y también la razón por la que escogí el tema de este ensayo.

Una de las asignaturas que más llamó mi atención y a la vez con una de las que más aprendí fue impartida en segundo año de carrera por mi tutora del TFG, Carla Carmona Escalera, 'Teorías del Diálogo y la Interculturalidad'. En esta asignatura tratábamos diversos temas y conceptos que más tarde me han sido de ayuda y han valido de cimientos para este trabajo, tales como las diversas acepciones de orientalismo, o cuestiones como qué es el etnocentrismo, o qué hacer para no emitir juicios de valor ni juzgar a otra cultura desde los parámetros de la propia cultura. En dicha asignatura comprendí que el lenguaje va más allá de la palabra, ya que esta depende del contexto concreto en el que la utilizemos y del entramado de certezas que respalda a las prácticas

en las que la insertamos. Será pues una complicada mezcla de ambas dimensiones lo que la dote de su significado, de ahí que el significado de una palabra no siempre sea el mismo, que dependa del uso que hacemos de ella en un contexto determinado, en un contexto en el que también juegan un papel importante los significados compartidos.

En esta asignatura, además, aprendimos sobre la aparente dualidad de la sociedad japonesa. En Japón existen varias parejas de conceptos que distinguen entre lo que uno verdaderamente es y, por otro lado, lo que muestra a los demás, siendo lo primero entendido generalmente como la realidad y lo segundo como una forma de actuar para mantener la armonía de la sociedad. Estas parejas conceptuales son la de *honne* y *tatemae*, *omote* y *ura* y por último *uchi* y *soto*, que serán explicadas y desarrolladas a lo largo del TFG. También visionamos en dicha asignatura la película *Cuentos de Tokio*, trabajada en clase con la finalidad de reconocer situaciones concretas donde se reconocieran el uso de esas parejas conceptuales, así como la sociedad japonesa de la época y las relaciones sociales que se daban dentro de esta película. Dada mi familiaridad con la película, pensé que era interesante seguir explorándola para hallar ejemplos de la gestualidad japonesa, concretamente ejemplos de la lectura que hace Michitaro Tada ([2006] 2010) en su obra *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica*, texto que trabajamos parcialmente en clase. En este ensayo, por tanto, combino estos dos elementos trabajados por separado en clase, por una parte, el material relativo a los gestos y la cosmovisión que los respalda de Tada, y, por otra parte, su aplicación en el contexto de la película de Ozu.

Otra de las asignaturas del Grado que considero que me ayudó también a la hora de entender mejor algunos conceptos en la realización de este ensayo, fue la asignatura de primer curso llamada ‘Historia de las Religiones’. En esta asignatura estudiábamos y se nos explicaba las religiones de Asia oriental más comunes y secundadas, gracias a esta asignatura la realización del segundo capítulo en este TFG se me ha hecho mucho más amena y asequible. Aquí se nos explicaron, por ejemplo, los principios fundamentales del confucianismo: los ritos y los valores confucianos, tales como el respeto hacia los mayores o la piedad filial, algunos de los códigos morales y de conducta que durante mucho tiempo han servido de cimientos a las estructuras familiares y a la forma de comportarse en sociedad. También estudiamos que el sintoísmo, gracias en parte a su veneración de los espíritus que viven en la naturaleza o *kami*, favorece entre los japoneses un vínculo especial con la naturaleza y el entorno que los rodea. Otra doctrina

filosófica que estudiamos fue el budismo, habiendo sido los conocimientos que adquirí igualmente fundamentales para poder desarrollar este TFG.

Para la realización de este ensayo, en cuanto a la metodología, he llevado a cabo una serie de lecturas fundamentales que me han servido de base y estructura sobre la que empezar a poner los cimientos de este trabajo. La primera lectura fundamental que realicé fue *Orientalismo*, de Edward W. Said ([1978] 2017), completando la lectura parcial que de ella hicimos en la asignatura ‘Teorías del Diálogo y la Interculturalidad’. También considero lecturas esenciales para la configuración del presente trabajo la monografía *La filosofía del Budismo Zen* (Han, 2015) y algunos de los textos recogidos en la antología que recibe el nombre de *La filosofía japonesa en sus textos* (Heisig et al. 2016). No puedo dejar de mencionar tampoco el ya mencionado libro de Tada ([2006] 2010) *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica* ni, por supuesto, *Cuentos de Tokio* (Ozu 1953) o la literatura secundaria sobre la película consultada. De estas obras es de donde he conseguido sacar más información para cada uno de los capítulos, aunque hay muchas otras lecturas adicionales que también he consultado, estando algunas de ellas recogidas en la lista de referencias, al haber sido citadas o referenciadas en el presente trabajo. He trabajado muchos otros libros, artículos, capítulos concretos de algunos libros e incluso he asistido a clases y charlas propuestas por mi tutora, Carla Carmona Escalera.

Con respecto a la estructura del trabajo, se divide en cuatro capítulos centrales y un apartado para las conclusiones generales. En el primer capítulo me centro sobre todo en la cuestión del orientalismo y el etnocentrismo para hacer visible que hemos de esforzarnos por no juzgar o emitir juicios de valor sobre una cultura diferente de la nuestra y sabernos situados, reconociendo así que no partimos de una posición neutral desde la que poder evaluar a otras culturas. En el segundo capítulo trataré las diferentes religiones o doctrinas filosóficas más populares en Japón, a la vez que hablamos sobre la tradición y nos acercamos a las costumbres y forma de vida japonesa. En el tercer capítulo me centraré en la gestualidad japonesa y explicaré una serie de gestos que podemos ver de forma más asidua en el día a día de los japoneses y que a algunos resultarán comunes o al menos familiares. Por último, el cuarto capítulo se ha dedicado en su totalidad a un análisis gestual de la película *Cuentos de Tokio*, en el cual aplico todo lo aprendido anteriormente durante la realización del TFG, poniendo a prueba los conocimientos y conceptos adquiridos.

Capítulo 1: ¿Qué significa comprender una cultura?

Este capítulo está dividido en dos apartados. En el primero indagaremos en lo que entendemos por cultura para, en el segundo, reflexionar acerca de qué significaría una comprensión auténtica de otra cultura, es decir, una comprensión que no redujera al otro cultural a una serie de estereotipos ni que lo evaluase según los parámetros de la cultura de partida.

1.1. ¿Qué es una cultura?

Para llegar a comprender una cultura, primero es importante saber qué significa el término ‘cultura’. Para indagar en este concepto, he creído conveniente consultar la Real Academia Española (RAE). La acepción que me parece más conveniente es la publicada el 9 de noviembre, 2020, en la web de la Real Academia Española: “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. Sobre qué sea una cultura se ha derramado ya mucha tinta. De hecho, ofrecer una visión de conjunto de esos trabajos sería un tema digno de un TFG o incluso de una tesis doctoral. De hecho, el debate en torno al significado del término es hoy más polémico que nunca debido al mestizaje cultural que caracteriza a las sociedades contemporáneas (Geertz 1996). Mis pretensiones en ese sentido, aquí, son humildes. Creo que la definición de la RAE nos sirve para fijar al menos en parte el concepto ‘cultura’. De hecho, es en los modos de vida y costumbres, conocimientos y manifestaciones artísticas, científicas, industriales, etc. donde se pone de manifiesto esa trama de significaciones en la que grupos humanos concretos conforman y desarrollan su conducta identificada por Geertz como fundamental para toda cultura. Esa retroalimentación entre maneras de vivir y entramado de significación es lo que en el presente trabajo a grandes rasgos comprenderemos como ‘cultura’, aunque a continuación profundizaremos en otros conceptos relacionados, como el de ‘juego de lenguaje’ y el de ‘forma de vida’.

La cultura no es solo un conglomerado de costumbres y modos de vida, sino que para poder llegar a comprender bien una cultura tenemos que ser conscientes de que también esta no deja de ser un conjunto de símbolos y significaciones alrededor del cual las

personas se moldean y desarrollan. En esta cita de Geertz se explica y aclara lo que intento expresar:

La percepción de que el significado, en la forma de signos interpretables —sonidos, imágenes, sentimientos, artefactos, gestos— existe solo dentro de juegos de lenguaje, comunidades de discurso, sistemas intersubjetivos de referencia o maneras de hacer el mundo. (1996, 78)

Por ejemplo, el hecho de que la acción de llevarse el dedo índice a la boca mientras decimos ‘shhhh’ indique la necesidad de guardar silencio solo en algunas culturas, conforma un juego de lenguaje específico de esas culturas en particular. Cada cultura tiene sus símbolos propios, estos símbolos pueden coincidir o no en cada cultura. Además, para Geertz los símbolos pueden ser cualquier cosa que sirva como puente a una idea o concepto. Estos símbolos existen solo dentro de un juego de lenguaje particular correspondiente a una cultura en concreto y para poder llegar a entenderlo y formar parte de esto, todos y cada uno de nosotros debemos participar de él. Como bien dice Sánchez (1996), el pensamiento o las conversaciones humanas no dejan de ser un intercambio de todas estas ideas o símbolos particulares de cada cultura.

Ludwig Wittgenstein ([1967] 1992) es quién se encarga en sus investigaciones filosóficas de que podamos entender con más claridad estos juegos de lenguaje, que son, en definitiva, modos de utilizar los signos que aprendemos en el marco de significados de una cultura:

Son modos de utilizar signos, más sencillos que los modos en que usamos los signos de nuestro altamente complicado lenguaje ordinario. Juego de lenguaje son las formas de lenguaje con que un niño comienza a hacer uso de las palabras. El estudio de los juegos de lenguaje es el estudio de las formas primitivas de lenguaje o de los lenguajes primitivos. (Wittgenstein [1968] 1976, 44)

El concepto ‘juego de lenguaje’ remite a un lenguaje a pequeña escala, un lenguaje acotado dentro de los límites definidos de una determinada situación que nos resulta más bien fácil de comprender, ya que Wittgenstein confiaba en que comprender estos ‘minilenguajes’ ayudaba a esclarecer el lenguaje en su conjunto. Se trata de intentar entender el lenguaje en sus formas más simples, para de esta forma comprender sus diversos elementos y mecanismos, para así en un futuro extrapolar esos casos concretos a un lenguaje cada vez más complejo, y entender su funcionamiento. De este modo,

Wittgenstein también arremete contra la búsqueda de algo así como una esencia del lenguaje, algo en el que este se fundamente, puesto que más bien piensa que el lenguaje es una herramienta heterogénea y no una estructura hermética. Existen numerosos y muy variados juegos de lenguaje en los cuales nos debemos adiestrar, concretamente, debemos ser adiestrados en sus reglas. Por ello, no debemos preguntarnos qué son las palabras, o qué significan, como si el significado fuera algo fijo que las acompañase en todos los casos, sino más bien cómo funcionan en un contexto o juego de lenguaje concreto (Carmona 2015, 86-90).

También es iluminadora la comparación que establece Geertz (1992) entre lo que supone entender un chiste o un proverbio en otro idioma y la comprensión de una cultura, ya que el chiste o proverbio solo puede ser entendido en el contexto de la cultura particular que lo respalda. Y con esto volvemos a lo mismo que se mencionó al principio, para esto es esencial estudiar la cultura en su propio contexto, no queriendo darle sentido a sus prácticas o ritos, por ejemplo, desde otro margen teórico, como Wittgenstein ([1967] 1996) denunciaba de la práctica antropológica de James Frazer. Solo así podremos llegar a conocer realmente una cultura diferente de la nuestra, concretamente, desde el punto de vista de Geertz (1992), a través de descripciones densas que nos permitan enmarcar fenómenos concretos en el entramado de prácticas que los respalda.

Por ‘descripción densa’ Geertz entiende una descripción que muestre la jerarquía estratificada de estructuras significativas, en particular, situando lo que queremos comprender en el contexto de esa jerarquía. Así, para comprender qué es un juez de línea primero hemos de saber qué es el fútbol, y antes de eso hemos de tener claro en qué consisten los juegos de equipo, y así sucesivamente. Lo mismo ocurre con el lenguaje: en el fondo, cada uso de la palabra viene respaldado por una cultura entera. Solo si tenemos esto en cuenta podremos entender qué significado profundo tienen las palabras en juegos de lenguaje específicos, dado que unos juegos de lenguaje no son independientes de otros. Esto significa que comprender otra cultura, incluidos sus juegos de lenguaje, supone un constante ir y venir del todo a las partes, porque el todo cultural solo nos resultará cognoscible a partir del conocimiento de sus partes, de las manifestaciones concretas de esa cultura en prácticas, como el estar en clase o el atender reuniones de negocios, y estas prácticas solo nos resultarán comprensibles con el todo de dicha cultura como trasfondo.

El concepto de ‘descripción densa’ se asemeja, de este modo, al de ‘visión sinóptica’ que Wittgenstein ([1953] 2017) desarrolla en *Investigaciones filosóficas*. Aprendemos en esa obra que para entender un concepto hemos de tener una visión de conjunto de los usos de la palabra en cuestión, pero para Wittgenstein, como hemos visto, la palabra se usaba en contextos concretos, en juegos de lenguaje, por ello se trataba también de situar el juego de lenguaje en cuestión en un entramado de relaciones. Esto lo puso especialmente de relieve en el contexto de la experiencia estética. Como vimos en clase durante el Grado, Wittgenstein ([1967] 1992, I 25-26) pensaba que para comprender nuestras expresiones estéticas era preciso describir una cultura entera. El siguiente párrafo puede entenderse como lo que sería un fragmento de una descripción densa:

Al describir el gusto musical tienen ustedes que describir si los niños dan conciertos, si lo hacen las mujeres o si solo los dan los hombres, etc., etc. En los círculos aristocráticos de Viena la gente tenía un gusto [el que fuera], después este pasó a los círculos burgueses y las mujeres se incorporaron a los coros, etc. Este es un ejemplo de tradición musical. (Wittgenstein [1967] 1992, I 26)

Carmona (2011, 10) se encarga de explicar cómo esto entronca con el concepto de Wittgenstein de ‘forma de vida’, la cual vendría a ser “una expresión exhaustiva y abarcadora de toda la realidad compartida por los miembros de una comunidad lingüística en un momento determinado”. Es solo en el contexto de una determinada forma de vida que se pueden entender las prácticas que son llevadas a cabo por la comunidad formada por los usuarios que comparten un lenguaje. Esto hace que no suene nada descabellado que Wittgenstein afirmara que comprender un lenguaje implicaba comprender una forma de vida al completo. Era como si para comprender un fragmento de una cultura, el lenguaje, se necesitara partir de una visión de conjunto de la cultura entera. Pero a su vez el fragmento arroja luz sobre el todo, como afirmaba Wittgenstein en el contexto de su concepto de ‘juego de lenguaje’, que parte de la idea de que comprender el funcionamiento de una pequeña parte del lenguaje puede ayudar a esclarecer el lenguaje en toda su plenitud. Por ejemplo, como anteriormente he expuesto, comprender un proverbio, chiste o expresión sería precisamente eso: comprender la cultura que lo respalda y, de esa forma, entender el funcionamiento de una parte del lenguaje que puede ayudarte a empezar a comprender el lenguaje en su conjunto.

Además, el ser conscientes de que todo lenguaje está enmarcado en una forma de vida, supone que la explicación del uso de las expresiones verbales de nuestros juicios

estéticos conlleve describir una cultura entera. El lenguaje estético no puede ser separado del contexto en que es usado; de otra forma, no podríamos saber qué se quiso decir con una expresión determinada (Carmona 2011, 10). Nuestro lenguaje, nuestra forma de ver y apreciar el mundo está enmarcado en un contexto determinado por nuestra forma de vida particular, cada forma de vida recoge también el contexto cultural en el que crecemos y nos desarrollamos.

Wittgenstein, además, en una de sus obras principales, titulada *Investigaciones Filosóficas*, introduce dos ideas que nos resultan esenciales a la hora de desarrollar el tema que nos ocupa. La primera de ellas es que “imaginar un juego de lenguaje significa imaginar una forma de vida”; entendiendo y situando al lenguaje como una de las partes que componen esa forma de vida y no como dos sinónimos (Wittgenstein [1953] 2017, § 19). Del mismo modo, todos estos conceptos permanecen entrelazados, ya que necesitamos de los juegos de lenguaje para poder vivir en sociedad. Necesitamos conocerlos y dominarlos, pero eso no es otra cosa que adiestrarnos en la forma de vida que se trate. Wittgenstein nos aclara más adelante esta cuestión introduciendo la siguiente idea que quiero destacar: “La expresión ‘juego de lenguaje’ debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (§ 23). Es decir, el hecho de comunicarnos y entendernos con los otros, participar de un juego de lenguaje, es también participar de una forma de vida. Por ello, una vez que comprendemos la cosmovisión que hay detrás de una cultura y somos capaces de participar en juegos de lenguaje pertenecientes a esa cultura, lograremos comprender y participar de cierta manera también en su forma de vida.

