

神田外語大学紀要第 26 号
抜刷 2014 年

The Journal of Kanda University of International Studies Vol. 26(2014)

MÉXICO, EL MURALISMO Y LA ERA NUCLEAR
EN EL ARTE JAPONÉS:
EL CASO DE TARO OKAMOTO

MEXICO, MURALISM AND THE NUCLEAR ERA
IN THE JAPANESE ART:
THE CASE OF TARO OKAMOTO

Silvia Lidia González

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/2010/09/08/sobre-cultura-y-literatura-japonesa/>

**MÉXICO, EL MURALISMO Y LA ERA NUCLEAR
EN EL ARTE JAPONÉS:
EL CASO DE TARO OKAMOTO**

**MEXICO, MURALISM AND THE NUCLEAR ERA
IN THE JAPANESE ART:
THE CASE OF TARO OKAMOTO**

Silvia Lidia González

The painting "Myth of Tomorrow" is a notable example of the influence of Mexican muralists and traditions in the works of Taro Okamoto, one of the most important Japanese artists of twentieth century. It also reflects the author's concern for nuclear issues, expressed in shapes and colors that are also influenced by some elements of traditional Mexican culture. This article describes how these influences were developed, the value of artistic language and its role in creating social awareness and promoting peace.

INTRODUCCIÓN

En el centro de Tokio, a unos pasos del famoso crucero de Shibuya, por el que desfilan millones de transeúntes en todas direcciones, bajo llamativas luces de neón y pantallas gigantes de alta definición se puede apreciar una de las pinturas murales más grandes del mundo: "El mito del mañana" (Asu no shinwa), realizada en México hace más de 40 años por Taro Okamoto.

Esta pintura puede verse como una muestra de la influencia del muralismo y las tradiciones mexicanas en la obra de Taro Okamoto, considerado entre los artistas más importantes de Japón en el siglo XX. En ella se expresa la preocupación del autor por el tema nuclear, en formas y colores que también evocan algunos elementos de la cultura tradicional mexicana. Este artículo describe la forma en que se dieron estas influencias, la importancia del lenguaje artístico y su papel en la creación de una conciencia social sobre los asuntos de paz.

EL MURALISMO MEXICANO

El muralismo es un movimiento artístico, con motivaciones políticas e ideológicas, que surgió después de la Revolución Mexicana de 1910, para socializar el arte mediante la utilización de grandes superficies murales. Los mayores exponentes de este movimiento fueron los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, cuyas obras se pueden apreciar en plazas, edificios públicos y escuelas, tanto en México como en otros países.

El principal promotor de este movimiento fue José Vasconcelos, filósofo y primer Secretario de Educación Pública en México tras la revolución. En su misión educativa, Vasconcelos encontró al pintor Gerardo Murillo, llamado el Doctor Atl, quien se convertiría de alguna forma en el padre del muralismo, por la gran difusión que dio a esta tendencia entre los pintores de la época.

En México hay vestigios de arte mural desde tiempos prehispánicos así como en la época colonial y el siglo XIX. Sin embargo la tradición de este tipo de arte social y monumental cobró fuerza como producto de la Revolución Mexicana.

El país había vivido 33 años de dictadura bajo la presidencia de Porfirio Díaz, tiempo en que resultaron favorecidos los inversionistas extranjeros, se implantó una tradición artística afrancesada y se relegaron los intereses de la población

trabajadora, campesina e indígena.

Luego de la revolución, intelectuales y artistas de diferentes disciplinas intentaron reivindicar a la población siguiendo, en un principio, la idea de Vasconcelos de que los mexicanos, como muchos pueblos de América, son una “raza cósmica”, mezcla de sangre europea con varios grupos autóctonos¹. De ahí que los muralistas se proponían resaltar el sentimiento nacional, deslindarse del eurocentrismo, del academicismo y socializar el arte, con obras a la vista del público.

Como expresara en algún momento el laureado escritor Octavio Paz: “La revolución nos reveló a México. Mejor dicho: nos devolvió los ojos para verlo y se los devolvió, sobre todo, a los pintores, a los poetas y a los novelistas”².

