



La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*

Cora Requena Hidalgo

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Bajo una naciente concepción centralista del Imperio japonés, el emperador Tenmu, cuyo reinado se extendió de 673 a 686, ordenó a Hieda no Are la recopilación de *Kojiki* (*Crónica de los acontecimientos antiguos*). La obra, sin embargo, se publicó sólo décadas más adelante (712) bajo el mandato de la emperatriz Genmei del Período Nara, quien encargó, a su vez, a Ono Yasumaro que escribiera la obra a partir de las recitaciones anteriormente aprendidas de memoria por Hieda no Are. Cabe destacar que, aun cuando Yasumaro escribió *Kojiki* en chino, éste es el primer intento por transcribir las recitaciones en Yamato kotoba según las aprendiera Hieda no Are. La antología, por lo tanto, tiene una doble importancia dentro de la historia cultural japonesa, puesto que, por un lado, proporciona una idea clara de la necesidad (imperial) de construcción de un pasado en el que sostener un sistema político y cultural presente; y, por otro, da cuenta del nacimiento de la necesidad de escribir este pasado en palabras japonesas.

Los acontecimientos relatados en *Kojiki* abarcan desde la creación y fundación de Yamato hasta la regencia de la emperatriz Suiko (592-628), y se agrupan en tres unidades bien diferenciadas: el primer grupo de historias narra los hechos de los dioses (cosmogonía y teogonía); el segundo refiere los hechos de los nuevos dioses que descienden del altiplano y forman su linaje en la tierra (siempre bajo protección de los dioses originales); el tercer grupo narra la historia y los hechos de los hombres.

Palabras clave: *Kojiki*, literatura japonesa, mitología japonesa, Japón

Uno de los rasgos característicos más conocidos de la cultura japonesa es su enorme capacidad histórica para asimilar conceptos estéticos y culturales procedentes de diversas tradiciones orientales y occidentales. El origen mismo de la literatura, la religión, la mitología, la filosofía y, en general, de todas aquellas manifestaciones que dieron forma a la cosmovisión nipona durante el período Yamato posee un fuerte componente exótico, foráneo, que proviene principalmente de la zona del sureste asiático, de China y de Corea y, en menor medida, de la zona norte siberiano-mongola. Todas estas tradiciones, adaptadas y fusionadas con las creencias de los diferentes grupos que poblaron las tierras japonesas en el período antiguo, dieron origen a la magnífica eclosión de la cultura clásica del período Heian, cuya influencia ha perdurado durante siglos en el imaginario estético y cultural japonés. La tradición y la innovación, la unión de lo propio y lo foráneo, configuran así una forma de entender el mundo que se explica en la síntesis, en la adaptación y en la reescritura.

De esta fusión más o menos armónica de tradiciones provienen, a su vez, una serie de valores espirituales, socioculturales y estéticos, que se incorporan a la cultura japonesa a través de los siglos y que se expresan por medio de la literatura, la historia, la religión y la filosofía, así como de las costumbres, las fiestas y las celebraciones de rituales que han mantenido su forma y su sentido inalterables hasta el presente. Muchos de estos valores, incluso los que nacieron durante el primer período Yamato, son claramente reconocibles en la industrializada sociedad nipona del siglo XXI, aun cuando no siempre es posible identificar a ciencia cierta su origen, y siguen teniendo un lugar destacado en los géneros culturales más populares de la sociedad japonesa, como el manga, el cine o la literatura.

El *shinto*, en tanto conjunto de creencias originario de Japón, posee un lugar destacado en este contexto, pues de él provienen las imágenes cosmológicas y cosmogónicas que explican el nacimiento del mundo, de los dioses y de los seres humanos que pueblan las islas japonesas. En otras palabras, como se verá en el análisis de la primera parte de *Kojiki*, el *shinto* es el verdadero magma del que surge el material original que siglos más adelante será moldeado por las diferentes escuelas

del budismo, dando como resultado el complejo, y por momentos contradictorio, sistema de creencias que, hasta el día de hoy, identifican a la cultura japonesa.

El origen según el *shinto*

Durante el largo Período Yamato [1], comprendido entre los años 300 y 645, se produjeron los primeros contactos de la cultura japonesa con la cultura china a través de Corea y de sus intelectuales [2], que introdujeron paulatinamente en Japón la religión (el budismo), la escritura, el confucianismo y el sistema de organización social de las dinastías Sui y Tang. Hasta este momento, la religión y la política japonesas formaban parte de una única concepción del mundo sustentada en el culto *shinto* (en japonés *kami no michi*, “camino de los kami”) y en la tradición oral de narraciones de tipo folclórico que englobaban mitos (*shinwa*), leyendas (*densetsu*) y cuentos (*ninsetsu*).

En esta sociedad primigenia, que aún no conocía la escritura, las mujeres *kataribe* o narradoras oficiales de historias poseían un enorme poder, pues eran las poseedoras tanto del espíritu de las palabras (*kotodama*) como de su poder mágico (*kotoage*), y las únicas responsables de transmitir a la sociedad japonesa el mensaje de sus dioses, por medio de la narración en *Yamato kotoba* (lengua japonesa). Con la rápida asimilación de la cultura clásica china, sin embargo, el poder de las *kataribe* fue disminuyendo a medida que la utilización de la palabra escrita se iba generalizando entre las clases más poderosas en la última época del Período Yamato y en el Período Hakuho (647-710). La desaparición de las *kataribe*, la necesidad de conservar la propia historia en un soporte que garantizase su permanencia, y, sobre todo, la necesidad de establecer una versión única (oficial) de acontecimientos y personajes relacionados con las nuevas clases dirigentes del imperio, hicieron que se considerara “prioridad de Estado” la recopilación de crónicas, biografías de emperadores e historias de la familia imperial y de las familias más influyentes, que ayudaran a consolidar el poder político y a legitimar la autoridad del emperador y de sus subordinados. Con este fin nacieron, por ejemplo, *Tennoki* y *Kokuki* (atribuidos al príncipe Shotoku), y *Teiki* (681).

Bajo esta naciente concepción centralista del Imperio japonés [3], el emperador Tenmu, cuyo reinado se extendió de 673 a 686, ordenó a Hieda no Are la recopilación de *Kojiki* (*Crónica de los acontecimientos antiguos*). La obra, sin embargo, se publicó sólo décadas más adelante (712) bajo el mandato de la emperatriz Genmei del Período Nara, quien encargó, a su vez, a Ono Yasumaro que escribiera la obra a partir de las recitaciones anteriormente aprendidas de memoria por Hieda no Are. Cabe destacar que, aun cuando Yasumaro escribió *Kojiki* en chino, éste es el primer intento por transcribir las recitaciones en *Yamato kotoba* según las aprendiera Hieda no Are. La antología, por lo tanto, tiene una doble importancia dentro de la historia cultural japonesa, puesto que, por un lado, proporciona una idea clara de la necesidad (imperial) de construcción de un pasado en el que sostener un sistema político y cultural presente; y, por otro, da cuenta del nacimiento de la necesidad de escribir este pasado en palabras japonesas. Habría que esperar, sin embargo, casi medio siglo para que surgiese una escritura más cercana a la lengua japonesa: el *manyogana* o uso fonético de los caracteres chinos; y un siglo para la creación del primer sistema de escritura verdaderamente japonés: el *hiragana*, primer silabario en caracteres japoneses (*kana*).

Ocho años más tarde de la publicación de *Kojiki* aparece, por encargo de la emperatriz Gensho, *Nihon shoki* o *Nihongi* (*Anales de Japón*), que responde únicamente a la primera necesidad antes mencionada, pues, si bien es cierto que

también se trata de una historia de Japón (en treinta tomos), la organización de la obra, su estructura cronológica, la cuidada ordenación de sus distintas versiones y, sobre todo, su lenguaje, intentan emular la forma de la historiografía china alejándose nuevamente del *Yamato kotoba*. Pese a ello, o más bien, gracias a ello, *Nihon shoki* fue considerada durante siglos una historia más fidedigna que *Kokiji*, con la que comparte, no obstante, la narración de gran cantidad de historias mitológicas. Este abandono momentáneo de la utilización de la lengua japonesa para la transcripción del mundo se entiende, en este período, por la imperiosa necesidad de otorgar a la historia un rango mayor, que equiparara el pasado japonés y su transcripción literaria con las historias y crónicas chinas y coreanas.

Entendido como acto fundacional, el mito es una imagen del mundo primigenio que da sentido al presente y garantiza la continuidad de una forma de ver y de valorar la realidad. El mito comunica una experiencia (la del comienzo de la historia), en una lengua primigenia (no la explica) y, por esa razón, necesita que su destinatario viva la temporalidad de los hechos relatados y que crea en su valor de verdad.