Ahora veamos qué consecuencias tiene todo esto para el plano intercultural. Vivir de una determinada manera tiene un efecto directo sobre cómo vemos las cosas, es decir, lo que estas significan para nosotros. Esto también es cierto en la otra dirección, tal y como aprendemos del internalismo wittgensteiniano (Carmona 2020): cómo vemos las cosas nos lleva a organizar nuestras vidas de maneras específicas. Esto se ve mejor en la cita que a continuación voy a introducir: “¿cómo sería una sociedad en la que no se jugase a nuestros juegos de lenguaje? Imaginemos, pero sin engañarnos, pues no sería una sociedad en la que las mismas prácticas estarían en parte entretreídas por otros juegos de lenguaje, como si estos fueran meras paráfrasis de los nuestros, sino que otros juegos de lenguaje implicarían otras prácticas, otras maneras de vivir, de entender la belleza, el amor o el dolor, por ejemplo, y viceversa, otras maneras de vivir requerirían

de sus respectivos juegos de lenguaje. Incluso puede que la belleza o el amor, como tales, no florecieran. Ni el dolor, al menos tal y como lo concebimos” (Carmona 2020, 49). Esto explica la diversidad cultural con la que nos encontramos, una diversidad que también es diversidad en el terreno de los significados, de los juegos de lenguaje y por supuesto en las maneras de vivir. Cada cual participa del juego de lenguaje perteneciente a su cultura, que le permite vivir de una manera concreta y adaptarse al entorno que le rodea. Según la forma en la que entendamos el mundo, organizaremos nuestra vida.

Ante tanta diversidad, hemos de intentar que las relaciones interculturales sean justas, de tal modo que todos los grupos humanos reciban reconocimiento (Taylor [1992] 2009). Ya que tanto el falso reconocimiento como la falta de este puede causar daño y resultar en una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido. Estos otros culturales o estos grupos sociales oprimidos incluso adoptan e interiorizan una imagen de su supuesta inferioridad. Es de hecho esta imagen negativa que tienen de ellos mismos, la misma que no les permite deshacerse de esas ideas que otros se han encargado de inculcarles en cuanto a su inferioridad y se acaba transformando en una herramienta poderosa de su propia opresión. Por ello, el reconocimiento no solo es una cortesía que debemos a los demás, sino que se trata de una necesidad humana vital. Negar este reconocimiento, un reconocimiento justo, por tanto, sería ejercer una forma de violencia sobre los otros, no dejándoles ser e hiriendo la propia imagen que tienen de sí mismos. Esto forja la identidad de cada grupo o sociedad: las sociedades dominantes se encargan de inculcar su superioridad y supremacía por medio de inculcar también a su vez una imagen despectiva y de inferioridad a los oprimidos.

Dicho esto, si de la falta de este reconocimiento surgen secuelas importantes en cuanto a la forma de percibirse de un pueblo o de una sociedad, es decir, de su propia identidad, entonces debemos ser justos e iniciar una búsqueda de la igualdad por medio del reconocimiento y del respeto. Esto, desgraciadamente, no siempre ha sido así, por ello en el siguiente apartado el análisis de dos conceptos fundamentales aborda qué otros juicios hemos de evitar para realmente comprender otra cultura, los de ‘orientalismo’ y ‘etnocentrismo’. Al mismo tiempo veremos qué caracteriza a cada cultura y la hace única y particular.

1.2. Comprender versus proyectar y subordinar.

Para llegar a comprender una cultura, es importante dejar todos nuestros prejuicios a un lado y alejar el enfoque de esa cultura de nuestra mirada europea, con esto quiero decir que, para poder llegar a comprender bien una cultura, tenemos que dejar de mirarla desde nuestra perspectiva y quitarnos de la cabeza las ideas preconcebidas que teníamos acerca de ella.

Solo una vez hecho esto podemos llegar a sumergirnos desde dentro en una cultura y empaparnos de ella, empaparnos de ella en su *propio contexto*, es decir, lo correcto sería primero estudiar y entender la cultura, pero no en relación con la nuestra, sino encontrar su propio sentido dentro de ella misma, su propio marco teórico. No quiero que se entienda esta perspectiva como utópica. Efectivamente, nunca es enteramente posible abandonar la propia perspectiva, no obstante, debemos entender la comprensión al otro cultural como un proceso en el que siempre se puede dar un paso más. Es el concepto de ‘hermenéutica diatópica’ el que nos conduce al reconocimiento del carácter incompleto y limitado de nuestras comprensiones culturales del mundo. No se pueden dar un auténtico diálogo si no hay antes un distanciamiento del propio punto de vista (Tubino 2009, 9).

Fidel Tubino, con su concepto de ‘hermenéutica diatópica’, expone que para interpretar gestos, expresiones o creencias de una cultura que no es la nuestra, no debemos posicionarnos nunca con ambos pies en un *topos*, sino que debemos permanecer siempre entre ambas orillas, la de nuestra propia cultura y la de aquella que queremos entender. Entendiendo ese *topos* como el lugar metafórico que ocupa esa cultura, ya que sería muy difícil, por no decir imposible, entender una cultura desde el punto de vista de la otra (Tubino 2009, 8).

Esta manera de entender la hermenéutica también ilumina la tarea de la persona dedicada a la investigación. El investigador formula hipótesis sobre las posibles costumbres o normas culturales de otras sociedades de forma que podamos entenderlas desde nuestra propia perspectiva, desde el *topos* de nuestra cultura, o lo que es lo mismo, de las creencias que nos confiere la propia cultura dentro de su propio margen teórico. Ahora bien, esto solo dará los frutos éticos deseados si se combina con un consecuente ejercicio de toma de distancia con respecto a la propia cultura. Se trataría de tender puentes entre un lado y otro a partir de lo conocido, pero no reduciendo al otro cultural a

lo conocido. La manera correcta de hacer esto, según Tubino (2009, 8-9), sería mediante la tarea de buscar equivalentes homeomórficos entre los universos culturales involucrados, es decir, buscar conceptos análogos en ambas culturas que tengan cometidos similares y desempeñen una función equiparable a la que ambos conceptos tienen en cada cultura, ya que no se trata de un simple ejercicio de traducción.

Dada la diversidad cultural, sería erróneo intentar darle un significado a un elemento de otra cultura en base a nuestras propias costumbres o creencias enmarcadas en el margen teórico de nuestra cultura. Carecería de sentido, por ejemplo, cuadrar los ritos chamánicos coreanos en un contexto religioso europeo del siglo XXI. Por el contrario, deberíamos estudiar por qué y en qué contexto surgen los ritos chamánicos, cuál es el rol que desempeñan en la cultura coreana, cuál es su finalidad. Solo así podremos acercarnos a esa cultura desde una posición relativamente imparcial, es decir, hasta cierto punto exenta de prejuicios, aunque más que estar libre de prejuicios sería como una conciencia de los prejuicios de partida, siendo la propia conciencia la que resulta liberadora, y en cierto modo desde tan dentro como podemos estar de su marco de sentido. Esto, a su vez, nos permitirá comprender mejor la propia cultura y nos ayudará a darle otro enfoque más profundo, tal y como explica Geertz (1996, 26).

También aprendemos de Geertz (1996) que al ser la cultura el contexto simbólico significativo en el que se inscriben los acontecimientos humanos, de lo que se trata en última instancia es de interpretar el sentido y el valor de las acciones simbólicas un grupo de seres humanos. Geertz utiliza la metáfora del texto para referirse a este tipo de experiencia, pues argumenta que las conductas labradas por las diferentes culturas se presentan ante nosotros como un texto que debemos leer e interpretar, puesto que comprender al otro no consiste solo en entender la manera que otros tienen de disponer las cosas basándonos en nuestro propio modo de situarlas, sino en hallar la lógica y la explicación de por qué para ellos tiene sentido enmarcarlos de esa otra manera.

1.2.1. Orientalismo.

Para hacer esto de la manera más acertada posible, debemos procurar no pecar de un fenómeno denominado ‘orientalismo’. Said ([1978] 2017, 21) define el orientalismo

como “un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y (la mayor parte de las veces) Occidente”. Es decir, el orientalismo sería una forma de entender el mundo por medio de acentuar el contraste que existe entre las personas orientales y las occidentales, distinguiéndolas por la forma de ser de cada una, por cómo se relacionan con lo que las rodea, sus conocimientos, su naturaleza, etc. El problema se hace presente cuando estudiamos lo oriental como algo cuyo valor depende o aumenta según lo diferente o exótico que resulte si es contrastado con nuestra propia cultura. Pero dejemos que sea Said el que lo esclarezca:

Así pues, una gran cantidad de escritores (...) han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su “mentalidad”, su destino, etc. (Said [1978] 2017, 21)

Esto es precisamente de lo que debemos alejarnos, de esa mentalidad de que oriente es interesante en cuanto lo exótico y diferente que es en relación con occidente. Esta manera de relacionarnos con otras culturas es negativa, puesto que occidente se convierte en la vara de medir, cuando lo que debemos hacer es sacar a occidente de la ecuación. Oriente es interesante y digno de estudio, independientemente de la perspectiva occidental, y de la comparativa. La cuestión es que oriente y sus culturas son dignas de estudio porque son interesantes en sí mismas, así como vastas y únicas.

Tenemos que superar el ‘paternalismo occidental’ que profesamos hacia las demás culturas, esa absurda y autoproclamada superioridad cultural que no nos permite entenderlas desde su propia originalidad. En lugar de comparar su desarrollo con el nuestro, lo correcto sería hacer comparaciones dentro de una misma cultura en épocas diferentes, para ver cómo cada cultura ha ido avanzando y cambiando de manera original y única.

Said pone en juego diferentes definiciones del concepto para esclarecerlo en todas sus dimensiones. Por ejemplo, explica que si tomamos como punto de salida el final del siglo XVIII podemos definir el orientalismo como una relación entre occidente y oriente fundamentada en el sometimiento de oriente bajo occidente: “en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said [1978] 2017, 21). Esto va acompañado de la reducción

de oriente a unos tópicos y estereotipos, pues acabamos teniendo una concepción del país de lo más básica y pobre y damos por verdaderos muchos mitos que ni siquiera intentamos corroborar, pues simplemente damos por sentado lo ‘diferentes’ que somos y no nos molestamos en entender ni siquiera un poco esas diferencias.

Con esto quiero referirme a lo anteriormente explicado y hacer ver que muchas veces pecamos de orientalismo sin darnos cuenta, y que muchas otras ni siquiera nos preguntamos si estamos emitiendo un juicio justo e imparcial cuando hablamos de otras culturas. De esto se trata, de no creernos superiores culturalmente y de que nuestro ego cultural no nos impida hablar desde una posición humilde y receptiva, pero dialogante.

Por último, me parece importante indagar en el sometimiento de oriente por parte de occidente, enlazando lo dicho hasta ahora con otra de las citas con las que Said arroja luz sobre este asunto, referente a la postura y el lugar que ocupa oriente en el imaginario occidental:

El orientalismo mantiene una posición de autoridad tal que no creo que nadie que escriba, piense o haga algo relacionado con Oriente sea capaz de hacerlo sin darse cuenta de las limitaciones de pensamiento y acción que el orientalismo impone. En pocas palabras, por el orientalismo, Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción. (Said [1978] 2017, 22)

En otras palabras: no importa lo mucho que creamos saber sobre oriente o su cultura, si pensamos lo suficientemente en ello de manera crítica nos daremos cuenta de que buena parte de lo que creíamos saber no eran más que burdas conjeturas sostenidas debido a una arrogancia cultural que nos resulta especialmente complicado detectar.

Pero esto no se debe a nuestra arrogancia individual, digamos, sino que forma parte de nuestro imaginario colectivo como grupo. Esto se debe a que occidente ha proyectado una serie de estereotipos que han calado tan profundo en la representación de oriente que es prácticamente imposible encontrar una mirada inocente. Es a lo que me refería anteriormente cuando expresé que muchas veces ni siquiera nos preguntamos si estamos emitiendo un juicio válido sobre otras culturas o formas de vida, y esto es porque no se cuestionó en primera instancia a los artistas, autores o historiadores que empezaron a crear contenidos proyectando estereotipos sobre estos países. Por el contrario, simplemente asumimos lo que nos legaron como algo verídico, cuando en el fondo eran representaciones distorsionadas de nuestros vecinos culturales. Esto dio

lugar a que muchas de las veces se transmitieran relatos de dudosa fiabilidad debido a que no se hacían desde una posición libre de prejuicios, sino que muchas veces provenían del morbo hacia lo considerado exótico. Al final de lo que se trata es de un proceso de deconstrucción que debemos llevar a cabo nosotros mismos, los occidentales, a la vez que debemos revisar y analizar siempre nuestros discursos, para confirmar si emitimos juicios de valor válidos y no desde nuestro más profundo y arraigado orientalismo que a menudo nace de estereotipos o prejuicios.

Said ([1978] 2017, 21-22) insiste en que no se perdería gran cosa si al final se terminara descubriendo que el orientalismo es una red de mitos y estereotipos, ya que la función principal del orientalismo viene a ser básicamente una muestra del poder que posee occidente sobre oriente, más que un discurso fidedigno sobre este, que es lo que pretende ser. Encontramos trabajos de estudios tan dispares unos de otros que parece que realmente no quieren enseñarnos nada sobre oriente, más bien desinformarnos o hacernos caer en estereotipos o ‘topicazos’, haciéndonos creer de esta forma que somos culturalmente superiores, sin manifestar respeto alguno, sino mera voluntad de sometimiento hacia nuestro vecino oriental.

Tal y como se explicaba apenas unas páginas más arriba, al final del subapartado anterior, el hecho de no reconocer a una cultura también resulta en una forma de opresión que puede encasillar a sus gentes en unos modos de ser en el fondo irreales, que los aprisiona. Estas sociedades llegan incluso a adoptar y asumir esa imagen de su propia inferioridad creada por los otros. Esta es otra dimensión importante del fenómeno del orientalismo. Ya nos contaba Said ([1978] 2017, 22) que el orientalista goza de una posición privilegiada, desde la que ejerce su autoproclamada autoridad sin respeto hacia la otra cultura ni humildad, juzgando a esa cultura desde los parámetros de la suya propia. El problema surge cuando las personas de esas sociedades adoptan la imagen que se ha proyectado sobre ellas, participando del estereotipo en el que se las ha encasillado, incluso reforzándolo. Por ejemplo, pensemos en el estereotipo de que los japoneses son huraños o fríos con los extranjeros. Participar del estereotipo significaría que los japoneses interiorizasen esa imagen y se comportasen de esa forma con los extranjeros.

1.2.2. Etnocentrismo.

También hemos de evitar pecar de etnocentristas. Para explicar qué es el etnocentrismo me voy a remitir a una de las definiciones de orientalismo. Como he explicado anteriormente, el término 'orientalismo' es usado para referirse a autores occidentales que hacen estudios sobre oriente, pero desde la mitificación o desde los estereotipos que nos llevan a ver todo lo oriental como algo exótico y como en minoría de edad. El etnocentrismo, por su lado, es la creencia de que nuestra sociedad es superior a cualquier otra, de tal modo que la propia cultura se convierte en el único criterio válido para juzgar la valía de otras culturas. Por lo tanto, se podría decir que el orientalismo vendría a ser un ejemplo de etnocentrismo.

En la introducción de Sánchez (1996, 14) hay una cita que me gustaría destacar, pues arroja luz sobre otra cuestión relacionada con este fenómeno:

Así pues, el nuevo etnocentrismo no tiene por qué incluir un juicio negativo sobre las particularidades culturales ajenas. Tan sólo se desentiende y desea o concibe un mundo de identidades impenetrables, a la vez que defiende la propia particularidad de toda injerencia.

Etnocentrismo también es pretender que las culturas permanezcan herméticas entre ellas, para que así no haya un intercambio cultural y no se mezclen con otras culturas diferentes. De esta forma, una cultura no se empapará de otra, sino que quedará intacta, lo menos contaminada como fuera posible, lo más virgen y pura. Por el contrario, Sánchez (1996, 15) argumenta que lo que verdaderamente habría que conseguir es poder mantener una conversación con personas de otras culturas, poder llegar a entenderlos y ampliar de esta forma el discurso humano, pues solo así podemos ver más allá de nuestros propios criterios.

Es decir, uno de los problemas del hermetismo cultural es que nunca estaríamos expuestos a otros criterios, por los que sería difícil desarrollar una actitud crítica con respecto a nuestros valores culturales. Para ello, debemos tratar de comprender por qué nos parecen raras las costumbres de otros seres humanos e intentar perseguir las explicaciones que arrojan luz sobre estas cuestiones, hasta el punto en que dejemos de ver lo nuestro propio como lo natural o lo evidente, para empezar a verlo como algo que tiene su explicación y que viene de una trama cultural complicada.

Una manera de empaparnos de la cultura sería hablar con sus gentes, participar de sus costumbres, y estudiarlas desde una perspectiva histórica a fin de llegar a comprender de dónde surgen sus modos de vida y sus juegos de lenguaje. Se trata de ampliar nuestros propios horizontes e ir más allá del límite marcado por nuestra propia cultura. Quizá así descubramos que no somos tan diferentes los unos de los otros y que las prácticas ajenas no son las ‘raras’ y las nuestras las ‘normales’ o ‘comunes’.