Los muralistas fueron cronistas de su tiempo que intentaban explicar su presente siempre en relación con un rico pasado histórico y con el cuestionamiento del mundo moderno.

Su temática ponía como centro al ser humano, a los pobladores indígenas, sus mitos y tradiciones, su vida sencilla así como los choques culturales y las luchas históricas.

Se representaba igualmente a esos seres ante el reto de un futuro incierto, marcado por valores burgueses, capitalistas o paradigmas del progreso cuestionables, en la medida en que anulaban la esencia del ser humano.

La representación temática estaba ligada a la estética y la técnica. Es evidente que los muralistas incorporaron referencias del arte que habían observado y experimentado en Europa, como el de los frescos, los mosaicos bizantinos, las formas del expresionismo y la geometría del futurismo. Por otra parte, procurando la duración de sus obras, modernizaron las técnicas del fresco y la encáustica, con nuevos materiales y procedimientos, con herramientas industriales y tecnológicas así como texturas y ángulos originales.

¹ José Vasconcelos, *La raza cósmica* (México: Espasa Calpe, 1948), 47-51.

² Octavio Paz, “Re/visiones de la pintura mural”, *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 229.

Aunque suele considerarse al muralismo como el arte de lo real, justamente en el rescate de la realidad histórica figuraron siempre elementos cosmogónicos y míticos, asociados a las ricas tradiciones autóctonas. De ahí que esta corriente también adquiere toques surrealistas, al representar escenas y personajes de la vida común, junto a sus dioses, sus creencias e incluso “dando vida” a la muerte, detalle que retomamos más adelante.

Por su posición política y social, el muralismo fue polémico y tuvo gran influencia en países como Estados Unidos, donde se pueden apreciar obras importantes de los exponentes de esta corriente, así como un estilo especial de muralismo popular en las calles de California y otros estados, como forma de expresión del movimiento chicano, es decir, la población de origen mexicano. Posteriormente la influencia del muralismo se extendería a otros países como Argentina, Chile, Cuba, Alemania, Italia, Irlanda, Irán e incluso Japón.

MURALISMO EN JAPÓN: LOS PIONEROS

Aunque la pintura mural es una forma de expresión antigua, con vestigios en todo el mundo, el movimiento específico al que nos referimos no era conocido en Japón a principios del siglo XX. Tras medio siglo de apertura al mundo, este país seguía más bien los modelos de desarrollo y algunos patrones culturales de Europa y Estados Unidos. El arte estaba marcado esencialmente por las vanguardias de estos países.

Sin embargo, algunos artistas japoneses llegaron a conocer directamente el muralismo mexicano y fueron sus primeros divulgadores y representantes en la nación oriental. Entre ellos, el especialista Kaoru Kato destaca la trayectoria de Tamiji Kitagawa, Tsuguharu Fujita e Isamu Noguchi³.

³ Kaoru Kato, “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, *Crónicas, El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*. no. 13 (2010): 237-264.

Tamiji Kitagawa (1894-1989), originario de Shizuoka, se trasladó muy joven a Nueva York, donde estudió y trabajó como obrero de la construcción, experiencia que lo acercó al arte realista que reflejaba la vida urbana. En 1923 viajó a Cuba y llegó posteriormente a México. En este país estudió en la academia de San Carlos, cuna del muralismo. También participó en las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) en Tlalpan y en Taxco. Fue profesor de pintura y amigo de importantes personajes como Diego Rivera. Al volver a Japón realizó algunos murales con inspiración mexicana pero usando fragmentos de cerámica, siguiendo una tradición japonesa. Se le considera el primer gran divulgador del muralismo mexicano a través de varias publicaciones en Japón.

Tsuguharu Fujita (1886-1968) fue a estudiar a París en 1912 y, por su visión y estilo especial, logró el reconocimiento de pintores importantes como Henri Matisse, Amedeo Modigliani y Pablo Picasso. También entabló una cercana relación con intelectuales y artistas como el escritor cubano Alejo Carpentier y el pintor mexicano Diego Rivera. Inspirado por sus amigos de origen hispano visitó varios países de Iberoamérica a partir de 1931: Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Cuba y México. Luego de conocer de cerca el movimiento muralista, regresó a Japón y realizó diversas obras monumentales en espacios de Ginza, en Tokio así como en la región de Kansai. Probablemente donde más se puede ver su influencia mexicana es en “Las fiestas anuales de Akita” (1937), mural de 20 metros de longitud. Tras la Segunda Guerra Mundial, Fujita regresó a París, obtuvo la nacionalidad francesa y siguió pintando frescos y murales en importantes espacios.