Los acontecimientos relatados en *Kojiki* abarcan así desde la creación y fundación de Yamato hasta la regencia de la emperatriz Suiko (592-628), y se agrupan en tres unidades bien diferenciadas: el primer grupo de historias narra los hechos de los dioses (cosmogonía y teogonía); el segundo refiere los hechos de los nuevos dioses que descienden del altiplano y forman su linaje en la tierra (siempre bajo protección de los dioses originales); el tercer grupo narra la historia y los hechos de los hombres. Esta división tripartita no sólo se basa en la clasificación temática de las historias relatadas sino que refleja un cambio epistémico de gran importancia en la sociedad japonesa, pues, a medida que la temporalidad de los hechos se acerca al presente de la escritura, se va produciendo una nueva necesidad de explicación de los mismos, ajena a la primera parte de la obra.

1. El nacimiento de los dioses

Los primeros dioses que surgen en la Alta Planicie Celestial (*Takamagahara*) cuando comienzan a desplegarse el cielo y la tierra son tres: Ame no Minaka-nushi no kami (“Señor del Augusto Centro de Cielo”), luego Takamimusubi no kami (“Divinidad de la alta y augusta fuerza activa de la procreación”) y finalmente Kamimusubi no kami (“Divinidad de la fuerza activa divina de la procreación”). No se relatan sus nacimientos ni se da más detalle de ellos que el ser divinidades individuales que ocultaron sus cuerpos (es decir, son invisibles), así como el significado de sus nombres. Después de ellos surgen de “una cosa que asomó como un brote de junco cuando el país era joven y flotaba” Umashi-ashikabi-hikoji no kami (“Espléndido príncipe de la caña alzada”) y Ame no Tokotachi no kami (“Divinidad de la base del cielo”), que comparten con los tres primeros las características de ser dioses individuales e invisibles, pero no, como se aprecia, el lugar de nacimiento. Estos cinco dioses son las “Divinidades Celestiales especiales”.

En un segundo momento surgen Kuni no Tokotachi no kami (“Deidad de la base de la tierra”) y luego Toyokumono no kami (“Deidad del fértil campo de nubes”), también individuales e invisibles. Y a continuación, las cinco parejas de hermanos, hombre y mujer, (“Deidad del suelo de fango” y “Deidad del suelo de arena”; “Deidad de la estaca de cuerno” y “Deidad de la estaca animada”; “Deidad masculina del gran lugar” y “Deidad femenina del gran lugar”; “Dios de la Satisfacción” y “Diosa de toda la gracia”) de las que Izanagi no kami (“El que invita” o también “Deidad sagrada de la calma”) e Izanami no kami (“La que invita” o también “Deidad sagrada de las olas”) son la última en aparecer. Las cinco parejas más las dos

divinidades anteriores reciben el nombre de las “Siete Generaciones de la Era de los Dioses”.

Esta primera parte del mito presenta en orden cronológico el nacimiento espontáneo de una serie de dioses originales de los que no es necesario contar ni explicar sus historias puesto que se da por supuesto que los lectores (¿auditores?) las conocen y creen en su veracidad, es decir, las viven como hecho real y presente. Los nombres de estos dioses, por tanto, corresponden más bien a descripciones que hacen referencia a un acontecimiento o a su resultado relacionado con su nacimiento; además carece completamente de recursos narrativos que otorguen rasgos ficticios a la historia.

2. Izanagi e Izanami pueblan el país flotante: la creación

Los dioses ordenan entonces a Izanagi e Izanami que terminen de crear el país que flota, y para ello les entregan la “Celestial Lanza de Joyas”. Situados sobre el puente flotante, ambos dioses empujan la lanza hacia abajo y revuelven el magma hasta hacer cuajar la marea salada. Al levantar la lanza, el líquido que gotea se solidifica y así nace la isla de Onogoro. Izanagi e Izanami bajan a la isla y construyen la “Augusta Columna Celestial” (Ama no Mihashira) y la “Sala de Ocho Brazas”.

Este simple relato de la creación proporciona una imagen clara tanto de la importancia del país flotante: al erigirse sobre él la columna que une cielo y tierra; como de su ubicación privilegiada: se trata del centro de la tierra (del mundo) donde se encuentra la sala de ocho brazas, es decir, la sala que señala en todas las direcciones posibles (ocho). En esta casa (pilar y centro) nacerán todas las cosas cuando Izanagi e Izanami comiencen su tarea creadora (reproductora):

Luego, cuando preguntó [Izanagi] a su hermana menor Izanami no mikoto: «¿Cómo está formado tu cuerpo?», ella contestó: «Mi cuerpo se hace y se hace, pero hay un lugar que no acaba de hacerse». Entonces dijo Izanagi: «Mi cuerpo se hace y se hace, pero hay un lugar que se hace en exceso. ¿Qué te parecería si metiera el lugar de mi cuerpo que se hace en exceso en el lugar de tu cuerpo que no acaba de hacerse y generáramos países?». Izanami respondió: «¡Será bueno!». Entonces dijo Izanagi: «En tal caso, tú y yo daremos una vuelta a esta Augusta columna Celestial y nos encontraremos y nos uniremos conyugalmente». Juraron hacerlo, y él dijo: «Ve tú hacia mí por el lado derecho y yo iré hacia ti por el lado izquierdo». Anduvieron alrededor de la columna según lo prometido, e Izanami no mikoto habló primero: «¡Oh, qué buen muchacho!». A lo cual Izanagi contestó: «¡Oh, qué buena muchacha!» (Naumann: 36).

Izanagi se da cuenta en seguida del error de que su hermana haya hablado en primer lugar [4], lo que trae como consecuencia los nacimientos del “niño-sanguijuela” (Hiruko), que la pareja abandona a su suerte, y de la igualmente imperfecta Aha shima (“la isla burbuja”). Asustados por esta primera procreación fallida, los hermanos vuelven a la Alta Planicie donde los dioses celestiales consultan el oráculo y ratifican la suposición de Izanagi. En consecuencia los hermanos deben regresar a la columna y realizar nuevamente el ritual de apareamiento en la forma correcta. Esta vez tienen éxito y de la unión nacen ocho islas que conforman el “Gran País de las Ocho Islas” (Japón). A éstas siguen seis islas más (con las que se da por concluido el parto de países) y 31 nuevas divinidades (*kami* [5]), entre las que se encuentran los dioses y diosas de los ríos, los árboles, los campos, la niebla, las rocas, el suelo arenoso, del viento, del mar, la montaña, el barranco, etcétera. Finalmente,

nace una diosa principal, Ohogetsu-hime no kami, la “Gran Princesa de la Alimentación”. Izanagi e Izanami se convierten así en las primeras divinidades realmente procreadoras.

Una vez concluida la creación de “todo lo demás”, Izanami da a luz al dios del fuego, Kagutsuchi no kami, que le quema los genitales y la hace enfermar. De sus vómitos surgen dos divinidades (el Dios y la diosa de las montañas de minerales), así como de sus excrementos (el Dios y la diosa del barro o de la arcilla) y de su orina (la “Diosa del agua” y la “Fuerza activa divina y joven de la Procreación”). Izanami abandona entonces el mundo “de forma divina” e Izanagi llora su muerte; de sus lágrimas surge una nueva divinidad, Nakisawame no kami (“Diosa del llanto”), luego decapita a Kagutsuchi y de la sangre salpicada de su espada surgen ocho dioses, mientras que de sus miembros cercenados surgen otros ocho dioses más.

En esta segunda parte del mito aparecen dioses que, a diferencia de los anteriores, cuentan ya con nombres que hacen referencia a un concepto o un área determinada de dominio (por ejemplo, Oyamatsumi no kami que, como su nombre indica, es el “dios de la montaña”). Caso aparte es el de la pareja celeste compuesta por Izanagi e Izanami, quienes, pese a poseer también un nombre genérico que indica el acto de su nacimiento [6], comienzan a funcionar ya como dioses-persona, es decir, cuentan con una personalidad que los individualiza y diferencia (a ellos y a sus acciones) del resto de dioses.

3. El viaje al reino de los muertos

Izanami muere, pero su muerte no causa su desaparición sino su transformación en un nuevo ser que habita ahora en el “País de las Tinieblas” (*Yomi no kuni*), de ahí que se insista en el hecho de que la diosa ha abandonado el mundo (se ha marchado) “de forma divina”. Se trata, por tanto, más bien de un viaje que emprende la diosa-madre primigenia a un nuevo mundo sobre el que, de aquí en adelante, reinará como deidad principal. Pero Izanagi no se conforma con la muerte de su esposa y después de sepultar su cuerpo en la montaña, cerca de Izumo, la sigue al País de las Tinieblas; su excusa para lograr que Izanami regrese con él al mundo luminoso es que los países que ambos dioses crearon todavía no han sido terminados. Izanami recrimina a su marido haber tardado demasiado, pues ella, como en el mito griego de Koré-Perséfone, ya ha comido del caldero de *yomi no kuni*. Esta relación entre el alimento y el cambio de estado de los cuerpos (y de las almas) está presente en numerosas mitologías que tratan sobre el descenso al mundo de los muertos o *catábasis* y aparece también con recurrencia en el imaginario ficcional japonés, cuando algún personaje pasa del mundo real al mundo espiritual-fantasmagórico. Es el caso, por ejemplo, de Chihiro, la niña protagonista del anime de Miyazaki Hayao (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), cuyo cuerpo comienza a diluirse lentamente cuando llega al mundo de los dioses o *kami*. Para evitar su desaparición total el niño-dragón Haku, que está en posesión del secreto, la obliga a tragar una baya, con la que la Chihiro recobra la materialidad de su cuerpo, es decir, se adapta, cambia, para poder continuar “siendo” en el mundo mágico.