La siguiente cita de Geertz entiende el etnocentrismo como algo característico de nuestra especie:

Quizá el etnocentrismo pueda no desaparecer jamás por completo, al ser «consustancial a nuestra especie», pero puede criarse peligrosamente débil, dejándonos a merced de una suerte de entropía moral. (Geertz 1996, 6)

Por supuesto, como comentamos con anterioridad en el contexto de la hermenéutica diatópica, no se puede dejar completamente la propia cultura a un lado para poder llegar a comprender otra, eso no es del todo posible. Quizá eso quiera decir Geertz al afirmar que se trata de un fenómeno consustancial a nuestra especie. No obstante, y precisamente por ello, hemos de desarrollar una actitud crítica, una mirada consciente, sabiéndonos situados, es decir, entendiendo nuestra perspectiva *como una entre otras*. El problema esencial de la mirada etnocéntrica es que no se reconoce situada, sino que, por el contrario, se proclama neutral. Esa mirada consciente significa, entre otras cosas, preguntarnos si cuando emitimos juicios de valor sobre otras costumbres o culturas lo hacemos de una forma inclusiva, tolerante, comprensiva, o desde un punto de vista etnocentrista o edulcorado. Se trata de ser conscientes de que el peligro del etnocentrismo siempre está latente. Solo estando siempre alerta nos aseguraremos de pecar de él lo menos posible.

También me gustaría resaltar que Geertz (1996) no concibe que exista algo así como una esencia del ser humano, de tal manera que el ser humano no es nada sin la cultura. Cultura y seres humanos estarían así en una relación de mutua constitución: la cultura nace de modos de vida y costumbres de personas concretas organizadas en comunidades, y es gracias a la cultura que los miembros de una comunidad se desarrollan y completan. De este modo, Geertz considera a los seres humanos incompletos sin una cultura, pues sería esta la que en última instancia marca las pautas de su comportamiento. Sánchez (1996) desarrolla esta idea de Geertz enfatizando el hecho de que el ser humano es el

animal que más necesita aprender qué es lo que está bien y lo que no para guiar su comportamiento y que esto lo proporciona la cultura y las creencias compartidas. Por lo tanto, el ser humano sin cultura no es más que un animal incompleto:

Si el hombre es el animal que más depende de mecanismos de control no innatos para ordenar su conducta y dotar de sentido a su experiencia, ello quiere decir que el hombre es un animal incompleto e inacabado que se caracteriza no tanto por su capacidad de aprender como por las clases particulares de cosas que debe aprender antes de ser capaz de actuar en cuanto hombre. (Sánchez 1996, 22)

Con ello se refiere al hecho de que nosotros, por ejemplo, no nacemos con el sentido de la justicia, o con la habilidad para decidir si algo está bien o mal, sino que estas cosas se van aprendiendo a medida que crecemos dentro de una cultura; dependiendo de lo que se considere correcto o no dentro de esa cultura en particular. Eso, que a su vez dependerá de cómo organizamos nuestra vida, es lo que nos marcará a la hora de tomar nuestras propias decisiones. Las decisiones que tomamos en base a la cultura sirven para ordenar la conducta y lo que sacamos en base a esta es la experiencia. El ser persona tiene, por tanto, una dimensión cultural ineludible, solo así estamos completos.

Si partimos de esta idea, la necesidad de reconocer la diversidad cultural es una cuestión de vital importancia. De ese modo, la invitación a mantener el hermetismo cultural del que hablábamos antes se vuelve insostenible. Por el contrario, debemos ocuparnos de los conflictos de valores que surgen de la diversidad cultural para poder llegar realmente a una armonía y así poder confraternizar con otras culturas. Esto implica que ambas culturas deben poner de su parte, estando dispuestas a transformarse en ese proceso de mutua comprensión en el caso de que sea necesario, por ejemplo, revisando determinadas prácticas o ciertas leyes en el caso de que violen los derechos de otra (Geertz 1996, 71). Esto significa que, por el bien de la convivencia en común, hemos de estar dispuestos a comprometer al menos en parte esa diversidad, es decir, lo que nos caracteriza como culturas, lo que nos diferencia de otras.

Para cerrar este capítulo me gustaría concluir con la idea de que para comprender un aspecto concreto de la cultura japonesa, en este caso la gestualidad, es fundamental familiarizarse con su cosmovisión. De ello me ocuparé en el siguiente capítulo.

Capítulo 2: Introducción a la forma de vida japonesa.

En primer lugar, me gustaría reconocer los límites de este capítulo. Siendo consciente de que no puedo ofrecer en unas pocas páginas una visión de conjunto de la cosmovisión japonesa, me centraré en destacar aquellos aspectos de dicha cosmovisión que juegan un papel esencial en los gestos de los que me ocuparé en el capítulo siguiente.

Para comenzar a tratar en qué se basa la forma de vida japonesa, sería esencial primero conocer las bases sobre las que se asienta su cultura, sus códigos morales y las normas sociales por las que se rige. Para ello, primero me gustaría comenzar introduciendo qué es una tradición. En ella, como veremos, juegan un papel fundamental las religiones más secundadas, ya que son sistemas de pensamiento que han repercutido en la sociedad y la cultura japonesa, moldeando o influyendo en esos valores morales, así como en normas y creencias compartidas. Además de prestar atención a dichas cosmovisiones religiosas, terminaremos este capítulo introduciendo el par conceptual *honne-tatema*, puesto que es fundamental para entender la cotidianidad japonesa y también su gestualidad.

Como analiza detalladamente Agustín Jacinto Zavala (2004, 163-164), el concepto de tradición juega un papel fundamental en la filosofía de Nishida Kitarō. Desde el punto de vista del filósofo japonés, la tradición no se podía separar de la historia. Por un lado, afirmaba que la historia se construye por medio de la tradición y que el mundo se iba moldeando conforme a esta también. De ahí que concibiese la tradición como “el catalizador que constituye el mundo histórico” (Jacinto Zavala, 2004, 163). Pero esta influencia también se daba en el otro sentido. El propio transcurrir histórico tenía un efecto directo en la tradición de un pueblo, pues siendo una fuerza que crea el mundo histórico, a la par de formarse este, también se moldea ella misma. En otras palabras, “al ir haciendo es hecha” (164).

Aprendemos de Nishida ([1945] 2006, 153) que una tradición implica riqueza, diversidad de fuentes, de modo que no es una única tradición la que moldea el mundo histórico, sino que son varias fuentes distintas. Entre esas fuentes, Nishida destacaba el papel que jugaba la religión, o, en sus términos, ‘la cosmovisión religiosa’ (21-116). No es gratuito que hablara de cosmovisión religiosa en lugar de religión, puesto que de esa manera ponía de relieve que lo que generalmente entendemos por religión es un

entramado de conceptos, símbolos e ideas que supone una determinada comprensión de lo que nos rodea, aludiendo precisamente a esas normas, valores y creencias compartidas de los que hablaba en el párrafo introductorio.

Para Nishida, la religión era un fenómeno tanto social como cultural, si bien invertía la relación entre cultura y religión. Desde su punto de vista, la razón por la que en todas las culturas hallamos la presencia de la religión es porque la cultura en sí misma es religiosa (Maraldo 2019, 24). No obstante, la religión tiene una dimensión individualista igualmente fundamental, puesto que su origen está en la conciencia de la temporalidad de la existencia, de la muerte. Esta manera de representar la religión como una experiencia individual también se extiende a la tradición en general. La tradición no es algo que simplemente nos han legado nuestros padres porque a ellos se lo transmitieron los suyos y así sucesivamente. La tradición no es algo que recibamos, sino que se trata más bien de algo que conseguimos y a la que contribuimos con duro esfuerzo, de tal modo que cada individuo actualiza la tradición (Zavala 2004, 154).

Cabe recalcar que, como diría Miki Kiyoshi (1995), un discípulo de Nishida que continuó desarrollando el concepto de tradición inspirado por su maestro, sin la transmisión de toda esta cultura no puede haber una tradición, es decir, que la tradición se crea cuando algo del pasado es transmitido y entendido por nuevas generaciones, convirtiéndose así en presente, siendo actualizado. Y este presente siempre guarda algún tipo de relación estrecha con el futuro; mediante la acción, pasado, presente y futuro se unen. También se distingue entre el vestigio y la tradición, siendo esta la que aún vive en el presente. Por ello Miki defiende que la tradición es subjetivo-objetiva, en tanto que es algo que transformamos, que modelamos, pero que no puede reducirse a la subjetividad individual. De esta forma, Miki desarrolla la idea de Nishida de que la tradición no es simplemente subjetiva (Zavala 2004, 155). Veámoslo:

La tradición no es simplemente objetiva sino subjetivo-objetiva. Cuando decimos que algo del pasado es transmitido, ello debe significar que mediante el hecho de ser aprehendido por el sujeto activo es transformado en presente. Sin un «transmitir» no hay tradición; transmitir en transformar en presente algo que es del pasado y esta acción siempre se origina en el presente. La tradición es algo que activamente es hecho vivir en el presente, pero la acción del presente siempre encierra una relación con el futuro: mediante la acción, la tradición del pasado se une al presente y al futuro. (Miki 1995, 366)

Para Nishida, la tradición también tiene como trasfondo el mito, entendiendo este como “un principio fundamental de construcción de este mundo” (Zavala 2004, 154). Por extensión, el mito es la base de la historia, y como el mito a su vez proviene de los rituales, por ello la tradición en sus principios tenía carácter de religión étnica. Además, en torno a esta tradición común se va moldeando nuestra vida. Así, se podría decir que sin una tradición que no fuera trascendental, no podría haber seres humanos, ya que es la tradición la que nos determina. Y, por supuesto, sin tradición, tampoco hay cultura ni sociedad (154-157).

Me parece que la importancia que Nishida otorga a la religión se debe en parte al rol predominante que las cosmovisiones religiosas juegan en la sociedad japonesa. De este modo, con la finalidad de poder llegar a comprender mejor esta cultura nipona y las tradiciones sobre las que se moldean los japoneses, me gustaría comenzar explicando las nociones básicas de las tradiciones religiosas principales, introduciéndolas con ayuda de la antología *La filosofía japonesa en sus textos*.

Son tres las corrientes fundamentales que han dado forma a la filosofía japonesa en los últimos catorce siglos: el sintoísmo, el confucianismo y el budismo. No obstante, la que ha tenido mayor influencia de las tres es el budismo (Heisig et al. 2016, 65). A pesar de que las tres religiones tuvieron mucho peso e importancia en todas las dimensiones de la sociedad japonesa, podríamos decir que se recurría a cada una de ellas para enfocar diferentes aspectos concretos de la sociedad y de la vida (Oshima, 1987). De hecho, todas estas cosmovisiones religiosas que se fueron introduciendo en Japón no destruyeron la estructura fundamental de la mentalidad mítica japonesa, sino que se incorporaron a esta estructura por medio de la adaptación. Por ejemplo, en *La estructura fundamental del pensamiento japonés* se nos muestra que en la antigüedad en lo que creían era el fenomenismo, como pone de manifiesto en *Koyiki* el hecho de que en sus mitos todos estos fenómenos, sean naturales o culturales, son considerados como dioses o manifestaciones de la divinidad. En este contexto surgió el sintoísmo, incorporando las creencias míticas del Japón antiguo y bebiendo de las demás religiones existentes. Cuando se asimila el confucianismo, esto se hace con un propósito específico. A grandes rasgos, podríamos decir que mientras el sintoísmo regulaba la relación entre las personas y la naturaleza, el confucianismo se encargaba de la educación, los valores morales y la ciudadanía. La incorporación del budismo también se hizo con respecto a una dimensión de la experiencia humana. El budismo se utilizó

para abordar las reflexiones de corte filosófico-espiritual, incluidas las prácticas relativas a la muerte.

A modo de reflejar más fácilmente esta realidad japonesa y para que nos hagamos una imagen mental, me gustaría introducir algunos datos sobre estas religiones como pueden ser cuántos partidarios secunda cada una de ellas. En *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Federico Lanzaco (2008, 264) nos muestra los siguientes datos sobre Japón y sus religiones: mientras que en el 2008, el sintoísmo gozaba de 107,2 millones de creyentes, el budismo era secundado por 91,3 millones, por otro lado, religiones nuevas contaban con 9,9 millones de creyentes y en cuanto al cristianismo solo 2,6 millones lo profesaban¹. Ahora bien, ¿cómo es posible que haya 211 millones de creyentes pero que la población japonesa sea solo de 126 millones? Esto es debido a que en Japón no se excluye ni se desecha nada, ni las costumbres, ni las religiones... Lo que ocurre es que se asimila todo, incorporan de este modo nuevas religiones sin necesidad de deshacerse de las viejas, sino que se da un sincretismo entre todas, de modo que la misma persona puede participar de varias religiones, incluso sin sentirse creyente por ello.

Dado que el budismo ha desempeñado el papel más influyente², será en esta doctrina en la que me concentre en este capítulo, si bien presentaré brevemente también el sintoísmo y el confucianismo. Lo que me gustaría resaltar es que en los tres casos se desprende una ética que busca el equilibrio en las relaciones humanas. Esto es importante, puesto que veremos que esa búsqueda de equilibrio será una de las claves para entender los ejemplos que veremos de gestualidad japonesa.

2.1. El sintoísmo: armonía con la naturaleza

Para empezar, debemos saber que el sintoísmo es una religión basada en la adoración hacia unos *kami* o espíritus de la naturaleza. Estos *kami* pueden representar desde

¹ Datos estadísticos tomados del Japan Statistical Yearbook, Tokyo, 2008.

² Entre otras posibles justificaciones, además cabe observar que Tada ([2006] 2010) se refiere principalmente al budismo para explicar la gestualidad japonesa y que Nishida afirmaba que la fuente de su propia tradición que mayor impacto había tenido sobre su pensamiento era el budismo mahayana (Maraldo 2019, 23).

fenómenos meteorológicos, hasta objetos o cosas inertes. Estos espíritus se encontrarían por todas partes, pero sobre todo en la naturaleza. Se cree que hay espíritus en los cuatro elementos también, como pueden ser por ejemplo el *kami* del agua o de la lluvia, el *kami* del fuego, etcétera. Aquí podemos entrever el vínculo tan fuerte que sienten los japoneses con la naturaleza y con el entorno que les rodea y por qué esta es tan importante para ellos (Expósito et al. 2013). Ellos creen que viven entre estos espíritus y tratan de hacerlo en armonía y concordancia con estos, para así disfrutar de su aprobación o protección. Cabe destacar que también en Japón se celebran festivales en los cuales se suele cargar a hombros una procesión con la divinidad local mientras recorren las calles para mostrar la armonía existente entre esta divinidad y los creyentes (Lanzaco 2008, 270).

Lo más importante y destacable de esta religión sería el hecho de que los propios creyentes estiman que viven entre estos espíritus, de ahí que intenten hacerlo con el mayor respeto posible para poder vivir en armonía con ellos y con la naturaleza. De este modo, por medio de la armonía con la naturaleza y los respectivos *kami*, consiguen su protección. Se trata de un sentimiento de estar en comunión con la naturaleza:

Su corazón le confirma que el entorno privilegiado de sus islas le descubren y le hacen percibir su comunión con algo sagrado, indefinible, que trasciende la fragilidad y la pequeñez de su propio yo individual. (...). Y en tal encuentro y conmoción ante el misterio de la vida, el japonés se siente sumergido, diluido, fundido, abrazado e identificado con la naturaleza. Y al sentirse fusionado con la naturaleza maravillosa experimenta una plena confianza filial en ella, se arrebujaba y arropa en su maternal regazo y se abandona a su curso incontrolable. (Lanzaco 2008, 274)

Desde este punto de vista, la naturaleza se entiende como una fuerza sobrenatural que nos sobrepasa y que se escapa mucho más allá del entendimiento humano y del propio yo, pero que a su vez recoge y ampara en su seno, que contiene y permite vivir en armonía y concordancia con ella.

Una de las bases de las relaciones armoniosas en Japón descansa en la creencia sintoísta ancestral de que el hombre naturalmente busca el bien y evita el mal, asociados respectivamente con un comportamiento bello o feo. Su código de conducta podría resumirse de la siguiente manera: la conducta que beneficia al grupo es entendida como buena y bella, y aquella que causa daño es mala y fea. Además, lo que importa es

formar y mantener un corazón limpio, honrado (Lanzaco 2008, 276). Eso garantizará un vivir armonioso con lo que nos rodea.

En resumen, de lo que se trata es de seguir un camino de vida que no esté marcado por el egoísmo, en el cual solo importa el propio interés y aprovecha a los demás para su propio beneficio particular. Por ello, debemos remarcar que el comportamiento ético japonés nace de una responsabilidad social con respecto al otro, tanto con nuestros semejantes como con la naturaleza, la cual también es nuestra semejante y nuestro objeto de reverencia. Volviendo sobre lo social, es el propio japonés el que desarrolla en su conducta cotidiana una actitud de dedicación y lealtad al grupo social al que pertenece. Esto sería tener el corazón limpio (Lanzaco 2008, 279).