Isamu Noguchi (1904-1988) fue un artista estadounidense de origen japonés que empezó su carrera como escultor en Nueva York, a partir de 1924. Viajó también a Europa y en 1932, nuevamente en Estados Unidos, fue ayudante de José Clemente Orozco en la elaboración de 24 murales en la biblioteca del Dartmouth College.

Con él aprendió las técnicas básicas y el espíritu y representación iconográfica del muralismo mexicano. Se trasladó a México, donde fue cercano a los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de quienes tomó algunas ideas e inspiración para realizar su relieve mural “Historia de México” (1936) en el mercado Abelardo L. Rodríguez de la capital mexicana. En esta espacio se manifestaba contra el fascismo, la guerra y aparecía ya un cuestionamiento al progreso en la representación de la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

OTROS SEGUIDORES DEL MURALISMO

Luego de la interrupción del intercambio cultural entre México y Japón, ocasionado por la Segunda Guerra Mundial, en 1951 se firmó un convenio para reiniciar las relaciones. Con este nuevo impulso y la divulgación que habían hecho los artistas pioneros, se abrió en 1955 en el Museo Nacional de Tokio una importante Exposición de Arte Mexicano (Mekishiko Bijutsu Ten).

Esta muestra de un arte diferente al que Japón conocía del mundo occidental, impactó a personajes como Kojin Toneyama, Shinzaburo Takeda y Taro Okamoto.

Kojin Toneyama (1921-1994) percibió en la muestra mexicana una representatividad, plasticidad y fuerza mágica que provenía de la tierra y le recordaban el arte japonés de la era Jomon. Viajó a México y allí conoció a Siqueiros, cuando pintaba “De la dictadura de Porfirio Díaz a la Revolución”, en el Castillo de Chapultepec.

En Japón intentó aplicar la técnica tradicional *takuhon*, herencia de la cultura china, a las estelas y los relieves mayas antiguos, y así abrió camino para la apreciación de estas calcas como un objeto de arte, en su exposición “El *takuhon* del arte maya” (Maya geijutsu no *takuhon*). En esta innovadora experiencia lo acompañó el artista mexicano-japonés Luis Nishizawa. Buscando –como los muralistas

mexicanos- valorar la esencia humana y dejar un mensaje a futuras generaciones, realizó importantes murales en Japón, entre los que se conservan alrededor de 30 en espacios del Centro Universitario Seitoku Matsudo (Seitoku Gakuen), en la prefectura de Chiba.

Shinzaburo Takeda (1935-) nació físicamente en Seto, prefectura de Aichi, sin embargo ha reiterado que su espíritu “nació y creció en México”. Se interesó en el arte mexicano desde que estudiaba en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tokio y llegó a México en 1963. Aprendió pintura mural con Luis Nishizawa y otros maestros. También se entrenó en las técnicas de la litografía y se convirtió en profesor de arte en México, donde se concentran sus creaciones. En Japón, se puede ver parte de su trabajo en el mural “Figura de naturaleza y figura de civilización” (1993), en el Instituto de Autismo (Nobiro Gakuen), también en Chiba.

EL CASO DE TARO OKAMOTO

Otro de los artistas que demostró cercanía con el arte mexicano fue Taro Okamoto (1911-1996), originario de Kawasaki y en quien centraremos nuestra atención a partir de ahora.

Desde muy joven y gracias a sus padres, también artistas, tuvo contacto con las ideas surrealistas de André Breton⁴. Estudió etnología en París, y participó con George Bataille en la sociedad secreta de ideas antifascistas *Acephale*, cuya publicación se ilustraba con imágenes del joven japonés. El misterio y lo oculto eran el centro de sus intereses. En esa época se acercó también al arte abstracto, a través de los cuadros de Pablo Picasso.