Entre los argumentos que explican el origen de la separación física del mundo de los muertos del mundo de los vivos podemos encontrar, en primer lugar, razones de higiene, pero también de pleitesía a los difuntos, en el ritual de enterramiento en un lugar adecuado; o de temor a que regresen (distanciamiento que se traduce en la creación de fórmulas mágicas que conjuran a las almas a no volver al mundo de los vivos[7]). En la gran mayoría de los imaginarios míticos de Occidente y de Oriente [8] el mundo de los muertos o de las tinieblas se sitúa en el inframundo, es decir, en

un nivel inferior al mundo luminoso (el subsuelo); en la mitología japonesa, en cambio, *yomi no kuni* se sitúa en el altiplano, en las faldas de la montaña, por lo que los muertos, pese a encontrarse bajo tierra, habitan en realidad un nivel superior al de los mortales, a medio camino entre la tierra y el mundo de los dioses celestiales [9]. Izanagi entierra el cuerpo de Izanami en el mítico monte Hiba, que se ubica en algún lugar entre el país de Izumo y el país de Hahaki. Debe haber emprendido, por tanto, el viaje a la montaña, que es (también) en la cosmovisión heredada del *shinto* el viaje hacia la muerte [10], como podemos ver en el maravilloso filme de Kinoshita (*Narayama bushiko*, 1958) o en la actualización de la historia realizada por Imamura en 1983. El viaje, sin embargo, no se relata, ni se describe el camino ni el lugar en el que se sitúa el País de las Tinieblas. Tampoco se entregan referencias en el segundo viaje de Izanagi a *yomi no kuni*, pero sí se dice que el lugar en el que se encuentra Izanami es un palacio que posee una puerta cerrada con un cordón que la diosa traspasa para recibir a su esposo. El palacio además, está habitado por una serie de dioses, que aparecen aquí por primera vez, a los que Izanami debe *comunicar* su deseo de volver por un corto tiempo al mundo luminoso. La única condición para conseguir la aprobación de estos dioses de *yomi no kuni* es que Izanagi no mire a Izanami cuando ella vuelva a entrar en el palacio; pero el dios, al igual que en el mito de Orfeo, no resiste la tentación (ni la espera), enciende una pequeña llama con uno de los dientes de su peineta y entra en el palacio. Con la luz, Izanagi rompe el tabú al perturbar la armonía de las tinieblas y contempla el cuerpo de su esposa transformado en un cadáver putrefacto, rebosante de gusanos [11]; de su cabeza y de su pecho emergen las divinidades del trueno. El dios huye aterrorizado mientras su esposa lo acusa de haberla cubierto de vergüenza.

En esta parte del mito se ve claramente una única raíz de lo que en algunas otras mitologías se representa por medio de dos tipos de historias diferentes que corresponden a interpretaciones de distintos aspectos de la realidad. Por un lado existe la *catábasis* y la posterior *anábasis* del dios, que, por lo general, utiliza (y explica) la muerte y resurrección divinas como imagen original de la propia vida y muerte de los seres humanos y de los ciclos de la naturaleza. Normalmente estos mitos provienen de pueblos que poseen una tradición agrícola que da pie a una interpretación más general de los ciclos de la vida. En este sentido encontramos, por ejemplo, a Tummuz en la historia de la diosa Istar; al Osiris egipcio, que es rescatado por su hijo Horus que le hace resucitar al darle su ojo; o a la ya mencionada Koré-Perséfone del mito griego; o, como veremos más adelante, la diosa solar Amaterasu, que se esconde tras la celestial roca y sólo regresa con el ritual que representan los demás dioses.

Por otro lado, están las historias que relatan la *catábasis* puntual de un héroe que desciende a las tinieblas en busca de conocimiento o para cumplir alguna prueba. En el primer caso se encuentra Eneas, que viaja al inframundo por orden de su padre Anquises para recibir sus instrucciones, y Odiseo que, aconsejado por Circe, llega al Hades para conocer por Tiresias la forma de regresar a casa; en el segundo, está Teseo que va al infierno junto con su amigo Piritoo para raptar a Perséfone; o Heracles que va en busca de Can Cerbero en una de sus pruebas; o la Innana sumeria, que va al reino de las tinieblas de su hermana para arrebatárselo. También en la mitología sumeria Enkidu desciende en busca del *pukku* y el *mikku* que Innana había regalado a Gilgamesh y queda prisionero en el infierno. Gilgamesh cumple entonces con uno de los tópicos más recurrentes en todas las mitologías: viaja al infierno a rescatar a su amigo Enkidu. Aunque el viaje de Gilgamesh también se justifica por el deseo del rey de conocer los secretos de la muerte (y, por tanto, los de la vida eterna), hay en este tipo de *catábasis* un móvil común tanto a dioses como a mortales que los impulsa a emprender el viaje en busca del ser querido muerto, como es el caso de Izanagi e Izanami; de Heracles, que va en busca de Teseo; o de Orfeo que intenta rescatar a Eurídice.

Una vez que el dios procreador japonés se enfrenta al deterioro que la muerte ha causado en el cuerpo de su esposa y huye aterrorizado del espectáculo, Izanami envía tras él a las Repugnantes Mujeres del País de la Tinieblas. Para distraerlas, Izanagi les lanza su corona de sarmientos que se transforman en racimos de uvas que las mujeres comen. La persecución no obstante continúa e Izanagi les lanza ahora los dientes de la peineta de su moño derecho que se transforman en brotes de bambú que igualmente ellas cogen y comen con avidez. De momento, el dios logra detener la persecución, pero Izanami envía entonces a los Ocho Dioses del trueno y a los quinientos mil guerreros de *yomi no kuni*. Izanagi saca su espada de diez palmos y la lanza hacia ellos, pero no logra detenerlos; luego llega al pie de la “Pendiente Lisa de las Tinieblas” y coge tres melocotones y también los lanza. Esta vez tiene éxito y dioses y guerreros dan la vuelta y huyen. Por último, Izanami decide emprender ella misma la persecución de su esposo, pero el dios se le adelanta y arrastra una gran roca hasta la Pendiente y logra así cerrar el paso a su esposa.

Con esta roca entre ellos, se encontraron frente a frente y él pronunció la fórmula de divorcio. Entonces dijo Izanami no mikoto: «Mi querido esposo, si lo haces, cada día ahogaré mil cabezas de la hierba humana de tu país». A lo cual contestó Izanagi no mikoto: «Mi querida esposa, si lo haces, construiré cada día mil quinientas chozas para el parto» (Naumann: 53).

Acaba aquí la relación de los dos padres procreadores de la mitología japonesa, con la consabida y clásica fórmula nipona de divorcio que pronuncia Izanagi. El mito de la procreación abarca, por tanto, el ciclo completo del nacimiento y de la muerte de los seres de hierba, es decir, de los mortales, mientras que el tópico mítico del viaje al infierno en busca del ser querido es fagocitado por completo por el mito original, cosmogónico, de la vida.

Comentario aparte merece la relación que se establece entre la vida y la muerte y el acto de la alimentación en esta parte del mito. En la mitología japonesa, así como en gran parte de las mitologías universales, los dioses y, especialmente las diosas de la alimentación (y de la agricultura en general), tienen una importancia destacada dentro de las organizaciones jerárquicas de las divinidades y cuentan con templos y ritos especiales que generalizan y extienden su culto a los estratos más populares de la sociedad. En la religión *shinto* resalta la figura de Ohogetsu, la última diosa en ser creada por la pareja primigenia antes del nacimiento del Dios del fuego, cuya labor nutricia se completa sólo más adelante con su muerte. En esta parte del mito, Izanagi lanza a las Repugnantes mujeres y a los Dioses del trueno tres tipos diferentes de alimentos: tanto las uvas como los brotes de bambú logran detener a las mujeres, que se distraen comiéndolos, mientras que los tres melocotones hacen lo propio con los Dioses del trueno. La avidez con la que las mujeres se abalanzan sobre la comida es una imagen certera de lo que pretenden hacerle a Izanagi: de ahí su temor real a ser “comido” por la muerte y la oscuridad. Es sintomático, por otro lado, que sean los melocotones y no la espada de diez palmos los que logren detener a estos últimos dioses, pues su poder mágico y luminoso tiene sentido dentro de este mundo en el que Izanagi se transforma ahora en padre exclusivo dador de vida. Así se explican sus palabras de agradecimiento a los melocotones y el poder profético que tienen: «Tal como vosotros me habéis ayudado, deberéis ayudar también a la hierba humana verde y visible en el País Central de la Planicie de Juncos cuando se vea sumida en la miseria y la atormenten las preocupaciones» (Naumann: 53).