Como veremos en el siguiente capítulo, la gestualidad es una de las vías fundamentales de la sociedad japonesa para lograr las relaciones armoniosas que están detrás de la ética sintoísta.

2.2. El confucianismo: un código de conducta

En el confucianismo también encontramos una ética. De hecho, hay quienes más que como una religión lo entienden como un código de conducta. Esto se debe a que en el confucianismo existe una jerarquía y una serie de ritos que deben cumplir todas las personas para llegar a ser un ‘hombre de bien o superior’. Esta serie de conductas a cumplir podrían resumirse en siete y serían las siguientes: fidelidad, altruismo, sentimiento de pertenencia al grupo, equilibrio emocional, respeto a los ritos y a las costumbres, inteligencia y prudencia para saber qué se debe decir y que no, y por último respetar y amar a los padres, en definitiva, considerar la familia como el núcleo de la estructura social, pudiendo resumirse este último como piedad filial (Expósito et al. 2013, 77). Pero, al igual que en el sintoísmo, y si bien se consigue por diferentes vías, en el confucianismo lo que se busca también, su finalidad última, es que estemos en armonía con el cosmos, con el cielo, con las demás personas que nos rodean, para así vivir en armonía y respeto con el universo y que esto resulte en el buen funcionamiento de la sociedad.

Esto es debido a que la línea de pensamiento del confucianismo parte de que el universo es un todo del que la sociedad y los seres humanos somos solo una pequeña parte. En lo que el confucianismo difiere de las demás corrientes es en las soluciones prácticas que da a los problemas de la existencia individual y social. Los confucianos entienden el cosmos como una máquina armoniosa que regula todos los procesos que ocurren, desde las estaciones a la vida humana. Este orden armónico está preestablecido, por lo que todo intento de alterarlo producirá graves trastornos y resultará en la discordancia de nuestra relación con la naturaleza; puesto que el ser humano es también una parte del cosmos, su comportamiento afecta a la totalidad. Un ejemplo sería el del mal gobernante que causa con su mala gestión la ruina de un pueblo o de muchos al romper la armonía (Confucio [1533] 2011, 12).

Este equilibrio del que hablamos se busca incluso en el lenguaje. De hecho, Confucio dice que debería empezarse por la ‘rectificación de los nombres’ y así se lo plantea a un discípulo suyo, Zilu, cuando este le pregunta cuál sería su primera iniciativa si le fuera confiado el gobierno del país:

“Sin duda sería rectificar los nombres.” Zilu volvió a preguntar: “¿Lo harías realmente? ¿No es un poco inverosímil? ¿Para qué serviría esa rectificación?” El Maestro respondió: “¿Qué aburrido puedes llegar a ser! Allí donde un caballero no sabe, debe callarse. Si los nombres no se corrigen, el lenguaje carece de objeto. Cuando el lenguaje carece de objeto, no puede llevarse a cabo ningún asunto. Cuando no puede llevarse a cabo ningún asunto, languidecen los ritos y la música. Cuando los ritos y la música languidecen, los castigos y las penas equivocan su blanco. Cuando los castigos y las penas equivocan su blanco, las personas no saben dónde están. Por ello, un caballero debe ser capaz de expresar cualquier cosa que conciba y debe ser capaz de hacer cualquier cosa que diga. En el tema del lenguaje, un caballero no deja nada al azar.” (Confucio [1533] 2011, 56)

Como podemos observar en este fragmento, para Confucio existe una relación estrecha entre una palabra y las circunstancias en las que esta se utiliza. Por ejemplo, si un rey es aquel que se preocupa por su pueblo y lo ayuda, esta palabra no debería emplearse para aquellos que se limitaban a sentarse en el trono, preocupándose más bien poco por su gente. Si usáramos la palabra ‘rey’ para referirnos a esas personas, entonces deberíamos rectificar ese nombre y en vez de llamarlo ‘rey’, puesto que no ejerce como tal, escoger otro nombre que lo represente más, como, por ejemplo, tirano, ya que este causaría con su mala gestión la ruina de un pueblo y rompería la armonía. Confucio no

deja nada a la ambigüedad ni a la interpretación, ya que esto podría resultar en un caos que alterara la armonía de la naturaleza, y en ello el lenguaje juega un papel ineludible.

De este modo, la concepción del lenguaje que está detrás del confucianismo es particularmente sensible al contexto. Esto mismo podría extenderse a la gestualidad. Como veremos en el siguiente capítulo, también hay gestos precisos muy sensibles al contexto. El confucianismo caló en la sociedad japonesa y aún podemos ver las huellas que se quedaron en ella de forma permanente, como sería el apego a la naturaleza, el respeto hacia los mayores y una visión no individualista de la sociedad en conjunto (Expósito et al. 2013, 81-83). La requerida armonía para lograr esos tres pilares es conseguida, entre otras cosas, gestualmente.

2.3. El budismo: la experiencia del vacío como superación de la perspectiva egocéntrica

En tercer lugar, nos ocuparemos del budismo, que me gustaría presentar como un método filosófico no teísta, puesto que no está articulado en torno a la creencia en un ser creador o absoluto, más que como una doctrina religiosa. Este método aúna una serie de tradiciones, creencias y prácticas espirituales atribuidas a Buda Gautama. Una doctrina fundamental es la de la reencarnación: se cree en la muerte física, pero que el alma no muere, sino que muere el cuerpo mientras el alma trasciende, de tal modo que, dependiendo de si te has dedicado a hacer el mal o el bien en tu vida, te reencarnas en una cosa u otra.

También se cree en el *karma*, un concepto que está ligado al peso que tienen nuestras acciones, que son entendidas como fuertes desencadenantes. Partiendo de este concepto, los posteriores renacimientos de cada uno quedarían determinados por los actos llevados a cabo en vidas anteriores. Es una ley que rige el destino de cada uno según la cual nuestros actos tienen repercusiones tanto en nuestro presente como en nuestro futuro (Santos 2015). Con vistas a alcanzar la iluminación, se practica el desapego hacia las cosas materiales y los placeres físicos, siendo la iluminación entendida como una especie de despertar, un estado de consciencia pleno en el que se abandona la perspectiva egocéntrica y las preocupaciones mundanas quedan atrás.

A través de nuestras conductas, de lo que pensamos, decimos y hacemos, se crea el *karma*, ya que todo aquello que hacemos, sea bueno o malo, tendrá una repercusión. Mediante el ritual podemos fundar una especie de correspondencia entre estas tres conductas o reinos, cuya finalidad sería trascender al nivel de buda cósmico. Según esto, la relación entre el propio individuo y ese buda se podrán resumir en el ‘cuerpo-mente’ del individuo, convirtiéndose en un medio para, de esta forma, acceder a lo sagrado (Heisig et al. 2016, 69-70). A mí me gustaría añadir que el gesto, al estar a medio camino entre el pensamiento, el habla y la acción, también contribuye a nuestro *karma*.

La única vía de acceso hacia la iluminación o hacia buda no es otra que la concordancia entre lo que pensamos o sentimos (puesto que el órgano de la mente es también el del sentimiento, el corazón o *kokoro*), lo que decimos y lo que hacemos. Norinaga ([1763] 2016) nos introduce el concepto de *mono no aware* mediante la idea de que la poesía nace en el corazón y nosotros somos los que nos encargamos de manifestarla por medio de las palabras. Cabe destacar su idea de que todas las criaturas vivas tienen un *kokoro* que siente. El *mono no aware* nos permite desarrollar las emociones necesarias para poder crear arte y transmitirlo a los demás y, a su vez, mediante el *kokoro* le damos la forma que posteriormente manifestamos como palabras o gestos. Conocer *mono no aware* es enfrentarse a la naturaleza profunda de las cosas y consiste en despojarse de toda emoción que tengamos, para así poder entrar en armonía con el mundo y poder llenarnos de los sentimientos y sensaciones que nos transmiten las demás cosas a través del propio *mono no aware*. En definitiva, significa conmovernos. Este concepto nos será útil en el siguiente capítulo, ya que está conectado con los gestos, en el sentido de que nuestra primera reacción al conmovernos suele ser gestual, ya que los gestos salen de forma espontánea e inmediata.

En Japón desempeña un papel predominante el budismo de la Tierra Pura, cuya concepción de la iluminación descansa en ser capaz de habitar la Tierra Pura de Buda Amitaba. Esta nueva escuela llamada Tendai de la que surge, es a su vez una rama derivada del Budismo Mahayana. Esta corriente interpreta los textos y *sutras* como un método a seguir y no como una filosofía, es decir, no se trata de creer ciegamente en lo que pone en estos, sino aprender de ellos; por ejemplo, no considera a Buda como un ser divino ni como un ser sobrehumano, simplemente alguien con carácter divino. En esta premisa descansa la idea primordial del budismo de la Tierra Pura: buda no aparece

como un ser inaccesible o inalcanzable para nosotros. La rama del budismo de la Tierra Pura es la más extendida por el archipiélago japonés, la cual es profesada aproximadamente por el 60% de la población, casi 76 millones de japoneses de un total de aproximadamente 126 millones, el budismo en total lo profesan más de 91 millones de japoneses.

El budismo de la Tierra Pura nace cuando se extiende la idea de que el budismo se estaba perdiendo. Ante esto surge la convicción de que era posible renacer en la Tierra Pura a través de la devoción hacia Buda Amitaba, en lugar de que fuera necesario seguir complejas prácticas meditativas (Gracia 2007, 128). El concepto de Tierra Pura se refiere al espacio ocupado por un buda, ya que la presencia de este purifica ese lugar; los practicantes del budismo pueden crear en su propia mente ese espacio sagrado a través de la meditación, despojándose de todos sus pensamientos, de este modo se habita la Tierra Pura.

Este budismo además sigue una filosofía monista. Se trata de una concepción de la realidad en la que todos somos uno, en la que existe una total unidad entre Buda, la Tierra Pura y todos los seres sintientes. No existe una distinción entre el 'yo' y lo 'otro', bajo esta premisa cuando una persona alcanza la budeidad y participa de ella o consigue alcanzar la iluminación, en realidad todos la estamos alcanzando, ya que todos somos uno, lo mismo.

Otro concepto importante de este budismo sería el de vacío, que no ha de entenderse simplemente como la afirmación de que nada exista. Es algo hueco y en primera instancia parece vacío, sin embargo, carga a todas las cosas en su seno y las contiene sin dejarse desbordar (Cheng 2008, 82). Es esencial también la idea de que nada existe en sí mismo, sino solo como parte de una red universal de seres que pertenecen a un mismo todo. Por ello, detrás de todas las cosas tangibles y seres sintientes hay vacío. Este vacío hace que todos los seres fluyan como partes pertenecientes a un mismo todo: "El vacío impide solamente que el individuo se aferre a sí mismo. Disuelve la rigidez substancial. Los entes moran los unos en los otros, sin imponerse, sin impedir al otro" (Han 2015, 37).

Al desaparecer la separación del yo y lo otro se pasa a formar parte de un todo. El ejercicio del vacío puede compararse con lo que experimenta alguien que emprende un viaje por primera vez. Durante su viaje encuentra y participa de nuevas culturas, de modo que, cuando regresa a casa, se encuentra con que ahora ve su hogar con una nueva mirada. De manera similar, el sabio que conoce la verdad del vacío aprende a ver de manera distinta los fenómenos que le rodean (López 2013). Es como un indagar en la naturaleza profunda de las cosas que posibilita establecer una armonía: a la par que nos invita a no quedarnos en la superficie y a dejarnos entrar en comunión con todo aquello que existe, participando de esta forma de un todo al que todas las cosas pertenecen.

Al vaciarnos de todos los sentimientos e inquietudes que nos ahogan en nuestro *kokoro*, dejamos espacio para conmovernos con todo lo que lo demás nos transmite por medio del ejercicio del vacío. Este concepto guarda también una relación muy estrecha con el monismo: los monistas claman que la realidad es solo una y que el mismo universo surge de esta unidad, por lo tanto, para poder llegar a conocer todos los elementos en su plenitud debemos hacer uso del ejercicio del vacío, para de esta forma, percibir la verdadera esencia de las cosas.

De este modo, en estas religiones y doctrinas filosóficas podemos rastrear el apego que los japoneses sienten por el entorno que les rodea y la naturaleza en sí, el respeto a los antepasados y a los mayores, la visión del individuo como una parte del todo, encuadrada en las relaciones sociales, sobre todo las que establecemos con la propia familia (Expósito et al. 2013, 83).

2.4. La familia de juegos de lenguaje del par *honne-tatema*.

En Japón existen varias parejas de conceptos que distinguen entre lo que uno verdaderamente es, por un lado, y lo que muestra de sí a los ojos de los demás, por otro, siendo lo primero normalmente identificado con la cara verdadera de uno mismo y lo segundo como una forma de actuar para no ser repudiado dentro de la sociedad. No obstante, si nos sumergimos en la práctica, vemos que se trata de un fenómeno más complejo, y que en el fondo son como dos caras de la misma moneda. Tal y como explica Yoshio Sugimoto (2016, 51-54), estos pares conceptuales juegan un papel

fundamental en el día a día de la vida japonesa. Bien podrían ser entendidos como parte de su tradición, puesto que es algo que los más pequeños van aprendiendo de los mayores y que terminan por reproducir ellos mismos con el tiempo. Volviendo sobre el concepto de juego de lenguaje, son como reglas en las que se es adiestrado para que podamos comportarnos tal y como se espera que hagamos en sociedad. Se trata de desarrollar una especial sensibilidad a las circunstancias, distinguiendo cuándo hemos de ser directos y sinceros con las personas que nos rodean y cuándo es preferible optar por respuestas o actitudes ambiguas y no del todo transparentes.

La primera pareja conceptual que veremos por ser la más amplia, sirviendo como paraguas a las siguientes, es la de *honne* y *tatemae*. *Honne* es el término que se utiliza para referirse al yo real o sentimientos verdaderos y *tatemae* es la fachada (Trinidad 2014). Mientras que *honne* es el término utilizado para referirse al yo real o a los sentimientos verdaderos de la propia persona, el término de *tatemae* es utilizado para referirse a la fachada de esa persona, la capa más superficial, lo que generalmente mostramos o nos dejan ver. Lo que ocurre normalmente es que los japoneses no expresan sus verdaderos sentimientos o pretensiones (*honne*) debido a la fuerza que tiene esa fachada que se corresponde con lo políticamente correcto establecido por la sociedad (*tatemae*). Así, el *tatemae* funciona como presión de grupo, aunque normalmente la influencia extrínseca que un grupo ejerce sobre una persona crece más débil a medida que el individuo alcanza la madurez y desarrolla la asertividad (Tetsuo 2011, 85-86). Podríamos decir que los japoneses se sienten particularmente obligados a actuar de acuerdo con lo que la sociedad espera de ellos, aunque a medida que van madurando esta presión se va haciendo cada vez más débil.

Un ejemplo que nos ayuda a esclarecer esto último es lo que a menudo acontece cuando conoces a una persona japonesa desde hace poco tiempo y la invitas a salir o a ir al cine. Probablemente rechace nuestra oferta, aunque esta persona no va a decirnos directamente que no, sino que lo hará de forma sutil, como por ejemplo diciendo que ese día le es imposible, dándonos las gracias por invitarla y pidiéndonos que le preguntemos la próxima vez. Esto sería actuar con *tatemae*. No obstante, sus verdaderos sentimientos, lo que sería su *honne*, son otros. Sencillamente es que no quiere ir o no le apetece la invitación. Como mostrar el *honne* no es lo políticamente correcto, se opta por la vía del *tatemae* (Sugimoto 2016, 51-52).

La segunda pareja conceptual que nos muestra Sugimoto (2016, 52) es la que está formada por *omote*, que podríamos traducir como cara o anverso, y por *ura*, que sería el reverso o la espalda. Estos dos términos, representan las dos caras de una misma moneda; una vez más, la parte de *omote* sería la políticamente correcta y la que se podría exponer y hacer pública, mientras que *ura* es el lado oculto, probablemente el que no sería aceptado por la sociedad. Un ejemplo de *ura* sería cuando en algunas instituciones educativas o en algunas escuelas, los padres se encargan de pagar tarifas a las autoridades escolares para asegurarse y comprar el acceso de sus hijos a esa institución. Lo mismo ocurre en las empresas, donde se emplea constantemente este método para esconder pagos secretos o sobornos.

Por último, la tercera pareja de conceptos es la constituida por *soto* (fuera o exterior) y *uchi* (dentro o interior) y vendría a ser algo así como una delimitación de las esferas sociales. Mientras que las personas cercanas o allegadas de una persona forman parte de su *uchi*, como podrían ser las amistades más cercanas, la familia y la pareja; las demás personas que están fuera de este círculo y por tanto son menos cercanas se encontrarían en ese espacio metafórico llamado *soto*. Básicamente son conceptos usados para delimitar y clasificar a quienes están dentro del grupo, resultando así más cercanos, y a los que no lo están.