Okamoto volvió a Japón en los años 40 y, en plena guerra, fue enviado a combatir

⁴ Su padre fue el caricaturista Ippei Okamoto y su madre la poeta y novelista Kanoko Okamoto. Fueron ellos quienes lo llevaron a París por primera vez, en 1929.

en China, experiencia que marcaría su posterior visión sobre el valor de la paz. Al regreso, entre la soledad y la tristeza de la derrota bélica, surgió el impulso que lo llevaría a crear las obras abstractas y vanguardistas más importantes de este país, en el siglo XX.

Su formación etnológica lo condujo a explorar la vida antigua de Japón, así como las costumbres y ritos de diferentes poblaciones asiáticas, según consta en algunos libros de impresiones y fotografías, de los años 60⁵. Éstos incluyen imágenes de sus primeros viajes a México, país del que tenía referencias por la Exposición de 1955 y por el contacto con algunos artistas mexicanos durante sus años en París.

En México descubrió una rica tradición prehispánica. En su exploración de sitios sagrados, celebraciones y rituales populares encontró la cultura de la sangre, de la piedra y del dios del Sol. Percibió una combinación de luces, colores y muestras de arte que lo impactaron notablemente. Fue tal su empatía con ese mundo colorido y surrealista, que le sugirió una de sus más celebradas ironías: “¡Este país es imperdonable...me imita desde hace miles de años!”⁶.

Okamoto fue amigo de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En este país trabajó intensamente entre 1967 y 1969 en el mural “El mito del mañana”, al que nos referimos especialmente en este artículo.

Otras de sus obras famosas en Japón son la “Torre del Sol”, emblema de la Exposición Mundial (Expo 70) de Osaka, así como esculturas diversas en las zonas comerciales de Ginza y Omotesando, en Tokio.

Okamoto murió en 1996, dejando un valioso legado cultural. Publicó una serie de libros con reflexiones sobre el arte que –según insistía– debía ser “explosión”. Es

⁵ Véase: Tarō Okamoto, Yūji Yamashita, Noi Sawaragi y Akiomi Hirano, *Tarō shashin mandara*, Okamoto Tarō no uchū 6 (Tōkyō: Chikumashobō, 2011).

⁶ Yūji Yamashita, “Okamoto Tarō ga ‘Asu no Shinwa’ nikometa omoi”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message* (Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006), 70.

considerado el gran exponente del *avant-gard* y uno de los artistas más importantes de Japón en el siglo XX.

LA MISTERIOSA SUERTE DE “EL MITO”

En 1967 Okamoto fue a ver a su amigo David Alfaro Siqueiros, quien realizaba un proyecto especial para el complejo donde se construía el Hotel de México. El hombre al frente de esta magna empresa era Manuel Suárez, el gran mecenas del arte mexicano, quien encomendó al japonés la obra que se ubicaría en el vestíbulo del hotel.

Entre 1967 y 1969 Okamoto se dedicó intensamente a concluir el encargo del mural de 5.5 metros por 30 metros, cuyas siete piezas originales estaban sentadas en bases móviles, para colocarse en el vestíbulo del Hotel de México. El artista sólo esperaba el día de la inauguración, para acudir a firmarlo.

Por problemas políticos y financieros, la construcción del hotel fue suspendida. El mural fue desmantelado y almacenado en algún lugar incierto. Casi tres décadas después, en 1995, el espacio se recuperó para el Polyforum Siqueiros.

Okamoto murió el 7 de enero de 1996, sin tener nunca más noticias del mural. Su compañera de vida, Toshiko, no entendía cómo una obra artística tan importante, podía estar enterrada como un descomunal esqueleto en suelo mexicano, a lo que el artista respondía irónicamente que eso era natural en un país que tenía tan íntima relación con la muerte.

Tras una prolongada pesquisa Toshiko Okamoto recibió una llamada especial, en septiembre de 2003: el mural había aparecido. Estaba en un depósito de materiales de construcción, en los suburbios de la Ciudad de México.

Aun incrédula, Toshiko viajó hasta el lugar, donde encontró un ciento de piezas deterioradas, pero indudablemente pertenecientes a la obra, según comentaba

emocionada ante las cámaras de televisión japonesa.