La labor generadora de vida de Izanami e Izanagi en tanto pareja ha concluido debido a la muerte de ella, de ahora en adelante será únicamente el dios quien deba terminar la obra. Con una imagen en claro paralelismo con la imagen de la creación, Izanagi pone límite al mundo de los vivos y de los muertos con una gran roca que sitúa sobre la Pendiente Lisa en las faldas de la montaña del país de Izumo. Ambos

dioses se miran a la cara e Izanagi pronuncia la fórmula de divorcio (segundo límite entre ambos mundos), con la que Izanami se transforma definitivamente en la Gran diosa de las Tinieblas. La que originalmente daba la vida, de aquí en adelante será la encargada de quitarla y su distanciamiento respecto a su propia obra y al mundo luminoso es tal que incluso lo confirma con sus palabras, al establecer como exclusivo de Izanagi el país de las hierbas humanas que, en realidad, ambos crearon.

No deja de ser curioso que esta última transformación de Izanami en diosa de la muerte se deba a la ruptura del tabú por parte de Izanagi, pues es él quien lleva la luz a la tinieblas y, sobre todo, mira a la muerte. Éste es, sin embargo, un mitema conocido en muchas culturas, que da origen a numerosos cuentos de hadas en los que el héroe o el príncipe no respeta la prohibición que se le impone de no mirar. Existen ejemplos clásicos de este tema dentro del mito, como la historia de Hupashiya (en la mitología hitita), quien no respeta la prohibición de la diosa Inara de mirar por la ventana; o, dentro del mismo *Kojiki*, la historia de Toyotama hime, que es vista por su marido en su original forma de cocodrilo en el pabellón de parto y debe volver al océano. En la narrativa japonesa, culta y popular, es también uno de los temas que aparece con mayor frecuencia, como, por ejemplo, en los cuentos tradicionales como *Uguisu no Sato (El pueblo del ruiseñor)*, en el que un leñador encuentra una hermosa mujer en una mansión maravillosa en el bosque y deshace el hechizo cuando se asoma y mira la habitación; o la historia de Watatsumi, dios del mar, en la que Hoori cede a la curiosidad de mirar dentro del pabellón rompiendo así la promesa hecha a su esposa; o *Tsuru nyobo (Esposa grulla)* en el que el marido observa a su esposa con su forma original de grulla mientras ella teje una hermosa tela, etcétera. La ruptura de la prohibición (o del tabú en el mito), por otra parte, ocasiona, en todos los casos, la vergüenza o la humillación del personaje femenino (recuérdese la acusación de Izanami), que, en los cuentos populares, debe enfrentar o bien la muerte (de sus hijas, en *Uguisu no Sato*) o la desaparición. El castigo, por tanto, cae sobre el personaje que impone el tabú (la mujer), mientras que quien lo viola (el hombre) no recibe más castigo que la pérdida del don (la felicidad) concedido por estas mágicas mujeres que vienen de otro mundo. Existe, sin embargo, una variante del final de esta historia, que también posee gran popularidad en los cuentos japoneses, en la que la mujer humillada por la mirada indiscreta del hombre (marido) se transforma en un ser demoníaco que lo persigue para ocasionarle algún daño. Es el caso de Izanami, de aquellas heroínas que poseen una conducta activa dentro sus respectivas historias, y, en general, de los seres fantásticos llamados *oni* (entre los que están las mujeres traicionadas o celosas cuyos sufrimientos las han convertido en demonios [12]); todas ellas representaciones del carácter dual femenino (vida y muerte) de la Gran Madre.

Esta transformación de Izanami, por tanto, debe ser entendida como parte natural del ciclo vital vida-muerte, puesto que para que exista la vida, es decir, para que nazcan mil quinientos seres, antes es necesario que mueran otros mil. La figura de la nueva Izanami, así, no corresponde a la de un dios infernal que someta a castigo a los muertos, ya que en el culto *shinto* no existe un sitio dedicado a la tortura de las almas; ni corresponde a la de un dios que juzgue los actos humanos, pues tampoco existe *psicostasis*. La nueva imagen de la diosa se relaciona más bien con la estrecha vinculación entre el culto de la fecundidad y el culto a los muertos que aparece de manera recurrente en el imaginario de las sociedades agrícolas y que se representa, como ya se mencionado, con la imagen de una Diosa-Madre (vida) de aspecto terrorífico o demoníaco (muerte).

Pese a que Izanagi penetra apenas un poco más allá de la frontera que marca la puerta del palacio y, por tanto, no llega a pisar realmente el infierno (ni tampoco a conocer su aspecto) el contacto con la muerte ha sido suficiente para mancillar su cuerpo mortal por lo que, una vez a salvo de las criaturas que lo persiguen, el dios comienza su acto de purificación. En el ritual de limpieza corporal (trasunto de una limpieza aún más importante, la espiritual) nacen nuevas divinidades: doce de las

ropas que Izanagi se quita (su bastón y los pantalones [13]) y catorce de su cuerpo impuro, al sumergirlo en la corriente del río.

El nombre de la divinidad que surgió cuando se lavó el ojo izquierdo es Amaterasu Ohomikami. El nombre de la divinidad que surgió cuando se lavó el ojo derecho es Tsukuyomi no mikoto. El nombre de la divinidad que surgió cuando se lavó luego la nariz es Takehaya Susa no wo no mikoto (Naumann: 54).

El ritual de Izanagi se enmarca dentro de una de las tradiciones más populares en la historia del *shinto* en Japón, y llegó a poseer carácter estatal a partir de la ceremonia de la “Gran Purificación” creada por el emperador Tenmu (en la misma época en que se comenzó la recopilación de las historias de *Kojiki*). El agua, como uno más de los elementos de purificación del *shinto* (además del fuego, la sal, la arena y el sake) se utiliza aún en nuestros días para limpiar de impurezas el cuerpo antes de emprender cualquier empresa o antes de entrar en un santuario (como demuestra la gran popularidad que sigue teniendo el rito en Kiyomizu). El contacto con el agua, ya sea en la inmersión en el mar o en un río o bien bajo una cascada, simboliza desde antiguo tanto la limpieza de una mácula (*misogi*) como la satisfacción de una deuda o, más bien, de una culpa por un daño ocasionado a una comunidad o persona (*harahe*); de esta manera, Izanagi cumple con el rito, estableciendo así el primer ejemplo, para alejar la mácula ocasionada por el contacto con la muerte y para regresar en toda su pureza al reino luminoso.

4. Los Tres Niños Augustos

Los tres últimos dioses que surgen de la purificación son los que, una vez terminada la labor divina de Izanagi [14] reinarán en el mundo por encargo de su padre. Amaterasu y Tsukuyomi nacen de los ojos de Izanagi y, por tanto, les corresponden la luz del sol y de la luna respectivamente, es decir, la Alta Planicie del Cielo y el Reino de la Noche; Susa no wo, cuyo primer nombre hace referencia a su valentía y velocidad, nace de la nariz del dios y por ello está ligado a la respiración y a la vida. A él le corresponde la Planicie de los Mares, pero, en lugar de reinar, no hace más que llorar y llorar (“hasta que su barba alcanzó ocho palmas de largo”) y su llanto seca los mares y los ríos, transforma las verdes montañas en árido desierto y atrae todo tipo de males y de dioses malignos. Izanagi pregunta entonces a su hijo por qué llora en lugar de reinar y Susa no wo responde que desea ir al país de la madre, al “País firme de las raíces”. Su respuesta provoca la ira de su padre que lo destierra “mediante la expulsión divina”.

Dos de los tres Niños Augustos (cuya faceta infantil, no obstante, no se refleja en el mito) llegarán a transformarse en los dioses más populares del imaginario sintoísta de toda la historia de Japón; se trata de la diosa del sol Amaterasu y de su hermano pequeño Susa no wo. Ambos dioses pertenecen en realidad a dos tradiciones míticas distintas, pues mientras Susa no wo inaugura el ciclo de Izumo (posiblemente anterior), su hermana inaugura el ciclo de Yamato [15]. Cabe recordar que Yamato e Izumo fueron las dos grandes fuerzas en conflicto que se enfrentaron por el poder del país antes del establecimiento de la única casa imperial nipona que reina hasta el día de hoy (los descendientes de Yamato); sin embargo, la incorporación de ambas líneas en el relato mítico da cuenta de la enorme popularidad que en tiempos de Hieda no Are poseía la “historia” de los vencidos (los de Izumo), de los que la familia imperial también se siente heredera, en una muestra sorprendente de asimilación pacífica del imaginario japonés primitivo.

Cuando ya han nacido los tres niños augustos, Izanagi regala a su hija un collar de joyas que utiliza como sonajero. La joya (collar) es, junto al espejo y la espada, uno de los tres emblemas del trono japonés cuyo origen se remonta al mito, e individualiza y destaca a Amaterasu entre sus hermanos para proclamarla como la gran diosa de Yamato, según se verá más adelante. Susa no wo, en cambio, es el hijo conflictivo, el que estaba destinado a ser dios de la vida y que, sin embargo, con su llanto trae la muerte al consumir toda el agua del mar (que está bajo su dominio), de los ríos y los árboles de la montaña. Es decir que, en su nacimiento, Susa no wo no sólo no cumple la misión que le ha sido encomendada, y que es su destino, sino que además expresa su deseo de ir al país de su madre.