Los tres pares conceptuales están interrelacionados. De hecho, los japoneses no mostrarían su *honne* (verdadero ser) a aquellas personas que no formasen parte de su *uchi*. Lo mismo ocurre en las empresas, el *uchi* sería tu empresa en sí, los compañeros, los jefes y demás, mientras que el *soto* serían trabajadores de otra empresa. Igualmente, el *honne* se equipara con el *ura*, lo que no se muestra, y el *tatemae* con el *omote*, lo que se muestra. Como explica Sugimoto (2016, 52), se recurre a este tipo de dualidades para salvaguardar aspectos de la vida que normalmente nos resultarían inadmisibles. Es una forma de encajar en la sociedad haciendo lo que se considera políticamente correcto y beneficioso como conjunto, aunque cada uno en su interior de forma individual pueda discrepar, de tal modo que si se guiara por sus propios sentimientos actuaría de manera diferente.

Por lo general se piensa que nosotros los occidentales entendemos estos comportamientos como una forma de comportarse de manera hipócrita. De hecho, cuando no se es consciente del juego de lenguaje que se está jugando, muchas veces

sentimos que los japoneses no están siendo claros con nosotros y que no nos dicen realmente lo que piensan. Es posible que sintamos que están siendo contradictorios, porque al principio puede parecer que estamos conectando con ellos, pero de repente intuimos que están siendo solo formales, es decir, que actúan con *tatemae* y que verdaderamente su *honne* es otro. Pero volviendo sobre los equivalentes homeomórficos (Tubino, 2009), lo cierto es que en nuestro caso también se nos adiestra a ser ‘políticamente correctos’, aunque ciertamente no hasta ese punto.

En cualquier caso, los japoneses sí son conscientes de las reglas implícitas de esos juegos de lenguaje de *tatemae*, pues están adiestrados en ellos. Eso significa que por lo general saben distinguir a la perfección si están en un contexto de *honne* o de *tatemae*, tanto sin son ellos los que hablan como los que escuchan. Esto implica que no se puede entender el *tatemae* como una simple mentira, sino que es otra manera de decir las cosas, una manera muy sutil que la persona japonesa está entrenada en reconocer.

Este par de conceptos y sus derivados, así como las reglas que los respaldan, también pueden ayudarnos a comprender la gestualidad japonesa. Son una parte esencial de su forma de relacionarse con los demás, y están íntimamente enraizados en las creencias compartidas, así como en sus valores y tradiciones, y, en definitiva, en su forma de ver y entender el mundo. Al igual que en el caso de las cosmovisiones religiosas, estos pares conceptuales buscan salvaguardar la armonía, el bienestar equilibrado de la comunidad, mediante la superación de toda perspectiva egocéntrica.³ No es de extrañar, por tanto, que tales pares conceptuales también motiven la gestualidad (Sugimoto 2016, 51-54).

³ Aunque, como el propio Sugimoto (2016) explica, a veces no es tan sencillo, y el entramado *honne-tatemae* puede explotarse para el beneficio propio.

Capítulo 3: La gestualidad japonesa.

Comenzaré este capítulo volviendo sobre una cita de Geertz ya comentada en el capítulo primero:

La percepción de que el significado, en la forma de signos interpretables —sonidos, imágenes, sentimientos, artefactos, gestos— existe sólo dentro de juegos de lenguaje, comunidades de discurso, sistemas intersubjetivos de referencia o maneras de hacer el mundo; (...) surge en el marco de la interacción social concreta en la que algo es un algo para ti y para mí. (Geertz 1996, 78)

Como podemos ver, Geertz identifica la gestualidad como significativa. Los gestos significan, de hecho, forman una parte fundamental de ese entramado de significación que en el fondo es toda cultura. El marco teórico en el que existe esa cultura será el que determine el significado de ese gesto.

Para entender qué es un gesto podemos partir de la definición que podemos extraer de McNeill (2005): los gestos son movimientos corporales con significado capaces de añadir información comunicativa a lo que se dice con el lenguaje verbal. Efectivamente, los gestos significan y en ese sentido añaden información a lo que decimos. No obstante, no debemos asumir que el gesto siempre acompaña a la palabra, como si fuera un añadido que no significase nada por sí mismo. Los gestos comunican, independientemente de que usemos el lenguaje verbal.

Aprendemos de Wittgenstein que los gestos guardan una relación especial con el lenguaje (Carmona 2011). Por lo general, se acepta la idea de que un gesto no es más que una forma de lenguaje no verbal. No obstante, ¿cuál es su relación con el lenguaje? El carácter expresivo de los gestos no se debe a que son como palabras, sino que es el carácter expresivo del lenguaje el que se debe a que las palabras son como gestos. Como explica Carmona:

La palabra para Wittgenstein no ha de entenderse como portadora de un significado perenne o inmutable, sino como un gesto enmarcado en un contexto específico sin el que no tendría sentido. El gesto-palabra es descifrable gracias a la ocasión particular en la que tiene lugar. (Carmona 2011, 4)

Esto es lo que se explicaba en el capítulo primero del presente TFG: tanto la palabra como el gesto significarán una cosa u otra según el contexto en el que estén enmarcados, pues dicho contexto es el que se encarga de dotarlas de significado.

Cassirer ([1923] 2016, 15) entiende el gesto como una manifestación del espíritu, estableciendo una relación entre gesto y obra de arte, al encontrar en el arte el mismo poder de simbolización que en el gesto primario. Cassirer concibe este poder de simbolización como un poder de condensación: el poder mediante el cual todos nuestros pensamientos y nuestra mente se condensan, que se manifiesta por medio de gestos, entendidos como sus potentes transmisores. Los gestos serían, de este modo, una forma práctica de expresar de manera inmediata y sintetizada todo lo que en ese momento nos pasa por la cabeza. Lo que tendríamos que expresar con muchas palabras queda recogido en un solo gesto, al igual que sucede con la obra de arte.

Siguiendo con la propuesta de David McNeill (2005, 2), lenguaje y gestualidad se sincronizan hasta el punto de encarnar un único significado que se convierte en el grado más alto de dinamismo comunicativo en el momento en el que hablamos. De este modo, el gesto no sería un mero añadido del lenguaje con la función de esclarecer o facilitar lo que estamos diciendo, sino que el propio gesto es ya una dimensión fundamental del significado, significa por sí solo. Con lo cual, debemos entender el gesto como una imagen y no como una representación de esta, ya que el gesto en sí mismo forma parte de la dialéctica (12). Solo cuando lenguaje verbal y no verbal se apoyan mutuamente, se alcanza el grado más alto de comunicación efectiva.

De todas estas visiones podemos sacar una idea en común: el gesto constituye una parte esencial del discurso y, a su vez, se convierte en espacio donde el comportamiento cognitivo de los interlocutores es el reflejo de sus estados de conciencia (Ussa 2013, 92). Los gestos son expresiones del cuerpo o movimientos de grados de sutilidad variada que nos sirven para comunicarnos con los otros y expresar ideas y emociones. Muchas veces ocupan el lugar del lenguaje verbal para darle más fuerza a aquello que expresamos (Tiechuan 2016, 3). Los gestos son en esencia vehículos del lenguaje y una forma de comunicación efectiva, ya que por medio de los gestos que hagamos podemos comunicarle a la otra persona qué estamos sintiendo en ese momento. No necesitan ir acompañados del lenguaje verbal, pues significan por sí mismos.

Muchas veces el lenguaje gestual o corporal de una persona nos dice mucho más de su estado de ánimo y/o circunstancias concretas que lo que esta es capaz de transmitir con las palabras. De hecho, tenemos la experiencia de que a menudo nos ayudamos de los gestos para expresar y apoyar lo que intentamos decir con palabras.

Este TFG bebe de la idea de que la gestualidad no es solo individual. Cada cultura particular lleva consigo también unos gestos y unas expresiones nacidas de la propia tradición. Como hemos señalado con anterioridad, comprender la gestualidad de una cultura supone entender la forma de vida que la respalda. Con el gesto ocurre igual que con un chiste: se trata de la comprensión de una forma cultural, ya que tanto el chiste como el gesto no podrán ser entendidos fuera del contexto de esa cultura particular, y dentro de ella, en el juego de lenguaje concreto en el que se actualiza.

La finalidad de este capítulo es familiarizarnos con algunos de los gestos más recurrentes que podemos encontrar en un contexto japonés cotidiano. Sirviéndonos del trabajo de Tada ([2006] 2010), estudiaremos alguno de estos gestos, intentando esclarecer dónde tienen su origen. Veremos que tienen un significado más recóndito de lo que parece a primera vista. Así, se comparte la idea de Tada de que no han de ser reducidos a meras reacciones fisiológicas o a simples actos reflejos o del subconsciente.

Para hacer esto, primero nos introduciremos en la dimensión imitativa que Tada identifica como fundamental del carácter japonés.

3.1. La imitación como base de la gestualidad japonesa

Tada ([2006] 2010) entiende que el fenómeno de la imitación juega un papel fundamental en la transmisión de una cultura, y entre aquellas cosas que se imitan, están los gestos, que forman parte de la tradición. Por ello, su libro sobre gestualidad japonesa dedica tres capítulos a la imitación, explicando buena parte de las ideas que respaldarán la lectura que hace posteriormente de gestos concretos.

Comienza explicando que la imitación en Japón es algo bastante popular y una práctica vastamente extendida. Además, recalca que la valía especial que los nipones proporcionan al hecho de ser ‘como otra persona’, pues es visto como una muestra de

originalidad. Esto nos remite al capítulo anterior, cuando estudiamos cómo la finalidad última tanto del budismo, como del sintoísmo y el confucianismo era poder vivir en armonía con el cosmos, con todo aquello que nos rodea, los seres sintientes, y por supuesto, la naturaleza. También cuando se exponía en el contexto del conocer *mono no aware* que no es tanto el descubrir que se es similar a alguien, sino que por medio de una empatía profunda podemos conectar con él y entender sus sentimientos, volviéndonos similares a él.

En Japón existe un proverbio popular que dice así: “*wagami tsunette hito no itasa wo shire*” (我が身をつねって人の痛さを知れ). Su significado viene a ser “conocer el dolor de otras personas pellizcándote a ti mismo”. Tiene como base la idea de que la simpatía y la empatía son importantes para entender a los demás. Esto no debe interpretarse como un descubrimiento de que se es similar a esa persona, sino que se trata más bien de un ejercicio que uno hace sobre sí mismo, de un volverse similar a ella mediante la experimentación de un dolor parecido. Se trata así de una forma de empatía profunda, autotransformadora. Es una especie de éxtasis que brota cuando alguien se da cuenta de que está conectado con los otros (Tada [2006] 2010, 21). Esto descansa en el concepto budista del vacío, el cual hace que todos los seres fluyan como partes pertenecientes de un mismo todo, en armonía. Cuando son capaces de mirar más allá de lo que las cosas representan a primera vista y captan su esencia, conectan con todos los seres sintientes, apreciándolos como totalidad, como partes de un mismo conjunto.

Tada, además, contrasta la mentalidad nipona con la occidental, entendiendo la primera como basada en un principio de igualdad, y la segunda en el gusto por la diferencia y la individualidad. En una sociedad en la que todos quieren ser diferentes entre sí y destacar, es normal que reine la competitividad.⁴ Sin embargo, en una

⁴ Quizá pecando en cierto modo de reduccionistas, podríamos decir que en general las sociedades occidentales están orientadas a la inversa: se exalta lo individual y lo original como forma de reconocimiento a cada individuo particular, como uno y no como un todo o como parte de un conjunto. En otras palabras, se trata de ver qué puede aportar cada uno individualmente y de modo diferencial a la sociedad. La filosofía de la originalidad moderna se construyó en esta línea (Tada [2006] 2010, 22). Inevitablemente esta forma de pensar ha llegado incluso hasta el Japón moderno, de ahí que ya no quepan distinciones tajantes entre lo occidental y lo oriental, en este caso, lo japonés.

sociedad de iguales donde se pierde de vista el 'yo' y este se vuelve indistinguible de lo 'otro', se experimenta una sensación de alivio que descansa en la idea de que todos somos iguales y parecidos si bien cada uno con su originalidad particular.

Desde el punto de vista de Tada ([2006] 2010, 26), "sin la imitación, la formación misma de una cultura, y su traspaso de generación en generación, sería imposible". Las culturas se forman debido a que sus gentes se imitan unas a otras, creando de esta forma tradiciones, ritos, música... Igual que aprendemos a andar por medio de la imitación a los otros, lo mismo ocurre con los gestos. La relación entre gestualidad y cultura está muy bien expresada en el siguiente fragmento:

Los gestos también son cultura. Forman parte de una herencia cultural que pertenece a los diversos grupos de una sociedad. Un individuo tiene sus propios gestos, y también los gestos que pertenecen al grupo y a la sociedad de los que es miembro. Así como los seres humanos establecen su comunicación a través del intercambio de palabras, de compartir y transmitir una cultura verbal, el individuo se transforma en ser social (...) a través de su imitación inconsciente de los movimientos y los gestos de los demás. (Tada [2006] 2010, 47-48)

Es decir, podemos extraer la conclusión de que la costumbre y la cultura de cada país, incluida la gestualidad, nace de la repetición o imitación de algo concreto, como por ejemplo la reproducción de una práctica, lo que la convierte en cierta forma en un ritual: prácticas que acabamos interiorizando y forman parte también de nosotros mismos, al igual que los gestos.

De esa forma, podemos concluir que la gestualidad sería una oportunidad para los japoneses de ponerse en el lugar del otro, actualizando un gesto que no es solo suyo, un gesto que, por lo general, además, buscará específicamente empatizar con el otro. Habiendo comprendido esto, a continuación, tal y como he mencionado anteriormente, voy a introducir una serie de gestos japoneses que Tada ([2006] 2010, 47-267) esclarece en su libro y en los cuales voy a tratar de profundizar a la vez que explico en qué consisten: el primero que vamos a tratar es el de *aizuchi*, luego le seguirán *hedatari*, *hanikami*, *warai* y, por último, *naku*. La razón por la que vamos a centrarnos en estos conceptos en particular es porque jugarán un papel muy importante en *Cuentos de Tokio*.

3.2. Algunos gestos relevantes de la gestualidad japonesa

3.2.1 *Aizuchi*

Tada ([2006] 2010, 47) empieza a introducirnos en el texto indicándonos que el significado de la palabra *aizuchi* es el de “asentir, hacer eco”, siendo el *aizuchi* “el ademán con el que expresamos acuerdo o consentimiento a un interlocutor” (48), al modo de “la acción de dos herreros que pegan martillazos concurrentes, recíprocos, mientras trabajan juntos” (49). Este gesto lo hemos observado en numerosas ocasiones en el cine japonés: el movimiento que hacen con la cabeza al asentir dos personas en una conversación.

El *aizuchi* también tiene una dimensión verbal. Las personas japonesas tienden a dar su consentimiento mientras hablan con otra persona, asintiendo o diciendo *sō* o *hai*, que significan ‘eso’ y ‘sí’ en japonés respectivamente (Tada [2006] 2010, 50). Aunque a simple vista desde la mirada europea nos pareciera que están accediendo a algo o dando una respuesta afirmativa con la cabeza, cabe destacar el hecho de que esto es solo una señal para que la otra persona sepa que está siendo escuchada o simplemente una manifestación de contagio del entusiasmo del hablante. Imaginemos, por ejemplo, a una persona explicando algo enérgicamente. Un japonés al que le llegase ese sentimiento podría empatizar con él mediante el *aizuchi*. Sin embargo, los extranjeros suelen entender este gesto como si los japoneses estuvieran diciendo claramente que sí, en sentido literal, como respuesta a lo que ellos están exponiendo. Es entonces cuando se produce un malentendido que puede provocar una sensación en los extranjeros de que “los japoneses no son sinceros”, sino que “mienten y engañan descaradamente” (51).

Para entender qué está en juego podemos regresar sobre el par conceptual *honne-tatema* explicado en el capítulo anterior. El *aizuchi* formaría parte del *tatema*, no se trataría en la práctica de mentir, sino de mantener la armonía en la conversación, apoyando al interlocutor, manteniendo una actitud respetuosa, claramente receptiva. Tada ([2006] 2010, 51) se sirve de lo que entendemos por tacto para explicarlo: no se trataría de mentir, sino de cuidar los sentimientos de los otros, de hacernos cargo de que el interlocutor se sienta a gusto, no violentado. Sería visto como una forma de actuar

para mantener la armonía de la sociedad. La base sobre la que se sostienen las relaciones armoniosas en Japón podemos encontrarla en la creencia sintoísta ancestral de que el ser humano por naturaleza busca el bien y evita el mal y cuyo código de conducta podría resumirse en que la conducta que beneficia al grupo es entendida como buena. Podría decirse que el *aizuchi* pone de relieve que el sentimiento de pertenencia a un grupo y conjunto pesa mucho más en la sociedad nipona que cada individuo particular, en el sentido de que eres útil en tanto que formas parte del todo. Esta idea estaría también motivando el par conceptual *honne-tatema*.