El Museo Memorial y la Fundación para la Promoción del Arte Contemporáneo que llevan el nombre de Okamoto, así como un comité de 70 artistas, intelectuales y escultores japoneses, se propusieron recabar los millones de dólares necesarios para la restauración y el traslado de la enorme y pesada obra.

La Fundación obtuvo los derechos sobre la magna obra del artista y en 2005 culminó su traslado a Japón. Toshiko murió en abril de ese año y tampoco se cumplió su sueño de ver expuesta la obra, que finalmente se mostró al público en el verano del año 2006 en el distrito Shiodome de Tokio. Entre 2007 y 2008, el mural estuvo expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de esta capital, y a partir de 2008 se ubica en la concurrida estación de Shibuya.

INFLUENCIAS DEL MURALISMO EN JAPÓN

Entre los artistas japoneses que hemos mencionado hubo notables influencias luego de su experiencia mexicana.

Tamiji Kitagawa, a quien ya nos referimos como pionero en la relación con el arte mexicano, tomó la figura de la muerte -como en ese país- con cierta naturalidad y tono satírico en algunos de sus obras e incluso en su propia participación de matrimonio, en la que los novios se abrazan ciegamente a un destino representado en forma de esqueleto.

Por su parte Tsuguharu Fujita, quien había impactado en el arte europeo con sus figuras femeninas y gatos en fondos claros, imprimió nuevos colores vivos a sus obras y tomó algunos temas como el cultivo de café y la vida en los pueblos, luego de su viaje por México y otros países iberoamericanos. Algunos críticos observan en su gran mural “Las fiestas anuales de Akita” el color y algarabía de las pequeñas comunidades, con reminiscencias de los murales realizados entre 1923 y 1928 por

Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, que representan la identidad nacional a través de las tradiciones de las regiones rurales.

Como hemos visto, Kojin Toneyama acudió a una vieja herencia china en el manejo de la tinta y combinó el tradicional *takuhon* con estelas y relieves mayas, siguiendo el paradigma del muralismo de rescatar la historia propia.

En otro caso, Shinzaburo Takeda no solamente se inspiró en el arte mexicano para la realización de algunos murales en Japón sino que se quedó a radicar en ese país, convirtiéndose en uno de los artistas más importantes en la integración de la mirada japonesa con la mexicana.

“EL MITO DEL MAÑANA”: CARACTERÍSTICAS

“El mito del mañana” expone en colores primarios brillantes un esqueleto carbonizado, bajo un hongo de humo, mientras algunas personas buscan escapar de la explosión. Es una obra que concentra la inspiración de los colores mexicanos, la escuela de los grandes muralistas de este país y la preocupación por un tema social que ha marcado la historia de Japón, y los valores de la humanidad: las explosiones atómicas.

En el aspecto formal, las obras de Okamoto tras su experiencia mexicana adquirieron nuevas dimensiones. Justamente sus mayores creaciones son de esa época: el mural “El mito del mañana” (1967-1969) y la escultura “Torre del Sol” en Osaka (1969-1970).

En México era común encontrar pinturas de gran tamaño, por lo que Okamoto se animó a realizar el mural más grande del mundo para esa época, acorde con el ambicioso proyecto del que sería el mayor hotel de América.

En lo que respecta a colores, el japonés ya era conocido por el uso de tonos primarios, con trazos fuertes, por lo que se identificó inmediatamente con el entorno

mexicano, pues decía que esos tonos se encontraban de manera natural en la vida de la gente: “¿acaso México no es el país de los colores primarios?”⁷. Le parecía que en esa tierra había un brillo especial en los colores, en los rostros de la gente, percibía que todo brillaba como el sol.

En cuanto al contenido, Okamoto también coincide con los muralistas mexicanos al dar un sentido crítico a su obra. Hasta ese momento los trabajos del artista tenían un estilo original como forma de expresión estética pero a partir de “El mito” asume una posición política y social al criticar el uso de la energía nuclear.

Como hemos visto, él mismo padeció la depresión de una gran parte de la sociedad japonesa después de la Segunda Guerra Mundial. La explosión de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki fue una experiencia que marcó su visión humana y artística.