Este pasaje es uno de los más dificultosos de *Kojiki* pues, como se recordará, ninguno de los niños augustos es hijo de Izanami, según esta versión del mito; sí lo son, en cambio, según el texto principal de *Nihon shoki*, por lo que cabe pensar aquí en una confusión al momento de escribir el texto y adaptar las distintas versiones de la historia oral. Sea como sea, las palabras de Izanagi en este pasaje son elocuentes y de ellas parece desprenderse la idea del dios que se contempla a sí mismo como único creador de lo existente: «Ya he engendrado a un hijo tras otro, pero al final de mi engendrar he conseguido a Tres Niños Augustos» (Naumann: 64).

El otro aspecto conflictivo en este fragmento se relaciona también con Izanami, pues el nuevo dios dice querer ir al país de su madre, al que, sin embargo, llama *ne no kuni*, es decir, el “País de las Raíces”, y no *yomi no kuni*, que es en realidad el “País de las Tinieblas” gobernado por Izanami. Como afirma Nelly Naumann, pese a que *ne no kuni* pueda ser considerado también como un país (otro) de los muertos «la vida nueva brota, sin embargo, de las raíces. Tal idea no puede relacionarse con el país de las tinieblas» (Naumann: 67). Una explicación posible de las palabras de Susa no wo puede ser que el dios se esté refiriendo no al país en el que actualmente reina Izanami (*yomi no kuni*), sino al lugar en el que Izanagi enterró a su esposa muerta: Izumo, dentro del cual podría encontrarse, en última instancia, también *yomi no kuni*. Izumo es, como se verá, el territorio de Susa no wo, y, por tanto, resulta verosímil que el dios manifieste en este primer momento su deseo de partir hacia el territorio que el mito le ha asignado.

5. Susa no wo

El hijo rebelde acata el castigo de la expulsión impuesto por su padre, pero antes decide subir al *takamagahara* a despedirse de su hermana. La tierra se mueve y tiembla con los pasos de Susa no wo y Amaterasu, aterrorizada, espera su llegada ataviada como un guerrero: los cabellos sueltos y cogidos a cada lado en sendos moños, cintas alrededor de los brazos y en su corona, un carcaj a la espada y otro al costado, un cojín en un brazo como escudo y el arco en la mano: «[...] anduvo pesadamente hundiéndose hasta los muslos, apartó con los pies como si fuera nieve blanda, pisó con pasos estruendosos y viriles y preguntó mientras lo esperaba: “¿Por qué subes?”» (Naumann: 69). Susa no wo tarda un momento en convencer a su hermana de que su intención no es quitarle su reino sino despedirse de ella antes de marchar a *ne no kuni*, y lo logra sólo cuando le propone hacer un *ukehi* (conjuro) para engendrar hijos. Separados por el Celestial Río Yasu, Amaterasu pide la espada de diez palmos de su hermano, la rompe en tres pedazos, la enjuaga en la Fuente Celestial, la hace sonar, la mastica y finalmente la sopla hacia fuera: nacen entonces Takiri-bime no mikoto, Ichikishima no mikoto, Takitsu-hime no mikoto. Susa no wo pide la cinta de joyas que su hermana lleva atada al moño izquierdo y hace el mismo ritual con ellas: del vaho de sus respiración nace Masakatsu-akatsu-kachihayahi Ame no Oshihomimi no mikoto. Luego pide la cinta de joyas de su moño derecho y nace

Ame no Hohi no mikoto; de las joyas de su corona de sarmientos nace Amatsuhikone no mikoto; de las joyas de su mano izquierda, Ikutsuhikone no mikoto; y de las joyas de su mano derecha, Kumanokusubi no mikoto. Amaterasu reparte entonces a los hijos recién nacidos de la saliva (agua divina) y del vaho (aliento divino) de los hermanos: las tres primeras niñas corresponden a Suna no Wo, pues provienen de su espada, mientras que los cinco niños son de la diosa, por haber sido creados a partir de sus joyas.

Estas “delicadas niñas” divinas son la señal acordada del *ukehi*, es decir, son la respuesta positiva que prueba la inocencia de las intenciones de Susa no wo y, como se indica en el texto, son las Tres Grandes Divinidades adoradas por los príncipes de Munakata, una de cuyas líneas está emparentada con el emperador Tenmu. De Oshihomimi, en cambio, surgirá más adelante el “nieto del cielo” que funda el poder imperial en Japón, el emperador Jimmu. En este pasaje se puede ver claramente cómo, pese a corresponder claramente a los mitos de la línea de Izumo (es decir, de los vencidos), Susa no wo es parte activa en la creación, pues son su saliva y su aliento los que dan vida a las joyas de Amaterasu, de las que nacerá el antecesor de la familia imperial.

Después de probar su inocencia, Susa no wo rompe los diques de los arrozales de Amaterasu, tapa las zanjas y esparce sus excrementos por la sala de la Gran degustación del arroz nuevo. La diosa no sólo perdona estas “travesuras” de su hermano en su reino sino que además intenta justificarlas, lo que le da pie a Susa no wo a hacer “cosas aún peores”, como arrancar la piel “en dirección contraria” a un caballo divino y arrojarlo a la Sagrada Sala del Tejido. El terrible espectáculo asusta a la tejedora celestial, que se clava la lanzadera en los genitales y muere, y también a Amaterasu, que abre la puerta de la Celestial Casa de las Rocas y se encierra en su interior.

Según otra variante de esta historia en *Nihon shoki*, Susa no wo comete todo tipo de tropelías en los campos de arroz de su hermana. Amaterasu, en tanto diosa solar, está directamente relacionada con el cultivo del arroz que proviene en el mito, como se ha visto, de la diosa de la alimentación, Ohogetsu y originariamente de la introducción del cultivo de arrozales y sus correspondientes festivales de la cosecha del periodo Yayoi (300 a.n.e - 300). La ceremonia de ofrenda del arroz, al igual que el rito de la Purificación por agua antes mencionado, tiene su explicación en esta parte del mito, y también obtuvo carácter de ceremonia oficial en tiempos del emperador Tenmu. Una tercera ceremonia con idénticas características aparece en este momento: se trata de la “Fiesta de vestimenta divina” que se celebra en conmemoración de la labor de esta primera mujer (doncella solar) que teje el manto luminoso de Amaterasu. El mitema es común a los imaginarios de numerosos sistemas mitológicos asiáticos, entre ellos el chino o el coreano, donde se pueden encontrar referencias precisas a las vestimentas luminosas que se relacionan tanto con los dioses lunares como con los solares y sus respectivos rayos de luz. Al arrojar el caballo (o la piel del caballo) por el tejado de la sacra sala del tejido, como se desprende de las trágicas consecuencias que tiene esta acción, Suna no Wo lleva al límite su labor destructora, pues Amaterasu (el sol) retira su luz no sólo del “País Central de la Planicie de Juncos” (*Ashihara*, o plano humano), sino también del *Takamagahara*, lo que a la larga podría ocasionar inevitablemente la muerte de todo lo que existe.

La luz del sol desaparece, se oculta dentro de la montaña tras una gran roca que ninguno de los dioses, ni siquiera el más fuerte de ellos, puede mover. Aunque la diosa no muera, su ocultamiento significa la muerte para todas las demás criaturas que viven gracias a su luz y, por tanto, la muerte parcial de los ciclos solares (día/noche) y lunares (estaciones). La imagen ilustra a la perfección el único sentido que el verbo *ihagakuru* (literalmente “ocultarse en la roca”) posee hoy en día, es

decir, “morir”, en referencia directa a los túmulos que cubrían los cuerpos de los muertos en una etapa temprana de la sociedad japonesa. Los túmulos y posteriormente las colinas y montañas con “puertas” de roca, que se transforman en morada transitoria o eterna de los muertos, aparecen también en numerosos poemas de *Manyoshu*, como se puede ver en los siguientes poemas fúnebres:

*Did it suit my Prince's spirit well
that you should choose Kagami Mountain,
in the land of Toyo,
as your eternal shrine?*

*It seems you have raised a door of stone
before your tomb on Kagami Mountain
in the Land of Toyo,
in concealed yourself inside.
Though I wait for you, you do not come.*
(471-478)

*Our Lord,
who, while we trembled,
fixed the far and heavenly
halls of shrine
on the fields of Makami in Asuka
and, godlike, has secluded himself
in the rocks there...*
(199)

Como se ha dicho antes en relación con el mito de Izanami, la muerte ritual, y por tanto reversible, de un dios o de una diosa establece los ciclos de vida en las sociedades agrícolas de las sociedades primitivas. A la muerte sigue inevitablemente un acto de creación o de procreación: de esta manera se garantiza la continuidad de la vida y su celebración se transforma en rito.