3.2.2 *Hedatari*

El gesto que voy a introducir a continuación es el de *hedatari*, cuyo significado podría traducirse como “distancia, enajenamiento, frialdad”, siendo traducido también como “tomar o mantener una distancia respecto de alguien” (Tada [2006] 2010, 53).

Hedatari no es un simple concepto de distancia, sino que sirve para explicar en qué medida la distancia afecta y define las relaciones sociales humanas. Tada ([2006] 2010, 53) pone de ejemplo el alumnado y el profesor en un aula llena. El alumnado siente que hay una distancia respecto a su profesor, ya que es alguien mayor que ellos, además de una figura que representa autoridad. Según las reglas confucianas, además, la persona de menor edad debe obedecer a la persona que tenga más edad. El respeto que le deben se expresa dejando una distancia física real entre ellos y el profesor, por ejemplo, dejando los pupitres más próximos a este vacíos.

Por ello, la distancia física a menudo se usa para marcar la diferencia entre posiciones sociales. Solo la persona de rango social superior (ya sea por tratarse de un maestro, un jefe o una persona de mayor edad que el interlocutor) puede dar pie a que esa distancia se acorte; haciendo que el otro se acerque hasta quedar dentro del círculo *uchi* y dejar atrás el de *soto*. Tal y como hemos visto en el capítulo anterior, el *uchi* es un espacio o un círculo metafórico que solo recoge a las personas más cercanas de cada uno, es decir, la familia, las amistades, la pareja y también los compañeros de trabajo. El espacio metafórico del *soto* lo forman aquellas personas más ajenas a uno mismo, a las que probablemente no mostremos nuestro verdadero ser.

Por tanto, cuando queramos que esta distancia disminuya, podemos hacer uso, según Tada ([2006] 2010, 54), del gesto de *maneku*, el cual significa “invitar” y mediante un ademán con la mano expresar el deseo de que la distancia física con otra persona se reduzca. *Maneku* transmite el pensamiento de invitar a una persona a adentrarse en nuestro hogar o *uchi*.

Este gesto descansa en la idea budista y sintoísta de la armonía, encuadrada en las relaciones sociales y en las conexiones que establecemos con los demás. Se mantiene y se respeta esta distancia para no incomodar o violentar a la otra persona. Es conocido el hecho de que los japoneses son más cautos y precavidos en lo que respecta al contacto físico o con sus propios pensamientos, ya que intentan no romper con la armonía. De hecho, cuando existe esta distancia, ya sea de manera física o digamos verbal, guardando silencio sobre nuestros pensamientos más íntimos, es porque no formamos parte del *uchi* de la otra persona, por lo que habitaremos el *soto*, el cual está dentro del espacio metafórico del *tatema* y por ello se debe actuar de forma precavida.

También se observa en el análisis de Tada de este gesto que la distancia en última instancia depende del espacio que te quiera dar la otra persona y el que tú quieras darle a ella. Por lo tanto, no hay una ciencia exacta, sino que más bien se trata de saber adaptarse a cada situación, un adaptarse que depende de al menos dos personas, para lo que hemos de desarrollar una determinada sensibilidad hacia lo que el otro espera de nosotros, lo que solo es posible si estamos lo suficientemente familiarizados con la forma de vida japonesa.

Podríamos conectar esta idea con la crítica de la imagen de lo interno y lo externo que Wittgenstein desarrolló mientras escribía la segunda parte de su obra *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein [1953] 2017). Allí, en la sección 11 de la II parte, aprendemos que existe el ‘conocimiento de otros seres humanos’, es decir, que es posible conocer a nuestros semejantes, de tal modo que seamos capaces de responder de la manera adecuada en cada momento. Wittgenstein hablaba de alegría o tristeza, también de dolor, y nosotros podríamos extenderlo también a la distancia a mantener. No obstante, para saber responder de manera adecuada a cada situación con nuestros semejantes hemos de adiestrarnos en la forma de vida en común. Cuando no compartimos esa forma de vida, es fundamental familiarizarse con la forma de vida con

la que se va a interaccionar, tal y como se explicó en el primer capítulo, en este caso, con la japonesa. Y eso requiere, como ya hemos dicho, entrenamiento.

3.2.3 *Hanikami*

En este apartado vamos a tratar el gesto de *hanikami* cuyo significado puede traducirse como ‘timidez’. Se manifiesta mirando hacia abajo, como con vergüenza. Tada ([2006] 2010, 97) se remonta tiempo atrás para señalar que solo las personas poderosas miraban fijamente a una persona, cuando estas estaban por debajo en la jerarquía de poderes.⁵ Por ejemplo, los señores feudales miraban directamente a los ojos de sus súbditos mientras que estos rehuían la mirada, ya que el mantenerle la mirada al señor y no hacer el gesto de *hanikami* se entendía como una falta de respeto.

Tada ([2006] 2010, 98) piensa que algunas de las artes niponas nacieron precisamente para evitar el contacto visual directo, deteniéndose en el *ikebana* (el arte japonés del arreglo floral). Explica que el hecho de no tener un objeto o superficie en la que posar la mirada puede crear una situación extremadamente incómoda. Una forma de evitarlo es colocar un arreglo floral en algún punto del salón, gracias al cual el invitado puede saber o interpretar el estado de ánimo de las personas que viven en la casa sin mirarlas directamente a los ojos.

Podemos entender que este gesto y sus derivados descansan en la concepción budista de llegar a una empatía profunda no solo con la naturaleza, sino también con nuestros semejantes, en este caso, entre el anfitrión y el huésped. Este último puede apreciar, gracias a ese arreglo floral, el estado de ánimo de la otra persona y así empatizar con sus emociones, reaccionando de manera adecuada a las particularidades de la situación en la que se encuentra. Encontramos algo parecido en la imitación de los gestos de la que hablábamos al comenzar este capítulo, que bebe de la concepción budista de alcanzar el

⁵ Es interesante que existieran castigos o reprimendas hacia los comportamientos frontales en Japón, aunque se haya terminado aceptando que mirarse directamente a los ojos no es algo inapropiado (Tada [2006] 2010, 100).

sosiego del espíritu en el parecerse al otro. Finalmente, todos somos uno y formamos a la vez parte de un todo, por lo que la empatía nos facilitaría esa tarea de ponernos en el lugar del otro.

La práctica del *ikebana*, además, aparte de servir para desviar su *hanikami*, guarda una estrecha relación con el fuerte sentimiento de ligazón budista con la naturaleza. Por ello es frecuente encontrar en casas japonesas jarrones, pinturas en diversos soportes o incluso ventanas que reflejen la naturaleza, ya sea mediante montañas dibujadas o permitiéndonos mirar hacia el exterior. Esto se hace con la finalidad de obligarnos a mirar más allá de lo que los objetos o las personas muestran a primera vista. Lo que se espera del huésped, pero también de aquellos que habitan la casa, es un ejercicio de *mono no aware*, que como se explicó anteriormente consiste en enfrentarse a la naturaleza profunda de las cosas y de despojarse de las emociones que tengamos, para así poder entrar en armonía con el mundo y llegar a conocer todos los elementos en su plenitud, conmoviéndonos. En dicho ejercicio también juega un papel fundamental el vacío, pues solo si nos vaciamos podremos comprender la verdadera esencia de las cosas, conectando con todos los seres sintientes, apreciándolos como totalidad.

El gesto de *hanikami*, así, contiene una sensibilidad característica. Nace del nerviosismo provocado por los enfrentamientos frontales y a su vez del no querer incomodar al otro, manteniendo así una armonía budista.

3.2.4 Warai

Tada ([2006] 2010, 103-108) también se ocupa del gesto de *warai*, el cual significa literalmente reírse, aunque también puede ser entendido como ‘reírse y engordar’. Tal y como se explica en el capítulo primero, el humor, lo que nos hace gracia en un chiste, depende de la cultura a la que pertenecemos. Por ejemplo, lo que nos hace gracia en España, puede no resultar gracioso en Canadá. Esto se debe a que entender un chiste no solo es comprender la gramática que te lleva a saber qué dice, sino comprender toda la cosmovisión que hay detrás de qué es lo que hace gracia o resulta gracioso en cada cultura. Captar un chiste es una cuestión de descubrir qué es lo que le hace gracia al otro, a través del análisis del lenguaje y de la cultura. Esto mismo podríamos decir del gesto

de *warai*, que debe entenderse como un gesto cultural. De ahí la siguiente afirmación: “La risa no es algo que siempre puedo trascender las fronteras nacionales. Podemos reír a carcajadas por algo que no hace reír a nadie en Inglaterra, o viceversa” (103).

Además, la presencia del gesto de *warai* no siempre significa que algo sea divertido o que lo estamos pasando bien, sino que a veces se trata de un mecanismo de defensa. También nos reímos cuando estamos nerviosos como forma de destensar la situación o crear un ambiente más relajado. Esto nos sirve para darnos cuenta también de que no existe una sola lectura para el gesto de *warai*. Al igual que en el caso del significado de las palabras, que, recordando una vez más el capítulo primero, siempre depende del uso que hagamos de ellas en un determinado contexto (Wittgenstein [1953] 2017, §43), el significado de un gesto también vendrá determinado por el uso que se haga de él en una determinada situación.

En cualquier caso, una característica que por lo general se mantiene en el gesto de *warai* es la búsqueda de armonía que señalábamos en el apartado 2, tanto en las cosmovisiones religiosas referidas como en el contexto del par *honne-tatema*, aunque dicha búsqueda pueda tomar diversas formas con sus correspondientes matices. El gesto de *warai* es un buen recurso para mantenerse en la ambigüedad, sin tener que exponer lo que se nos pasa por la cabeza de manera explícita, o de relajar el ambiente, tanto nuestras propias tensiones como las que podamos percibir en quienes rodean, con el propósito de mantener la armonía del grupo. En ese sentido, puede entenderse como una manera de mantenerse en el *tatema*.

3.2.5 *Naku*

El último gesto que vamos a tratar es el de *naku*, cuyo significado es llorar. Tada ([2006] 2010, 263) interpreta el llanto o la acción de llorar como una forma diferente, pero efectiva, de comunicación. Es como hacer notorio que te pasa algo, aunque los demás no tengan muy claro de qué se trata. Es una forma directa de expresar que sentimos algo, manteniendo la ambigüedad.

Sin embargo, llama nuestra atención sobre el hecho de que en la actualidad la sociedad se ha encargado de que el llanto sea considerado como algo de lo que avergonzarse. Por ello, Tada cree que el significado profundo de ese llanto se está perdiendo hoy día. Lo que antes se expresaba por medio de este llanto eran las conexiones que los japoneses tenían con los espíritus y los fantasmas, con el mundo espiritual en general. Hoy en día los japoneses ya no están tan profundamente ligados a ese mundo espiritual ni simpatizan tanto con él; al perderse este vínculo, ese llanto o lamento va perdiendo poco a poco su sentido original (Tada [2006] 2010, 263-265). En la actualidad, el llanto se entiende como una fuente de tensiones, y no como una manera de reconciliación con lo que nos rodea, como una expresión del vínculo que nos liga a nuestro alrededor.

En el sintoísmo se siente una fuerte conexión con la naturaleza y con todos los espíritus, con los que se trata de vivir en paz y armonía igual que con el resto de seres sintientes. También se sienten vínculos fuertes con los antepasados, por lo que el gesto de llorar por ellos puede constituir un ejercicio de acercarse más al otro, a la par que podemos empatizar y hacernos más cercanos a esa persona que llora, sintiendo su dolor como nuestro y alcanzando una correspondencia con sus sentimientos y una armonía con ella. Volvemos, así, sobre el concepto de *mono no aware*.

Me gustaría insistir en la conclusión a la que llega Tada ([2006] 2010, 267): las personas han perdido la capacidad de simpatizar y entender el llanto y las lágrimas de aquellos con quienes se relacionan, porque se ha decidido que llorar es antiestético y esto resulta en una abrupta rotura con la armonía y empatía que podríamos llegar a sentir por el otro. La concepción de que es posible llegar a entender el dolor del otro y ponerse en su lugar participa de la concepción budista de que todos somos uno y formamos parte de un todo. Esto solo se comprende desde la práctica de la empatía, cuando nos damos cuenta de que al sentir el dolor del otro nos volvemos similares a él, lo que desdibuja la línea que separa al ‘yo’ del ‘otro’ y procura una verdadera armonía. Esto guarda cierto parecido con la superación de la imagen de lo interno y lo externo de Wittgenstein vista con anterioridad.

La situación actual retratada por Tada es cuanto menos desconsoladora. El disgusto asociado al llanto puede afectar de manera grave las relaciones interpersonales, dificultando la capacidad de crear un vínculo real con nuestros semejantes y lograr la

armonía, bloqueando la capacidad para ponerse en el lugar de otra persona. Por desgracia, tanto Japón como otros países están perdiendo una forma muy directa y significativa de comunicarse, al no estar bien visto llorar y de alguna forma impedir que comuniquemos nuestros sentimientos de ese modo.

Podríamos concluir que la tradición como un todo se ve comprometida por situaciones como esta en la que un gesto pierde su esencia o se desconecta de ella. Como los gestos forman parte de la tradición, que nos desconectemos de ellos ha de tener un efecto en esta última.

Capítulo 4: Análisis gestual de la película *Cuentos de Tokio* de Yasujiro Ozu.

No hay nada más conveniente para afianzar los conocimientos adquiridos durante la realización del TFG que ponerlos en práctica de alguna manera. Eso será el propósito de este último punto, en el que llevaré a cabo un análisis gestual de la película *Cuentos de Tokio* o 東京物語 de Yasujiro Ozu. Antes de adentrarme en dicho análisis haré un breve resumen de la película, presentando también el cine del cineasta.

4.1 Cuentos de Tokio: obra maestra de Yasujiro Ozu

Yasujiro Ozu (1903-1963) fue conocido como uno de los grandes cineastas japoneses, esto no es de extrañar, ya que Ozu es conocido como el cineasta ‘más japonés’, debido a que es capaz de captar por medio de sus películas y de forma minimalista todos los sentimientos de los personajes sin que estos hagan expresiones o gestos exagerados. De este modo, su cine es un ejemplo de sutilidad extrema. De hecho, la elipsis, la omisión de algún dato o elemento concreto, es un recurso que encontramos bastante a menudo en el cine de Ozu. Mediante planos largos o primeros planos se encarga nuestro autor de otorgarle cierto dramatismo o pausa a las diferentes escenas, es decir, no todo se expresa mediante lo que muestran los actores, sino que los propios planos o encuadres también nos agitan y nos transmiten. En general, en su cine resulta más importante lo que se sugiere que lo que se muestra. Tampoco son tan importantes los sucesos que acontecen en sus películas como lo son los sentimientos que su cine provoca y lo que le sugiere al público. Normalmente se encarga de hacer llegar a los espectadores las emociones por medio de acentos estratégicamente colocados (Ozu 2017, 14-18). Así, podríamos hablar de un cine centrado en lo implícito.

A su muerte Ozu dejaba una filmografía de más de cincuenta películas de las cuales se conservan casi cuarenta; la inmensa mayoría en blanco y negro, salvo las últimas, que se desarrollaron en color. Su actividad cinematográfica abarcó 35 años de su vida y fue uno de los artífices de la internacionalización del cine japonés (Tápiz 2008, 121-122). Entre sus películas más destacables se encuentran las siguientes: *Cuentos de Tokio* (1953), *Principios de verano* (1951), *Primavera tardía* (1949), *El sabor del sake* (1962),

Otoño tardío (1960), *El otoño de la familia Kohayagawa* (1961) o *Había un padre* (1942). También recibió numerosos premios, entre los que se encuentran el Kinema Junpo Awards a mejor película, ganado en seis ocasiones (1933, 1934, 1935, 1942, 1950, 1952), el premio otorgado por el British Film Institute (Sutherland Trophy) en 1958 precisamente por *Cuentos de Tokio* y el premio póstumo que le fue otorgado por Online Film & Television Association, entrando así en el OFTA Film Hall of Fame en 2017 por su carrera.

Por desgracia, puesto que me desviaría de mi propósito, no voy a poder detenerme en la filmografía completa de Ozu, a pesar de que sus películas son de visionado obligatorio debido a ese toque tan japonés que tienen, debido a la sensibilidad que desprenden y las técnicas de las que se vale su director para conectar con el público.⁶ Por el contrario, me centraré desde el principio en la película que nos ocupa, que en sí misma es capaz de reflejar a la perfección la cosmovisión japonesa del Japón que en ella retrata. Al hacerlo también llamaré la atención sobre rasgos cinematográficos que permean todo el cine de Ozu, maravillosamente condensados en *Cuentos de Tokio*.

La película de *Cuentos de Tokio* (1953) nos muestra el viaje de dos personas mayores, dos abuelos, que se trasladan desde su pueblo hasta la capital de Japón para visitar a sus hijos, los cuales se mudaron y viven allí desde hace tiempo. En el proceso, se nos muestra de forma clara la estructura familiar japonesa, sus tradiciones, sus costumbres, sus creencias, etc. Concretamente, *Cuentos de Tokio* consigue reflejar la desintegración y deformación del sistema familiar japonés por medio de las relaciones entre padres e hijos y la evolución de estas a lo largo del tiempo (Ozu 2017, 163).