Cuestionaba el uso de las armas nucleares y consideraba que no solamente los japoneses que habían sufrido estas experiencias sino toda la humanidad estaría condenada a no tener un mañana, ante este poder destructivo. De ahí el título que dio a su trabajo y la temática que representó en él.

LA VIDA, LA MUERTE Y EL MITO

La vida, la muerte y el mito son tres elementos que destacan en el mural de Okamoto y que coinciden notablemente con la esencia de importantes obras de muralistas mexicanos.

Con un toque surrealista, la muerte aparece de manera reiterada para dar vida a las escenas de la realidad mexicana. Esta representación simbólica debe mucho al maestro del grabado, José Guadalupe Posada, admirado antecesor de los muralistas.

⁷ Tarō Okamoto, “Mekishiko ni daihekiga wo kaku”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message* (Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006), 59.

La figura de la muerte pícaro, divertida y elegante, principalmente en la forma de “La Catrina” es, hasta nuestros días, la imagen central en los actos por el Día de Muertos, tradición considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por la UNESCO.

Justamente “La Catrina” es el centro del mural de Rivera “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1946-1947).

Por su parte Orozco también alude al choque entre el mundo civilizador y el indígena, el enfrentamiento entre la vida y la muerte. En “Epic of the American Civilization”, en Dartmouth College, representa a los dioses del mundo moderno como esqueletos del ámbito académico. Su obra y su pensamiento fueron muy cercanos a los del filósofo Lewis Mumford, al criticar el progreso mecanizado, tecnificado y arrollador sobre la esencia humana⁸.

Diversos estudios antropológicos observan una actitud mexicana que fusiona temor, burla, desprecio y exaltación a la muerte. Escribía Octavio Paz que: “El mexicano frecuente a la muerte, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizás tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde...”⁹.

En Japón, la muerte, en esta forma de esqueleto no había figurado en el arte. Okamoto daba un paso diferente a los artistas de su país al poner en el centro del que sería uno de los murales más grandes del mundo precisamente como protagonista a la muerte, producto de una explosión atómica. Al ver los bocetos iniciales, no faltaron las sorpresas entre sus allegados japoneses. Sin embargo él insistía en que se trataba de una figura natural: “...en París o en Tokio sería imposible, pero en México

⁸ Sobre esta relación entre Orozco y los intelectuales de su tiempo, ver: Diane H. Milioles y Renato González Mello, eds., *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934* (New York, Norton, 2002).

⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 63.

está bien”¹⁰.

Por otra parte, el mito es un elemento presente en los grandes muralistas mexicanos. Como hemos señalado, al mostrar la realidad a través de la tradición indígena, destacaban una visión cosmogónica con elementos surrealistas y mitológicos.

Durante su experiencia en Europa, Diego Rivera estudió los códices y las pinturas del Renacimiento, basados en la mitología griega y los temas bíblicos. Esto alimentó el deseo de exponer artísticamente su mundo endógeno. Así, por ejemplo en su obra “Historia de México”, en el Palacio Nacional de Bellas Artes, plasma el Mito de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, bajo la advocación de astro, dios y héroe cultural, para representar la eterna lucha cósmica entre la materia y el espíritu. Constituye el principio nahua de la dualidad: los dioses y los hombres, el cielo y la tierra, la vida y la muerte.

Según los muralistas, las sociedades modernas se han separado de su propia memoria, costumbres, rituales y tradiciones. Esta memoria colectiva pasa así a ocupar el lugar del mito. Es precisamente todo este repertorio simbólico y mítico lo que el muralismo mexicano intentó recuperar al asignar a la memoria el papel de elemento vinculante con la identidad y la cultura.

De alguna forma Okamoto toma esta idea en el nombre y en el contenido de su obra. El planteamiento del artista japonés no es rescatar parte de las leyendas o mitos del Japón antiguo, sino proponer que el mundo moderno se convertiría en un mito para las generaciones pos-atómicas. “El mañana es un mito ante la proliferación de las armas nucleares y los momentos de crueldad y tragedia”, según resume la Fundación Memorial Taro Okamoto, sobre el pensamiento del artista.

¹⁰ Koichi Watari, “Nijuisseiki hakobikomareta tamatebako”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message* (Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006), 78.