Un comportamiento similar al de Amaterasu presenta el dios hitita Telepinu (según otras versiones es el dios solar), que se oculta debido al disgusto que le habrían ocasionado los hombres, lo que causa una serie de desastres que ponen en peligro la vida. Después de una búsqueda infructuosa, la Diosa Madre logra encontrar a su hijo y envía a una abeja para que lo despierte. Telepinu se enfurece de tal manera que provoca un sinnúmero de calamidades que aterran a los dioses, quienes deben recurrir a la ceremonia mágica para aplacar su ira. Aunque el comportamiento de Telepinu no es equiparable al de la pacífica Amaterasu, la historia posee ciertas características evidentes, similares a la del mito japonés, pues la desaparición del dios implica igualmente la muerte, mientras que, para invertir la acción, los demás dioses deben efectuar un ritual mágico (en este caso de purificación) que logre hacer que la vida recupere su ritmo habitual. Telepinu es, como Amaterasu, un dios de la vegetación, cuya desaparición (muerte ritual) acarrea los mismos resultados desastrosos para la vida cósmica.

6. La ceremonia de los dioses

Se reunieron entonces las ochocientas miríadas de dioses para idear un plan que lograra sacar a Amaterasu de su escondite y se repartieron las tareas. Juntaron a los gallos de la vida eterna y los hicieron cantar en la oscuridad; cogieron las celestiales rocas del celestial Río Yasu y el hierro de la celestial montaña de minerales; llamaron

al herrero Amatsumara, pidieron a Ishikoridome que fabricara espejos y a Tamanoya las joyas de la cinta con las quinientas joyas *yasaka*; pidieron a Ame no Koyane y a Futodama que ejecutaran la adivinación con el omóplato de un ciervo celestial [16] y con madera celestial de *hahaka* del Monte Kagu; arrancaron de cuajo el árbol *sakaki* y colgaron de sus ramas las joyas *yasaka*, el espejo *yata* y las ofrendas blancas y blandas y las ofendas verdes y blandas. Futodama sostuvo las ofrendas sublimes mientras Ame no Koyane pronunció las palabras rituales. Tachikarawo se ocultó al lado de la puerta y Ame no Uzume se arremangó y se ató las mangas con *hikage*, se coronó con *masaki*, hizo un ramo con hojas de bambú, colocó un cubo vuelto junto a la puerta de celestial casa de las rocas y saltó sobre él para que retumbara: «ejecutó un canto de posesión divina, mostró los senos y se bajó la falda hasta mostrar el sexo. Entonces retumbó la Alta Planicie Celestial por la risa conjunta de las ochocientas miríadas de dioses».

La repartición de las tareas de los dioses hace referencia a una serie de actividades que se relacionan con las familias más importantes de la sociedad japonesa en tiempos del emperador Tenmu. La función principal de *Kojiki* fue, como se ha visto, la de establecer el linaje divino de la casa imperial, pero también la filiación de una serie de familias poderosas que buscaron igualmente su origen en los dioses *shinto* del mito Yamato. El hierro, los espejos, las joyas, etcétera, funcionan de esta manera en el mito, y también lo hace la ceremonia de adivinación cuyo privilegio corresponde a las familias sacerdotales Nakatomi (descendiente de Ame no Koyane) e Inube (descendiente de Futodama).

El caso que mejor ejemplifica este hecho es, sin embargo, el de la gran diosa que realiza el acto de la posesión divina, Ame no Uzume, antepasada directa de la familia Sarume. En ella encuentra su origen el linaje de las mujeres chamán-*miko* que dieron a su vez origen a las contadoras de historias ancestrales del pueblo, las *kataribe*. En esta larga línea de sucesión de mujeres que guardan el secreto de las palabras mágicas a través de siglos de historia japonesa, se une el poder de la memoria y el poder de intervención en la naturaleza y en el mundo real por medio de la gracia divina. Ame no Uzume es la gran matriarca de este linaje y confiere legitimidad a la práctica ancestral japonesa del chamanismo. La palabra chamán o *shaman*, de origen tungú, alude a quien está “excitado, movido o elevado”, es decir, a aquel que es poseído por los espíritus, y ése es el sentido del canto y de la danza de Ame no Uzume, aun siendo ella misma una diosa.

De Ame no Uzume desciende, como se ha dicho, la familia Sarume, cuya actividad era la de representar *kagura*, una especie de baile mágico con música en homenaje a los dioses que pretendía apaciguar sus espíritus y que se representaba ante la corte imperial. Otra línea de los Sarume, sin embargo, se dedicó a viajar por las distintas regiones de Yamato representando bailes vulgares de tipo cómico en los que mostraban el cuerpo desnudo a semejanza de esta primera danza realizada por la diosa Ame no Uzume. Hieda no Are, cuya prodigiosa memoria da origen a los relatos míticos de *Kojiki*, pertenece al linaje de los Sarume y, por tanto, es descendiente directa de la diosa por vía matrilineal, lo que explica la gran cantidad de referencias de Ame no Uzume, a veces sin ninguna lógica discursiva, en *Kojiki*.

La mirada de dioses acoge con risas el espectáculo de la diosa. Si es verdad, como sostienen muchos autores, que esta ceremonia celebra el renacimiento cotidiano del sol (y el paso de las estaciones) se entiende perfectamente la alegría y las risas de los dioses dentro del rito, sobre todo en una sociedad que hasta el día de hoy mantiene lo cómico (y sus diversas manifestaciones) como elemento clave de su cultura. [17]

Las risas divinas retumban tan fuerte en el *takamagahara* que Amaterasu siente curiosidad por ver qué es lo que sucede,

«[...] y abrió un poco la puerta de la Celestial Casa de Rocas y dijo desde dentro: “Creí que, si me ocultaba, la Planicie Celestial y el País Central de la Planicie de Juncos estarían sumidos en la oscuridad. ¿Cómo es que Ame no Uzume hace un jueguito y las ochocientas miríadas de dioses ríen todas juntas?”. Le respondió Ame no Uzume: “¡Nos alegramos, nos reímos y nos divertimos porque hay aquí una divinidad más venerable que tú!”» (Naumann: 83).

De igual manera que su hermano Susa no wo ha reaccionado antes de modo completamente humano, ahora Amaterasu siente primero curiosidad y luego extrañeza y celos al ver la esplendorosa luz del árbol mágico. Todas estas sensaciones obligan a la diosa, que ignora que el resplendor proviene de su propia luz al reflejarse en las joyas y en el espejo, a salir de su escondite, ocasión que aprovecha Tachikarawo para tomarla de la mano y sacarla mientras Futodama tiende el cordón mágico (*shiri-kume*) que cierra el camino de vuelta a la casa de rocas. Así Amaterasu es atraída y engañada por su propio reflejo y su luz vuelve a iluminar al mundo. Como tributo los dioses le ofrecen entonces el árbol mágico sagrado, *sakaki* de quinientas ramas, que crece en el centro del universo, y con él, su reconocimiento: Amaterasu es, por si aún no quedaba del todo claro, la diosa principal del panteón *shinto*.

El árbol de la vida (o árbol del mundo o árbol cósmico) es, independientemente del nombre que reciba, un elemento común a un sinnúmero de mitos elaborados después del surgimiento de la agricultura, tanto en oriente (China) como en occidente. En dichas tradiciones, según afirma Mircea Eliade, el árbol es el centro del mundo, une las diversas regiones cósmicas y simboliza “el misterio de la sacralidad cósmica” (I, 70); y representa la renovación periódica del mundo por medio del ritual cosmogónico que se celebra con la llegada de cada nuevo año. En este sentido, el árbol *sakaki* cumple la misma función que antes cumpliera, en la fundación del mito, la Augusta Columna Celestial (Ama no Mihashira), pues la imagen tradicional del universo mítico se construye a partir de un centro único que comunica verticalmente el mundo superior con el mundo inferior y que se extiende de manera progresiva hacia todos los rincones de la Tierra (los cuatro u ocho puntos cardinales).

La centralidad y la verticalidad de estos elementos (columna, árbol) encuentran sus correspondientes reales en el mundo de los seres y aparecen en lugar destacado en los mitos fundacionales de las civilizaciones urbanas de la China preclásica, India, Irán y los pueblos de Oriente Próximo. Se trata, concretamente, de la ciudad capital, construida a partir de un eje central, que es centro del universo y que, por lo general, cuenta con alguno de estos elementos verticales (Ama no Mihashira y árbol *sakaki*) o bien con una sala sagrada (la Sala de Ocho Brazas y la Sagrada Sala del Tejido).

7. Segunda expulsión de Susa no wo y viaje a *ne no kuni*

Los dioses vuelven a reunirse para deliberar sobre el castigo que habrán de asignarle a Susa no wo. Finalmente lo condenan a una pena de mil mesas llenas de ofrendas, le cortan la barba y las uñas de manos y pies, lo someten a *harahe* y lo expulsan mediante expulsión divina.