Como nos explica Antonio Santos, el fluir de la historia y de la cultura japonesa es una de las temáticas esenciales del cine de Ozu, que también se muestra en *Cuentos de Tokio*:

El cineasta japonés buscó a partir de entonces la médula de su arte y de su cultura en entornos familiares y cotidianos. (...) se limitaba a prestar testimonio, (...) sobre un

⁶ Las lecturas de estas obras pueden servir para comenzar a completar el vacío del presente TFG: Expósito et. al. (2013), Santos (2005, 2010) o Tápiz (2008).

fenómeno inevitable: el fluir de la historia; la lenta extinción de los valores ancestrales, y su progresiva sustitución por un nuevo modelo de sociedad. (Santos 2005, 14)

Ozu halló el núcleo de su arte en las vivencias cotidianas, en el día a día de las familias y de personas corrientes, en cómo estaba presente el cambio generacional dentro de un mismo núcleo familiar en cuanto a valores, costumbres y tradiciones. También observamos ese cambio hacia una sociedad más moderna, más occidentalizada podríamos decir, ya que las películas de Ozu están en su gran mayoría ambientadas y producidas en el siglo XX, justo después de la Restauración Meiji, con la que se intenta volver al Japón 'más feudal' intentando reflotar de nuevo los valores confucianos que finalmente se verán poco a poco opacados por una nueva sociedad emergente.

Santos (2005, 106-107) explica que el tiempo que le interesa a Ozu es el tiempo presente, un presente que se desvanece, que fluye y se escapa, por eso no se producen *flashbacks* en sus películas, mientras que por otro lado el futuro simplemente es esperado con resignación. Este sentimiento de que nada permanece, de que todo se esfuma o se pierde tarde o temprano, conlleva una especie de conformismo y una rendición, lleva al entendimiento de que se trata de fuerzas mayores que sobrepasan nuestro alcance y las cuales nunca seremos capaces de detener. En este fluir de las cosas, los japoneses encuentran la belleza en aquello que es efímero. Encontramos un ejemplo en el *hanami* o contemplación de los cerezos en flor, algo que ocurre al inicio de la primavera y que dura solamente dos semanas, ya que dos semanas más tarde estas hojas caerán rápidamente de los árboles debido a que la flor del cerezo tiene un tiempo corto de vida. Lo mismo ocurre cuando las hojas caen en otoño o cuando observamos una puesta de sol, se percibe la belleza en aquellas cosas que se sabe que no tardarán en esfumarse. Precisamente ahí reside su encanto, en el saber que es finito y que pronto acabará. El cine de Ozu logra incorporar estas sutilezas, mostrándonos cómo forman parte del día a día de cada persona (Expósito et al. 2013, 91-94).

Después de haber presentado el cine de Ozu de manera general y haber introducido un poco el tema de la película que vamos a tratar, comenzaré con mi análisis. Para ello me ayudaré de la cronología explicitada por Santos (2010, 280) porque creo que es bastante clara y concisa y me servirá de guion.

Primero nos encontramos en Onomichi, mientras el matrimonio de ancianos prepara las maletas para visitar a sus hijos mayores que residen en la capital. Antes de

marcharse, ambos se despiden de su hija menor, Kyoko. De camino hacia Tokio, hacen una parada por el camino que se omite para ver a su cuarto hijo. Se produce entonces la llegada a Tokio. Al principio los abuelos se quedan en la casa de su hijo mayor, un médico de barrio llamado Koichi. Noriko, su nuera, viuda de su tercer hijo, el cual se da a entender que murió en la guerra, va a la casa de Koichi para recibir a sus suegros. Koichi y los nietos deciden ir el domingo a visitar Tokio con sus abuelos, finalmente la salida no se produce.

Posteriormente se hospedan en casa de Shige, su hija mayor, una peluquera que pone de excusa su trabajo en múltiples ocasiones para no encargarse de sus padres. Al final es Noriko la que se encarga de enseñarles la ciudad a sus suegros y los lleva a su casa para atenderles allí. Mientras tanto, en una escena en la que Shige y Koichi están hablando, Shige propone reunir algo de dinero entre los dos para poder hospedar a los ancianos en un balneario, puesto que ambos están muy ocupados con sus respectivos trabajos y no pueden ocuparse de ellos. Una vez en el balneario, los ancianos no pueden dormir por la noche debido al ruido provocado por los demás huéspedes. A la mañana siguiente, acuerdan que tras haber visto a sus hijos lo mejor es regresar ya a su casa. Tomi, la anciana, sufre, además, un pequeño desvanecimiento. Acuden a la casa de Shige para comunicarles que se marchan a casa y ver si pueden pasar la noche ahí. Esta les miente y les dice que no pueden quedarse a pasar la noche porque va a celebrar en su casa una reunión de peluquería. Los abuelos deciden finalmente que Tomi se quede a pasar la noche con Noriko, mientras el abuelo aprovecha para ir a visitar a un viejo amigo suyo. Los ancianos dan un paseo por el parque Ueno antes de separarse. Ya en la casa de Noriko, Tomi le insiste para que esta vuelva a casarse, ya que su hijo no regresará de la guerra. A la mañana siguiente, Noriko le da a su suegra un sobre con dinero, lo hace como una especie de regalo y muestra de aprecio.

Una vez en el tren de regreso, Tomi sufre otro desvanecimiento, lo que les obliga a hacer una parada forzosa en Osaka, donde vive el hijo menor varón, Keizo. Cuando finalmente llegan a Onomichi, Tomi fallece poco después, por lo que toda la familia se reúne en la casa para asistir al velatorio. Una vez acabado el entierro, todos vuelven a casa rápidamente, como si no tuvieran tiempo que perder, a excepción de Noriko que se queda para ayudar al anciano y a Kyoko. Cuando Noriko se despide de Kyoko, esta le dice lo ingratos y egoístas que son sus hermanos mayores, mientras ella ha estado

ayudándolos en todo momento. Cuando se despide del anciano, este le entrega un reloj que pertenecía a Tomi. La película finaliza con una escena del padre solo en la casa.

4.2. Análisis gestual

La película viene a mostrarnos cómo todo el sistema japonés empieza a resquebrajarse cuando se empiezan a olvidar los valores tradicionales. Esto podemos verlo reflejado en la película en numerosas ocasiones. En ello los gestos juegan un papel fundamental.

Lo observamos, por ejemplo, cuando el padre, después de visitar a su antiguo amigo, llega con él a la casa de Shige, borracho. Cuando esta habla con su marido, notamos que realmente está molesta y cabreada. Lo expresa, por ejemplo, en el momento en el que su padre se queda dormido en el sillón de la peluquería, pues lo zarandea con fuerza por el hombro y después coge su sombrero, poniéndoselo con fuerza y de mala gana. Por estos gestos de Shige, pertenecientes al espacio del *honne*, podemos ver que no está teniendo ningún tipo de piedad filial con su padre, este valor tan importante para Confucio, aquel mediante el cual respetamos y amamos a nuestros padres, el cual también simboliza la bondad y la buena disposición. Es llamativo que no mantenga ningún tipo de distancia física con su padre en esos momentos. Por el contrario, se adentra en el espacio de su padre, zarandeándolo, pisoteando, podemos decir, dicho espacio, a pesar de la diferencia de edad y de que se trata de la figura paterna.

La piedad filial tampoco se ve representada en ninguno de los otros hermanos varones. De hecho, solo se observa piedad filial en Kyoko, la cual vive con sus padres y se ocupa de ellos, y en Noriko, quien sigue cumpliendo con sus suegros como si siguieran siendo su familia. Podríamos decir que Noriko y Shige representan las caras opuestas de una misma moneda en lo que respecta a los valores paterno-filiales. En el caso de Noriko podemos apreciar su fuerte sentimiento de piedad filial cuando acoge a Tomi en su casa y le entrega un sobre con dinero. De hecho, en estos gestos también podemos observar cómo la distancia física se reduce entre ellas. Algo similar sucede en los espectadores, pues nos sentimos más cercanos a esas personas, como si al acercarse entre ellas también establecieran cierto contacto físico con nosotros, dejándonos

adentramos en su *uchi* momentáneamente, al tiempo que nosotros los dejamos participar del nuestro.

Pues bien, ese contraste que se aprecia en las acciones de los personajes, también se manifiesta en los gestos, y no solo en lo que respecta a la piedad filial. Pasaremos a continuación a identificar los gestos introducidos por Tada.

La distancia es algo que podemos apreciar en múltiples ocasiones durante la película: mientras los padres viven en Onomichi con Kyoko, Keizo vive en Osaka y a su vez Shige, Koichi y Noriko viven en Tokio. Esta distancia, además de representativa, es simbólica, siendo reflejo de la distancia que también existe en sus relaciones personales, acentuada entre padres e hijos. Esto recuerda al gesto de *hedatari* (distanciamiento). Hemos de recordar que *hedatari* no es un simple concepto de distancia, sino que sirve para explicar en qué medida la distancia afecta y define las relaciones sociales humanas, a veces mientras mayor sea la distancia, menos cercanos seremos a esa persona, mientras que, si la distancia se reduce, se acortará el espacio entre ambas. Al final la distancia funciona también como un desgaste para las relaciones, las cuales se van enfriando (Santos 2010, 296).

No obstante, esto vuelve a ser una cuestión de saber medir la distancia que es requerida en cada momento, pues puede suceder todo lo contrario, que una relación se desgaste por una cercanía que no respete en absoluto el par conceptual *honne-tatema*. Con el mantenerse dentro de la familia de juegos de lenguaje del *tatema* se puede relacionar otro tipo de distancia que también puede entenderse como una manifestación de *hedatari*. Durante toda la película sus personajes apenas establecen contacto físico entre sí, casi no se tocan, y cuando lo hacen es porque quieren disminuir esta distancia de alguna manera o porque es estrictamente necesario, pues, como vimos en el tercer capítulo dedicado a los gestos, consideran el hecho de tocar a otra persona como un gesto muy íntimo y les da miedo resultar imprudentes o incomodar al otro.

En la despedida de Noriko y Kyoko, podemos ver una ruptura con esa distancia, ya que la primera le aparta el pelo de detrás de la oreja a la segunda, haciendo muestra de que quiere reducir esa distancia existente entre las dos. Es a ella a quien le corresponde hacerlo según los valores tradicionales confucianos, ya que es la mayor. Mientras se produce este acortamiento de *hedatari*, las dos siguen manteniendo una conversación y podemos verlas asentir también. A pesar de que se produce este contacto físico, no dura

más que unos escasos segundos hasta que finalmente Kyoko deja la casa para ir a trabajar. Mientras que aquí en España lo común habría sido darse un beso de despedida o un abrazo, en la película, incluso en ese momento tan íntimo entre ambas mujeres, de gran empatía, prevalece una cierta distancia.

Es similar a cuando Noriko le da un masaje a Tomi o le entrega dinero. Vemos que incluso momentos de acercamiento como estos descansan sobre el concepto budista de la armonía, prevaleciendo el no querer incomodar al otro. También vemos que los círculos de *uchi* y *soto* no están claramente definidos, sino que, si bien tímidamente y con sumo cuidado se reduce esa distancia en una determinada situación, como cuando Noriko se acerca a Kyoko, participando así de un contacto físico de *uchi*, para mantener la armonía deseada, se regresa inmediatamente después a la esfera de *soto*, volviendo a retomar las distancias físicas usuales. También cabe destacar que a lo largo de la película observamos que tanto la una como la otra mantienen con los ancianos la distancia armoniosa requerida por el gesto de *hedatari*. Por ejemplo, incluso cuando Noriko entrega el sobre con dinero a su suegra, lo hace manteniendo una distancia respetuosa, entre otras cosas, de ahí que se lo entregue en un sobre.

Uno de los gestos más apreciables y que más se repite durante toda la película es el de *aizuchi*, pudiendo ser entendido como símbolo de escucha activa, para que la otra persona sienta que estamos captando lo que nos dice o también para expresar conformidad o empatía hacia la persona que tienes en frente. Este gesto podemos verlo prácticamente en todas las conversaciones que acontecen durante el filme. Por ejemplo, en la escena que acabamos de mencionar de la despedida de Noriko y Kyoko. Es un caso paradigmático para observar que mediante ese gesto se puede establecer un vínculo con la otra persona, sintiéndose parte de una comunidad y de un mismo conjunto. Pienso que este ejemplo arroja luz sobre algo que en principio está siempre presente en el *aizuchi*: este gesto puede entenderse como un acortamiento de *hedatari* que se mantiene dentro de las reglas de juego del *tatema*. Nos acercamos al otro, preocupándonos por su *honne*, por cómo se siente, y, en ese sentido, acortamos la distancia que nos separa, pero solo lo hacemos en la justa medida, manteniendo la distancia cómoda del *tatema*. Descubrimos así que los gestos pueden contener fuerzas opuestas, de acercamiento y alejamiento, que se contrarrestan entre sí, por lo que serían capaces de lograr la armonía deseada. Utilizando una imagen de nuestra propia tradición,

podríamos decir que se trata de la sabiduría de situarse en el término medio, idea que podemos relacionar con la verdad budista del camino medio.

Solo hay un momento en el que no prevalece el gesto de *aizuchi*. No se observa cuando los ancianos llegan a la casa de Koichi. Su mujer ha movido un pupitre perteneciente al hijo mayor de unos ocho años para acoger a sus suegros. Cuando el niño encuentra su pupitre cambiado de sitio lo expresa mediante una pataleta, una rotura abrupta con la armonía. Debido a que es todavía un niño pequeño no está bien entrenado ni conoce las reglas del juego del *tatema*. Así, el niño simplemente se guía por sus sentimientos más puros, pertenecientes al *honno*, no se molesta en mantener las formas.

El gesto de *hanikami* también es bastante común y muy apreciable durante las conversaciones que van transcurriendo. Observamos que los personajes a menudo apartan la mirada o rehúyen la mirada del otro, que no se suelen mirar directamente a los ojos porque les resulta incómodo y prefieren agachar la cabeza o mirar al suelo. Una escena en la que se aprecia con claridad es cuando al final de la película el anciano está agradeciendo a Noriko que se haya portado tan bien con ellos cuando no son familia de sangre y la insta a que se olvide de su hijo y encuentre un nuevo marido. Durante esta escena, vemos varias veces a Noriko titubear con la mirada, normalmente dirigiéndola hacia el suelo y agachando la cabeza, mostrando timidez mediante el gesto de *hanikami*. Este gesto de rehuir la mirada y posarla en el suelo es repetido a menudo a lo largo de la película.

Hanikami podría estar también profundamente ligado a los conceptos budistas de vacío y de *mono no aware*, al mirar más allá de lo que los objetos o personas representan a primera vista, y al enfrentarse a la naturaleza profunda de las cosas, al conmovernos por lo que son capaces de transmitirnos, podemos llegar a una armonía con el mundo. De esta forma, a través del ejercicio del vacío también, se llega a la conclusión de que todos estamos estrechamente ligados y que todos formamos parte de un mismo todo. Como hemos visto, la finalidad última de *hanikami* sería intentar no incomodar al otro y mantener de esta forma esa armonía que persiguen tanto los budistas como los sintoístas.

Por otro lado, el gesto de *warai* se hace visible cuando un compañero de oficina le dice a Keizo que se enteró de que su madre se había puesto enferma. Keizo deja entrever mediante dicho gesto que sus padres solo le están ocasionando problemas y

quehaceres, poniendo de manifiesto que no quiere ocuparse de ellos. Ante las quejas de Keizo, su compañero le pregunta por la edad de su madre y si se encuentra mejor. Cuando este demuestra no saber cuántos años tiene realmente su madre, su compañero le dice que es muy mayor y que debe cuidarla bien, recitando la mitad de un refrán japonés que dice: “Sé buen hijo mientras viven tus padres” y es Keizo el que se encarga de terminarlo “Nadie puede ayudar a sus padres más allá de la tumba”. Es entonces que Keizo deja salir una carcajada y frivoliza con la enseñanza que este refrán quiere transmitir relativa a la piedad filial.

Esto es ejemplo de que determinados aspectos de la tradición, en este caso, la confuciana, están quedándose obsoletos debido a la modernización y occidentalización de Japón. Mientras que probablemente a una persona que se guiara por estos valores confucianos no le haría ningún tipo de gracia que se bromeara o se hiciera un chiste de esta enseñanza, a Keizo le resulta gracioso debido a que él no siente esos valores como suyos. En el tercer capítulo vimos que el gesto de *warai* según el contexto en el que apareciera podía significar una cosa u otra. Mientras que la función primigenia sería la de mantener una armonía con todos los seres y la naturaleza, propia tanto del budismo como el sintoísmo, a este gesto se le pueden dar muchos matices. Aquí el gesto de *warai* se utiliza para expresar de una manera relativamente cómoda algo que pertenece al *honne* del personaje, ya que revela sus verdaderos sentimientos, como es el hecho de que él no cree en ese tipo de refranes. Puede entenderse, por tanto, como una manera de relajar tensiones y de mostrar de manera implícita lo que no se puede decir de manera explícita.