VISIONES ARTÍSTICAS

En la historia de Japón no es común este tipo de arte crítico. El lanzamiento de las bombas atómicas no sólo representa un capítulo crucial en la historia de la humanidad sino que marca la aparición de nuevas formas de expresión para comunicar la experiencia de los sobrevivientes y para llevar una reflexión al mundo sobre el uso y significado de la energía nuclear.

En agosto de 1945, inmediatamente después de los ataques atómicos en Hiroshima y Nagasaki, el mismo gobierno japonés se encargó de censurar la información para no interferir con la propaganda pro bélica. Tras la rendición, las Fuerzas Aliadas de Ocupación tomaron control de la isla y dictaron un Código de Prensa para evitar cualquier tipo de críticas a las potencias vencedoras.

Aunque formalmente el tema de la bomba atómica no figuraba en este código, en la práctica hubo un nutrido equipo de sensores que se encargó de borrar o manipular este delicado asunto en los medios informativos. La censura alcanzaría también las comunicaciones civiles y las manifestaciones culturales y artísticas.

En contadas ocasiones, utilizando los recursos creativos, la imaginación y la subjetividad como una característica esencial, el arte logró escapar a las trampas de silencio impuestas por las autoridades de ocupación. La necesidad expresiva se desbordaba, no solamente entre los artistas sino entre las víctimas y testigos que buscaban comunicar sus experiencias.

Sin embargo, las dificultades para el reconocimiento de la creación artística a partir de las experiencias atómicas no sólo tienen que ver con las restricciones impuestas por el poder, sino también por la misma tradición japonesa y sus cánones estéticos. En los mismos círculos de creadores japoneses, había un rechazo al tema atómico, puesto que éste involucraba escenas de violencia, llanto, dolor y destrucción, que se alejaban de las imágenes tradicionales representadas en el arte japonés, asociado a lo

bello y sutil, al culto a la naturaleza.

Durante los siete años que duró la Ocupación Aliada en Japón, pocas obras artísticas sobre el tema de las bombas atómicas pudieron darse a conocer. En 1952, al finalizar este período, no solamente artistas japoneses sino creadores de todo el mundo llegaron a conocer más detalles sobre lo sucedido en Hiroshima y Nagasaki. A partir de esta década trascendieron películas, obras literarias en diferentes géneros, y también algunas obras históricas inspiradas en el tema.

Hubo varias etapas de debate sobre el arte a partir de las bombas. Este *boom* incomodaba todavía a quienes no concordaban con la idea de expresar artísticamente el producto de los desastres bélicos.

El debate intelectual se prolongó durante los años 60 y resurgió entre los 70 y 80, sobre todo a raíz del Llamado de los Escritores, promovido por el reconocido autor Kenzaburo Oe, en el que los artistas, y en particular los escritores, fijaban su postura: “creemos que es nuestra obligación con la raza humana dedicar todas nuestras energías a prevenir una segunda y final guerra nuclear. Urgimos a toda la gente del mundo a trabajar de una vez por la paz...”¹¹.

Aunque muchas manifestaciones artísticas habían sido censuradas, la parte visual era especialmente controlada, por el impacto que podría producir. Recordemos que la imagen oficial y ampliamente divulgada en el mundo de la bomba atómica era una enorme nube en forma de hongo.

Las víctimas no se mostraban. Los cuerpos no podían figurar. Todo era abstracto. La colección de fotos tomadas por los científicos que estudiaban los efectos radiactivos en las víctimas, no fue desclasificada durante décadas. Por esta razón,

¹¹ El Llamado de los Escritores fue anunciado en una conferencia de prensa en el Hotel Daiichi de Tokio, el 20 de enero de 1982. Véase: Silvia Lidia González, *Hiroshima: la noticia que nunca fue ¿Cómo se censura la información en tiempos de conflicto?* (Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana, 2004), 551.

el imaginario construido en el mundo a partir de los ataques era ajeno a las escenas auténticas de sufrimiento y consecuencias nocivas en las víctimas.