Como ya se ha mencionado en el pasaje en que Izanagi cumple con el ritual de purificación, el *harahe* implica la satisfacción de una falta cometida contra un individuo o una comunidad. En esta parte del mito, sin embargo, no se cuenta en qué consiste exactamente la reparación a la que los dioses condenan a Susa no wo; aún así el acto es reflejo de una práctica habitual en el Yamato antiguo que fue regulada (y

prohibida para la población) en la reforma Taika en el año 645. Tampoco se explica la significación del corte de cabellos y uñas de manos y pies, aunque en este caso la grafía utilizada en *Kojiki* sugiere la purificación, la limpieza de la mancha representada en el pelo y las uñas del dios. Pese a que todo parece apuntar a que éste es el verdadero significado de la acción mítica (pues Susa no wo debe ser purificado antes transformarse en el dios de la vida, según indica su destino), existe otra variante del texto (así como en *Nihon shoki*) que dice que a Susa no wo le arrancan las uñas de manos y pies. La sanción, en estas versiones, es radicalmente distinta e implica no una redención sino un castigo físico de la falta que recuerda inevitablemente al ritual *yakuza* del *yubitsume* que consiste en cortarse el dedo meñique en señal de sometimiento y cancelación de una deuda.

Después del rito del *harahe* Susa no wo es expulsado del *takamagahara*, esta vez definitivamente, se dirige a *ne no kuni* y en el camino se presenta ante la diosa de la Alimentación y le pide comida. Ella saca los alimentos de las distintas partes de su cuerpo, lo cual provoca la ira del dios que la mata en el acto. Del cuerpo muerto de Ohogetsu brotan entonces los diferentes alimentos: gusanos de seda de su cabeza, granos de arroz de sus ojos, mijo de sus oídos, frijoles rojos de su nariz, trigo de sus genitales y soja de sus nalgas.

Según postula Mircea Eliade, el descubrimiento de la agricultura, que trajo como consecuencia una nueva situación existencial que se expresó por medio de la inversión y de la creación de nuevos valores espirituales para el hombre preneolítico, dio origen a una serie de mitos que explican los tiempos primigenios de las sociedades agrícolas cultivadoras de tubérculos y de cereales (cultivo agrícola por excelencia). Estos mitos de los orígenes suelen recoger el mitema de una divinidad inmolada de la que emergen los alimentos que darán de comer a los seres humanos. Es el caso de la doncella semidivina Hainuwele de la isla de Ceram (Nueva Guinea) de cuyo cuerpo desmembrado y enterrado brotan tubérculos y plantas hasta entonces desconocidas. La muerte violenta de la doncella, así como la muerte de Ohogetsu, «no es tan sólo una muerte «creadora», sino que además permite a la diosa estar siempre presente en la vida de los hombres y también en su muerte. Los hombres, al nutrirse de la plantas brotadas del cuerpo de la diosa, se nutren en realidad de la sustancia misma de la divinidad» (I, 66). Un mitema análogo, que vincula igualmente el mito de la muerte de Ohogetsu con los “mitos de los orígenes” de tipo agrícola, hace referencia a una deidad o a un antepasado mítico cuyas excrecencias son las plantas nutricias (tubérculos o cereales) que darán de comer a los demás seres. Cuando estos se dan cuenta del origen de la fuente (como le sucede a Susa no wo) matan a la diosa y, siguiendo sus propios consejos, despedazan su cuerpo y lo entierran para que de los fragmentos broten nuevas plantas nutricias y aperos agrícolas en general.

Ambas historias míticas tienen sentido como explicación del mito de Ohogetsu, sobre todo si se considera que el cultivo del arroz (y lo que con él se relaciona) sigue siendo actividad principal en los tiempos de *Kojiki*. Visto, pues, desde la perspectiva de los “mitos de los orígenes” que plantea Eliade, la muerte de Ohogetsu y, por extensión, el acto “criminal” de Susa no wo, no sólo se justifican sino que son necesarios para la creación de los nuevos alimentos que darán la vida. Susa no wo, como dios de la vida y de la muerte, es decir, como dios de lo que resurge, debe conocer sin duda las consecuencias de sus actos. Llama la atención, por otro lado, que Susa no wo sea condenado por su padre y por los demás dioses a la expulsión divina por faltas que fuera del universo mítico no tienen la misma gravedad que el asesinato de la diosa de la Alimentación, por el que no recibe ni siquiera una amonestación. Esto reafirma la consecuencia benigna de la acción, independientemente de que, como afirma Nelly Naumann, detrás del despellejamiento del caballo pío se esconda realmente un acto de suma importancia: el asesinato de la luz lunar divina. Susa no

wo va camino de transformarse en el gran dios que anuncia su nacimiento; como dios de la vida debe antes matar y todas sus acciones se rigen por este principio.

Luego de haber matado a la diosa de la Alimentación, Susa no wo llega a un lugar llamado Torikami, en el país de Izumo; en el lecho del río Hi ve unos palillos que flotan en las aguas y concluye que cerca deben de haber seres humanos. En efecto, se trata de un anciano, una anciana y una muchacha que lloran amargamente; a diferencia de lo que él cree en un primer momento, el anciano es un dios del país, hijo de Ohoyamatsumi no kami, de nombre Ashinazuchi. El anciano cuenta a Susa no wo que tenía ocho hijas, siete de las cuales fueron devoradas por el monstruo serpentino de ocho brazos (*Yamata worochi* o *Yamata no Orochi*), ocho cabezas y ocho colas que pronto vendrá a buscar a la menor y última, Kushinada-hime. Después de identificarse, Susa no wo pide a los ancianos que le den a su hija, la transforma en una peineta y se la pone en el moño; ordena luego a los ancianos que fermenten ocho veces el vino y construyan una verja con ocho puertas, detrás de cada una de las cuales deberán poner ocho vasijas con el vino fermentado. Tras prepararlo todo esperan hasta que llegue el monstruo, que hundiendo sus cabezas en los cubos, bebe, se emborra y se duerme. Susa no wo sacó entonces su espada de ocho palmos y cortó rápidamente al monstruo en trozos; al llegar a la cola encontró dentro de ella la espada *kusanagi* que entregó a Amaterasu.

El combate de Susa no wo con el eufemísticamente llamado “monstruo serpentino de ocho brazos”, que tiene sus orígenes en historias similares de Indochina, Indonesia y el sur de China, mantiene la constante mítica del enfrentamiento pacífico que aparece con frecuencia en las historias *shinto*, pues el dios no utiliza la fuerza de su brazo ni de su espada sino su ingenio para derrotar a la serpiente-dragón (cfr. con la historia de Perseo y Medusa, Perseo y Andrómeda) . El asunto no es baladí si se piensa que el monstruo es la fuerza omnidestructiva (ocho brazos, ocho cabezas, ocho colas) que amenaza la vida y tiene atemorizado a todo el mundo terrenal (los ocho valles y las ocho colinas por la que se extiende el cuerpo del animal; la verja de ocho puertas que se coloca como protección y que mira en ocho direcciones). Matar a la serpiente es, por tanto, acabar con aquello que destruye la vida en el País Central de la Planicie de los Juncos y aquí comienza la labor generadora, o más bien, mantenedora de vida de Susa no wo, gracias su inteligencia.

El mitema del dragón o de la serpiente, en el sentido antes mencionado, se puede rastrear con facilidad en los mitos primigenios de la cultura china preclásica; por ejemplo, en la historia de los hermanos celestes Fu-hi y Niu-kua (representados ellos mismos en algunas versiones con la forma de dos dragones cuyas colas están entrelazadas), en el que Niu-kua mata al dragón negro (Kong-Kong) para salvar al mundo. Una empresa similar emprende Yu el grande, hijo del mítico emperador Yao, que expulsa de la tierra a las serpientes y a los dragones. La labor en estos mitos, tanto de dioses como de héroes, simboliza la limpieza cósmica del nuevo mundo, aún por civilizar y, como en el caso de Susa no wo, los convierte en demiurgos y héroes civilizadores.

El nombre de la espada que el dios encuentra en la cola del monstruo, por otro lado (*kusanagi*), está directamente vinculado con la serpiente, es su símbolo, su nombre encubierto tras el eufemismo del nombre real. La serpiente, como imagen de la renovación de la vida (cambio de piel), que además devora cíclicamente a las ocho hijas (todas la hijas) del mundo terrenal, se enfrenta al dios de la vida y de la muerte circular y, antes de concluir con su tarea destructora (devorar a la hija número ocho), es derrotado por el poder luminoso del dios “valiente y veloz”.

En la versión del mito de *Kojiki* se menciona, casi al pasar, el hecho de que Susa no wo entregue a *kusanagi* a su hermana Amaterasu. Probablemente se trate de una deformación del mito original, o de una adición cuyo sentido último sería justificar

que sea la diosa solar yamato la que más adelante entregue el poder real al antecesor de la familia imperial japonesa y no el dios de Izumo. Con el acto se legitima la autenticidad del origen divino del emperador [18], aun cuando la cesión de la espada provoque cierta incoherencia más adelante en el relato, cuando Susa no wo entregue a su hijo su espada (¿cuál?) para establecer su dominio sobre el País Central de la Planicie de Juncos.