El gesto de *naku* se observa al final de la película. Cuando Tomi se desvanece, un médico va a visitarla y dice que se encuentra muy débil. Koichi, que es médico, se lleva a otra habitación a su padre y a Shige para decirles que no es buena señal que su madre siga así y que probablemente muera al día siguiente. Mientras su padre procesa el duro golpe con serenidad, aunque profundamente consternado, pues podemos ver por la expresión de su cara que es algo para lo que no estaba preparado, Shige se cubre la cara con un pañuelo y empieza a llorar desconsoladamente. Ella no intenta mantener la compostura, sino que se deja llevar por sus emociones mientras el padre trata de asimilar lo que le ha dicho Koichi. El padre se levanta y deja a Shige sola en la habitación llorando para volver al lado de su mujer, mientras la mira se observa que tiene un nudo en la garganta y que está muy apesadumbrado. Shige se deja llevar una

vez más por su *honne*, dejando entrever junto con sus lágrimas sus verdaderos sentimientos. El anciano, por otra parte, intenta mantener en todo momento la compostura, quizás porque es lo que se espera de él y quizás también porque si él se derrumba, también lo harán los demás, refugiando de esta manera sus verdaderos sentimientos detrás de una fachada.

Tal y como veíamos en el capítulo tercero, el gesto de *naku* nace de los vínculos que los japoneses tenían con los espíritus y con el mundo espiritual en general, estando ligados a todos los seres sintientes y a los propios antepasados. Este lamento es una forma de conectar con esos antepasados que ya no están, una manera de sentirse cercanos a ellos y de establecer así una conexión con ese mundo espiritual, integrándose y formando parte del todo que nos contiene a cada uno de nosotros. También este gesto entraría en la dimensión del *honne*, ya que sería un gesto puro que nace desde nuestros sentimientos más sinceros. No ha de extrañarnos que el llanto surja en un momento tan difícil como es la confrontación con la muerte de un ser querido. Como veíamos justo arriba, Shige se deja llevar por lo que siente, expresando el dolor por la inminente pérdida de su madre. Posiblemente sea para ella una manera de conectar con ella, así como una manera de liberar tensiones, tanto las de ella como las de quienes la rodean, que van a encontrar consuelo y se van a ver reflejados en su llanto, que destensa así la situación y fomenta la empatía, en un momento en que todos ellos acaban de perder una persona importante en sus vidas.

Cuando Tomi finalmente muere, llega Keizo más tarde y es Kyoko la que va a recibirlo. Cuando este le pregunta cómo se encuentra su madre, ella se deshace en lágrimas y él interpreta que desgraciadamente no ha llegado a tiempo. Compungido, se acerca a sus hermanos que esperan junto al cuerpo de Tomi. Koichi le dice que la mire, que parece muy tranquila. Keizo retira entonces el velo que cubre la cara de su madre y pide perdón por haber llegado tarde. Nada más retirar el velo, podemos ver cómo las demás personas de la sala rehúyen la mirada y la posan en el suelo. Esto es otro ejemplo interesante de *hanikami*. Finalmente, durante la ceremonia, Keizo se levanta y sale fuera del recinto a observar las tumbas. Podemos verle también con los ojos llenos de lágrimas. Es también cuando por fin el refrán cobra significado y se arrepiente profundamente por haber trivializado con la enseñanza de este.

Por último, lo que se nos muestra al final de la película también es la perspectiva semejante que comparten Noriko y su suegro debido a que los dos están viudos y entienden el dolor del otro. Esto podemos verlo por ejemplo cuando Noriko antes de volver a Tokio se queda un rato más con su suegro recogiendo la casa. Se arrodilla frente a él mientras le sostiene la mirada y le dice que se marchará en el próximo tren; el abuelo hace lo mismo y le da las gracias, también le dice que ha sido de gran ayuda y hace un gesto de *hanikami*, posiblemente para no dejarle ver que está triste. Por el contrario, Noriko le mira directamente a él todo el tiempo, probablemente porque por experiencia sabe del dolor que supone perder a tu cónyuge y se siente similar a él. Debido a que los dos se encuentran en una circunstancia parecida, empatizan cada uno con los sentimientos del otro, llegando de esta forma a una empatía y armonía profunda. Podemos conectar esta escena con lo que vimos en el contexto de la valía de la imitación en la cosmovisión japonesa: entendiendo el dolor del otro, te vuelves similar a él, hallando sosiego en ese parecido, sabiéndose conectado con los demás, de tal modo que el 'yo' no aparece desligado de lo 'otro', sino como una parte más de un conjunto.

En ese momento también cabe destacar el *aizuchi*. Cuando el abuelo da las gracias a Noriko por cuidar de Tomi, ambos asienten. Por medio del gesto de *aizuchi* le hacen saber al otro que comprenden sus sentimientos. Es entonces cuando su suegro le dice que olvide a su hijo y vuelva a casarse, ahora que él sabe lo que se siente al perder a tu pareja, entiende el dolor de Noriko y siente pena también por ella, la cual lleva sintiendo ese dolor muchos años. Es entonces cuando esta traslada sus sentimientos a su suegro, cuando le dice lo sola que se siente y que solo vive esperando a que ocurra algo. Noriko le explica que se siente egoísta y que no podía contarle esto a Tomi, a lo que el anciano responde haciendo el gesto de *aizuchi* y diciéndole que es una mujer buena y honesta. Así, simpatiza con ella y con sus sentimientos, se conmueve, y el gesto de *aizuchi* en el momento adecuado es una manera de manifestar ese conmoverse.

También observamos en ella los gestos de *naku* y *hanikami* mientras él se va a buscar un reloj que pertenecía a Tomi. Su suegro reduce la distancia física entre los dos y se sienta mucho más cerca de ella, es entonces cuando le regala ese reloj. Noriko se emociona ante este detalle y también al recordar a Tomi; empatizando a un nivel profundo con el dolor que siente ella, el anciano le dice que desea que sea feliz de corazón, probablemente porque él mismo sabe lo duro que ha sido perder a Tomi y porque entiende que ella sentiría lo mismo. Noriko entonces se deshace en lágrimas y se

siente de esta forma mucho más cercana a los que para ella son sus padres políticos: al anciano porque comparte su mismo dolor y a Tomi debido a que ahora lleva su reloj y siente ese vínculo.

Esta película me parece un gran ejemplo del papel significativo y profundo de los gestos en las relaciones sociales japonesas: cómo se establecen, cómo se llevan a cabo, en qué se basan, hasta qué punto y con qué frecuencia estos gestos podemos encontrarlos en la vida cotidiana de los japoneses, etcétera. Este ejercicio de aplicación ha resultado ser una forma muy enriquecedora de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos durante la realización de este trabajo.

Conclusión

Gracias a la realización de este Trabajo de Fin de Grado he profundizado en la idea de que no podemos juzgar una cultura desde una perspectiva ‘extranjera’. Solo ahora alcanzo a entender en la medida de mis posibilidades como alumna todavía de Grado lo que significa que nuestras opiniones sobre otra cultura no deben partir de los parámetros evaluativos de la propia cultura. Por ejemplo, para una persona española puede resultar extraño e incluso incómodo observar que una persona rehúye nuestra mirada todo el rato, cuando la finalidad última del gesto de *hanikami* es precisamente no incomodar a la otra persona o que esta no se sienta invadida por ser mirada directamente a los ojos. A diferencia de lo que sucede en Japón, en España resulta de mala educación no mirar a los demás a los ojos mientras nos hablan. Cuando esto sucede, puede incluso que lleguemos a preguntarnos si esa persona que no nos mira realmente nos está escuchando. Un español poco expuesto a la cultura japonesa podría concluir de la escena en que Noriko y su suegro se despiden, mientras ella está continuamente haciendo uso del gesto de *hanikami*, que la nuera no está siendo respetuosa y que manifiesta una actitud sibilina. Para los japoneses, por el contrario, simplemente está actuando con el propósito de mantener la armonía.

Podemos concluir de esta forma que cada cultura es diferente y única y que no podemos encasillar a todas las culturas del mundo dentro de un mismo molde, al igual que tampoco está bien creerse superior a otras culturas asumiendo que la propia es la que más sentido tiene o la más avanzada, pues una actitud así pecaría de etnocentrista. Además, es importante saber que intentar encajar todas las culturas en un mismo molde no estaría bien debido a que comprometeríamos sus singularidades, lo que las hace especiales a cada una. Tampoco tiene sentido quedarnos en el mero exotismo a la hora de abordar otras culturas, pues eso, como hemos visto, conduce al orientalismo.

Por otro lado, llegamos a la conclusión también de que todo lo que rodea al individuo tiene un peso real en su constitución, es decir, la religión, las costumbres, las relaciones sociales, la tradición, el entorno, etc., tomados en conjunto, definen y moldean, en última instancia, al individuo, a pesar de que las propias experiencias también jueguen un papel importante en el carácter individual. Concretamente, nos hemos ocupado del papel que los gestos, al ser también rasgos culturales y partes de la tradición, juegan en dicha constitución.

Al ser los gestos significativos, aunque pertenezcan al lenguaje no verbal, es lógico que si no pertenecemos a esa cultura se nos escapen sus significados. Tal y como se explica al principio de este trabajo, es necesario comprender la cosmovisión que permea a una cultura para, por ejemplo, descubrir qué tiene gracia en una. Esto ocurre también con los gestos. Necesitamos estudiar esa cultura, así como la forma de interactuar y de expresarse que tiene su gente para poder llegar a comprender verdaderamente qué significan esos gestos, ya que de otro modo corremos el riesgo de malinterpretar aquello que se nos transmite.

Volvamos sobre el capítulo tercero, más concretamente sobre el gesto de distancia o *hedatari*, el cual creo que sería uno de los más importantes a tener en cuenta por los españoles a la hora de enfrentarse a Japón. La diferencia en lo que respecta a la distancia interpersonal a mantener es un aspecto muy importante para tener siempre presente, ya que mientras que aquí en España rompemos las barreras físicas nada más conocernos, al establecer algún tipo de contacto físico nada más presentarnos, como estrechar las manos o besarnos en las mejillas, para los japoneses esto sería algo impensable y probablemente se sentirían profundamente incómodos e invadidos ante alguien que los tratase así. Aquí radicaría la importancia de estudiar y aprender al menos nociones básicas sobre una cultura antes de visitar ese país y tratar con su gente.

Por último, la película también me ayudó a la hora de poder interiorizar todos los conceptos tratados y explicados a lo largo del ensayo, pero sobre todo para poder ponerlos finalmente en práctica y demostrar que esto no es solo una cuestión teórica, ya que podemos ver en la película ejemplos claros de todo lo estudiado. El objetivo de este ensayo era primero explicar, para más tarde asimilar todas estas cuestiones y los conceptos que las articulan.

Para finalizar, me gustaría subrayar que somos quienes somos porque nacimos en un contexto determinado marcado por toda una cosmovisión. Solo teniéndola en cuenta podremos llegar a atisbar el significado de los gestos que de ella beben. Habiendo sido esta una experiencia tan enriquecedora para mí, espero haber contribuido con mi granito de arena a conseguir que Japón deje de ser un vecino desconocido y que cada vez más gente quiera aprender sobre su cultura y sus gentes, siempre desde el respeto y el afán de querer saber más.

Referencias

- Han, B.-Ch. 2015. *Filosofía del budismo zen*. Traducido y editado por Raúl Gabás. Barcelona: Herder.
- Carmona, C. 2011. "Describiendo el describir. Las lecciones sobre estética de Wittgenstein." *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* 10: 1-25. url: <http://institucional.us.es/fedro/index.php?page=numero-10-abril-de-2011>
- Carmona, C. 2015. *Wittgenstein La consciencia del límite*. Madrid: Shackleton Books.
- Carmona, C. 2020. "El Arquitecto Como un Geógrafo de la Diversidad Cultural. Arquitecturar la Comprensión; Arquitecturar la Vida en Común." En *De forma et vita. La arquitectura en la relación de lo vivo con lo no vivo*, editado por Carlos Tapia, 41-64. Sevilla: Athenaica.
- Cassirer, E. [1923] 2016. *Filosofía de las formas simbólicas I*. Traducido y editado por Armando Morones. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cheng, F. 2008. *Vacío y plenitud*. Traducido y editado por Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Ediciones Siruela.
- Confucio. [1533] 2011. *Analectas*. Traducido y editado por Alfonso Colodrón. Madrid: Edaf.
- Expósito, A., Mas, A., Giménez Soria, C., y Puigdomènech, J. 2013. *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: Ediciones JC.
- Geertz, C. 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. 1996. *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Paidós.
- Gracia, C. 2007. "La tierra pura, el fin del dharma y la mirada al paisaje: una introducción a los orígenes del jardín japonés." *Saitabi* 57: 127-147. url: <https://ojs.uv.es/index.php/saitabi/issue/view/479>
- Heisig, J. W., Kasulis, T. P., Maraldo, J. C., y Bouso, R. 2016. *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder.
- Kiyoshi, M. 1995. "Teoría de la tradición." En *Textos de la filosofía japonesa moderna. Antología*, editado por Agustín Jacinto Zavala, 365-372. México: El Colegio de Michoacán y Conaculta.

Lanzaco, F. 2008. "Religión y Espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea." *Encontros internacionais de filosofía no Camiño de Santiago* 9: 261-280. url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=347866>

López, Juan José. 2013. "Esencia y vacío en la obra de T. Izutsu y K. Nishitani." PhD diss., Universidad de Santiago de Compostela.

Maraldo, J. C. 2019 "Nishida Kitarō." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.. url: <https://plato.stanford.edu/search/searcher.py?query=Nishida+Kitaro>

Mcneill, David. *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago, 2005.

Nishida, K. [1945] 2006. *La lógica del lugar de la Nada y la cosmovisión religiosa*. Traducido y editado por Juan Masiá y Juan Haidar. Salamanca: Sígueme.

Norinaga, M. [1763] 2016. "Mono no aware." En *La filosofía japonesa en sus textos*, editado por Raquel Bouso García, 1189-1191. Barcelona: Herder.

Oshima, H. 1987. *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Traducido y editado por Mara Jess de Prada. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Ozu, Y. 2017. *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine*. Traducido y editado por Amelia Pérez. España: Gallo Nero Ediciones.

Said, E. [1978] 2017. *Orientalismo*. Traducido y editado por María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.

Sánchez Durá, N. 1996. "Introducción". En *Los usos de la diversidad*, editado por Clifford Geertz, 9-35. España: Ediciones Paidós.

Santos, J. A. 2005. *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra.

Santos, J. A. 2010. *En torno a Noriko. Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Santos, J. A. 2015. "Budismo: Entre religión no teísta y filosofía práctica." *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 4: 43-49. url: <http://albolafia.com/num4.html>

Sugimoto, Y. 2016. *Una introducción a la sociedad japonesa*. Traducido y editado por Carlos Sardiña y Yolanda Fontal. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Tada, M. [2006] 2010. *Gestualidad japonesa. Manifestaciones modernas de una cultura clásica*. Traducido y editado por Anna Kazumi y Tomiko Sasagawa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Taylor, C. [1992] 2009. *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. Traducido y editado por Mónica Utrilla, Liliana Andrade y Gerard Vilar. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Tetsuo, I., J.R.Vargas, y J.C.Vargas. 2011. "Breaking into Japanese Literature / Identity: Tatemaie and Honne." *Impossibilia* 2: 81-95. url: <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/issue/view/5>

Tiechuan, M. 2016. "A Study on Nonverbal Communication in Cross-culture." *Asian Journal of Humanities and Social Sciences* 4 (1): 1-6.

Trinidad, Genelyn. 2014. "Honne and Tatemaie: Exploring the Two Sides of the Japanese society" PhD diss., Universidad de Islandia.

Tubino, F. 2009. "Aportes y límites de la hermenéutica diatópica al diálogo intercultural sobre los derechos humanos." En *Hermenéutica en diálogo: Ensayos sobre alteridad, lenguaje e interculturalidad*, editado por Cecilia Monteagudo y Fidel Tubino, 155-170. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Real Academia Española. 2020. "Cultura." Real Academia Española. Accedido Noviembre 9 2020.

<https://www.rae.es/desen/cultura>

Ussa, M. C. 2013. "Semántica gestual y comunicación humana." *Cuadernos de lingüística hispánica* 21: 89-102. url: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/1951/1946

Wittgenstein, L. [1953] 2017. *Investigaciones filosóficas*. Traducido y editado por Jesús Padilla. Madrid: Trotta.

Wittgenstein, L. [1967] 1992. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Traducido y editado por Isidoro Reguera. Barcelona: Paidós Ibérica.

Wittgenstein, L. [1968] 1976. *Los cuadernos azul y marrón*. Traducido y editado por Francisco Gracia. Madrid: Tecnos.

Wittgenstein, L. [1967] 1996. *Observaciones a la rama dorada de Frazer*. Traducido y editado por Javier Sábada. Madrid: Tecnos.