Ante la falta de las imágenes reales y a pesar de la censura, varios artistas intentaron tempranamente exponer sus visiones. Desde 1948 el pintor Keisuke Yamamoto había realizado un mural titulado “Hiroshima”, con notables reminiscencias del famoso *Guernica*, pintado por Pablo Picasso en 1937.

En ese mismo año, Toshi (Akamatsu) e Iri Maruki terminaron “Fantasmas”, su primer panel sobre los bombardeos. Durante varias décadas completaron una abundante colección de paneles sobre las bombas atómicas, así como otros horrores de la guerra y el terror nuclear.

En los años 50 el Partido Comunista de Japón promovió la realización de “pinturas de reportaje”, entre las que algunos artistas como Kikuji Yamashita escogieron el tema atómico. Shusaku Arakawa también se basó en Hiroshima y la muerte para sus exposiciones, con evidentes inquietudes sociales, entre el realismo y surrealismo o la abstracción.

En este sentido, los artistas japoneses seguían las mismas inquietudes que habían motivado a los muralistas a expresarse críticamente sobre su tiempo. El propio Taro Okamoto había vivido intensamente este ambiente pos-bélico y ya en sus obras de los años 50 se veían alusiones al fuego, el miedo, la muerte y la destrucción.

En los años 60, en plena Guerra Fría, con las armas atómicas como punto central de la disputa ideológica y geopolítica que polarizaba al planeta, insistía en que los artistas deberían pronunciarse abiertamente sobre los acontecimientos mundiales.

En ese tiempo, la experiencia mexicana le daría la posibilidad de manifestar su mensaje y de universalizarlo, por lo que Okamoto no dudó en expresar su reflexión sobre los desastres atómicos, más allá de la exigua e impuesta estampa de una nube en forma de hongo.

Los colores y la figura de la muerte en el ambiente mexicano contribuyeron como recurso expresivo, sin embargo el mensaje está claramente inspirado en la experiencia de su propio país, que dejaba -con la misma intención que lo hicieron los muralistas - una profunda reflexión sobre el progreso de la humanidad. Fue así como la representación de “la muerte en colores vivos” se convirtió en su magno llamado por la paz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- González, Silvia Lidia. *Hiroshima: la noticia que nunca fue ¿Cómo se censura la información en tiempos de conflicto?* Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana, 2004.
- Kato, Kaoru. “Acercamiento a la influencia del movimiento muralista mexicano en el arte contemporáneo de Japón”, *Crónicas, El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*. no. 13 (2010).
- Miliotes, Diane H. y Renato González Mello, eds. *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*. New York: Norton, 2002.
- Okamoto, Tarō, “Mekishiko ni daihekiga wo kaku”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message*. Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006.
- 岡本太郎、「メキシコに大壁画を描く」、*明日の神話。岡本太郎の魂*。東京：青春出版社、2006。
- , Yūji Yamashita, Noi Sawaragi y Akiomi Hirano. *Tarō shashin mandara, Okamoto Tarō no uchū 6*. Tōkyō: Chikumashobō, 2011.
- , 山下裕二、榎木野衣、平野暁臣。太郎写真曼陀，岡本太郎の宇宙6。東京：筑摩書房、2011。
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , “Re/visiones de la pintura mural”, *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. México: Fondo de Cultura

- Económica, 1987.
- Tanaka, Keiichi. “El mito del mañana de Taro Okamoto. El tema y su mensaje”, *Crónicas, El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*. no. 13 (2010).
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. México: Espasa Calpe, 1948.
- Watari, Koichi, “Nijuisseiki hakobikomareta tamatebako”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message*. Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006.
- 和多利浩一、「21世紀運び込まれた玉手箱」、*明日の神話。岡本太郎の魂*。東京：青春出版社、2006。
- Yamashita, Yūji “Okamoto Tarō ga ‘Asu no Shinwa’ nikometa omoi”, *Asu no Shinwa. Okamoto Tarō no message*. Tōkyō: Seishun Shuppansha, 2006.
- 山下裕二、「岡本太郎が「明日の神話」にこめた想い」、*明日の神話。岡本太郎の魂*。東京：青春出版社、2006。



“Mito del mañana” (1967-1969), Taro Okamoto.
“Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1946-1947), Diego Rivera.

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/2010/09/08/sobre-cultura-y-literatura-japonesa/>