Vencido y destrozado el monstruo, Susa no wo construyó su palacio en Suga (Izumo) y recitó unos versos. Nombró administrador del palacio a Ashinazuchi y se casó con Kushinada, con quien tuvo un hijo de nombre Yashimajinumi no kami. El texto menciona a los descendientes de Susa no wo de las siguientes cinco generaciones; el último en aparecer es el descendiente de la sexta generación, Ohokuni-nushi no kami que, no obstante, es considerado normalmente hijo de Susa no wo.

El establecimiento del dios en Izumo marca el comienzo de una era de paz y garantiza la renovación de la vida. Por si no fuera suficiente también canta un poema y, con ello, se proclama (o se le proclama en una inserción algo más tardía) fundador de la poesía japonesa:

*Las nubes, en ocho capas se levantan
en este país, Izumo; se levantan
las nubes formando ocho cercos.
Recibo a mi esposa en este palacio,
Donde las nubes ocho cercos forman,
¡oh, ocho cercos de nubes! [19]*

Después del mito de Susa no wo y la serpiente, continúa el relato con la historia de su hijo (sexto en la línea de descendencia) Ohokuni-nushi no kami (Ohonamuji) que debe establecer su dominio sobre el País Central de la Planicie de Juncos. Si inicia, por tanto, una nueva línea narrativa, en un escenario nuevo [20], que incluirá los ritos de iniciación del dios, su reinado y las luchas por el poder entre éste (descendiente de Susa no wo) y los descendientes de Amaterasu (primero Ame no Oshihomimi y posteriormente el “nieto del cielo” y, por tanto, de la diosa solar, Ninigi, que acaba con la investidura real de éste último). El relato prosigue con la historia de Ninigi, su casamiento, diversas pruebas a la que es sometido y su muerte a manos de un ser humano; y más adelante con la historia de sus descendientes y una nueva lucha por el poder entre ellos, hasta la llegada de Kamu-Yamato Ihare-biko, conocido posteriormente como el emperador Jinmu.

Con Jinmu Tennô acaba la “era de los dioses” y comienza la historia de los emperadores humanos y la segunda parte de *Kojiki* en la que, sin embargo, todavía participan los dioses prestando auxilio a los mortales en la creación y consolidación de Yamato. Esta segunda parte, o parte media, tiene como objetivo, por tanto, establecer el origen divino del emperador a través de una línea de sucesión que va desde Amaterasu hasta el hijo del nieto del cielo, Jinmu. Se incluyen aquí igualmente los mitos de Izumo, pese a que ya se ha producido el cambio del universo mítico o de plano o nivel cósmico, lo que se representa también en un cambio en la forma de narrar los acontecimientos. Como dice Takagi:

“En la edad mitológica los nombres de los dioses significaban la totalidad de su naturaleza, valga la redundancia, sobrenatural. Con sólo nombrarlo el dios se revelaba ante el ser humano con todo su poder. Sin embargo, a medida que con el paso del tiempo retrocedía la influencia del espíritu verbal sobre la vida humana, escuchar sólo su nombre ya no era suficiente para percibir sus cualidades divinas. Cuando el mito precisó de esta manera de apoyo a base de explicaciones complementarias, se podría

decir que se inició la tarea de incorporar los elementos de la ficción dentro del mito” (Takagi: 64)

En esta segunda parte de *Kojiki* existe un notorio distanciamiento de los hechos relatados que responde al cambio planteado por Takagi. En cuanto a historia, se incorporan elementos ficticios provenientes de diversas tradiciones, cuentos de clara raigambre popular, historias y leyendas que son hábilmente entrelazados con poemas y canciones (generalmente sobre temas amorosos); se utilizan distintos escenarios (en referencia a los continuos cambios de localización de las acciones); aparecen los números reales (matemáticos) con mayor frecuencia, mientras que disminuye la presencia de los números mágicos o míticos, etcétera. En el nivel discursivo, aumentan considerablemente las declamaciones de los personajes, se adopta un estilo lírico en los cantos antiguos con danza y música de carácter mágico (*kagura*) que aparecen de manera recurrente en el texto, así como las baladas amoratorias que cantan la unión corporal de hombres y mujeres; se mantienen las listas que enumeran la descendencia de los dioses, pero ahora se las inserta en un contexto más cercano al modo narrativo; existe una mayor intervención y un cambio de carácter en el cronista de los hechos, etcétera.

Pese a todos los cambios que experimenta el texto, existe una constante en el estilo del relato que es propia de los textos míticos de todas las sociedades y que continúa presente tanto en esta segunda parte, como, en menor medida, en la tercera. Se trata del estilo *ritsubun* o lenguaje mítico, que abarca desde la magnificencia de las palabras pronunciadas por los dioses o los personajes principales, su poder mágico que trasmite el *kotodama*, hasta ciertos rasgos poéticos estructurales, como la sincronía de la imagen poética (antinarrativa), las repeticiones mágicas, los paralelismos, etcétera.

La segunda parte de *Kojiki* acaba con el relato de los hechos del decimoquinto emperador, Ojin. La tercera parte, o parte inferior, abarca los hechos comprendidos entre el reinado del decimosexto emperador, Nintoku, y el de la trigésimo tercera emperatriz, Suiko. En esta tercera parte, sin embargo, la presencia de los dioses es prácticamente nula, pues los hechos refieren casi en exclusiva acciones e historias de los mortales de Yamato. La última parte del relato, por otro lado, es una larga enumeración de emperadores sin referencia alguna a los hechos. Pese a todo, no se debe olvidar que se trata de un relato mítico, por lo que los hechos narrados tienen mayor relación con historias y cuentos populares que con la historia verdadera de los emperadores y sus biografías.

Bibliografía

Alonso de la Fuente, José Andrés. “A propósito de la reina Himiko”. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, vol. 10, Universidad Complutense, 2005, págs. 249-254.

Anónimo. *1000 Poems from the Manyoshu: The Complete Nippon Gakujutsu Shinkokai Translation*. Dover: Dover Publications, 2005.

Anónimo. *Early Japanese Literature: Kojiki or Records of Ancient Matters*. Traducción al inglés de B.H. Chamberlain. Whitefish (Montana): Kessinger Publishing, 2005.

Brownlee, John S. *Political Thought in Japanese Historical Writing: From Kojiki (712) to Tokushi Yoron (1712)*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1991.

Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Barcelona: RBA, 1994.

Herrero, Teresa. *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*. Madrid: Hiperión, 2004.

Lanzaco Salafranca, Federico. *Los valores estéticos en la cultura japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.

Naumann, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*. Barcelona: Herder, 1999.

Oshima, Hitoshi. *La estructura fundamental del pensamiento japonés*. Madrid: Universidad Autónoma, 2005.

Sakai, Kazuya. Introducción y notas a *Cuentos de lluvia y de luna* de Ueda Akinari. Madrid: Trotta, 2002.

Seco Serra, Irene. *Leyenda y cuentos del Japón*. Madrid: Akal, 2006.

Takagi, Kayoko. Estudios preliminar a *El cuento del cortador de bambú*. Madrid: Cátedra, 2004.

Notas:

- [1] La gran expansión del estado de Yamato del siglo V supuso la aparición de la primera organización social de tipo centralista en la historia japonesa. En ella encuentra sus orígenes y se sustenta el poder imperial de una dinastía que, desde el siglo VI, ha gobernado sin relevo hasta nuestros días, aun cuando su poder político fuera más simbólico que real en los largos períodos de shogunado (siglos XII a XIX).
- [2] Las primeras relaciones registradas entre el estado de Yamato y Corea se establecieron en la región sur del país, concretamente en el reino de Paekche (Baekje). Los hombres de Yamato llegaron a Paekche aproximadamente en el siglo V y, un siglo más tarde, ya habían establecido soberanía en la región (en la colonia de Mimana). Muchos de los pobladores de Paekche, aprovechando la relación con Yamato, habían emigrado ya en estos años a tierras japonesas debido a los continuos enfrentamientos bélicos que asolaban la zona, mientras que otros habían sido forzados a emigrar por las tropas japonesas y una tercera parte (los intelectuales y escritores coreanos) fueron requeridos por la corte de Yamato para tomar a su cargo la correspondencia oficial. Sin embargo, a medida que el esplendor de Paekche fue disminuyendo (hacia el siglo VI), la amenaza del reino de Silla se hizo cada vez más real, sobre todo cuando recibió el apoyo oficial de la dinastía china Sui (año 589). El enfrentamiento entre ambos reinos y la victoria de Silla en el año 660 (y, por extensión, de la dinastía Tang), supuso la anexión inmediata de Paekche y el exilio de algunos intelectuales y nobles coreanos a Japón, que llevaron consigo, una vez más, la rica tradición cultural china. Tres años más tarde, al producirse el movimiento de restauración del reino de Paekche, el príncipe

Naka no Oe (futuro emperador Tenji) envió tropas y una flota militar para apoyar la restauración, mientras que China hizo lo propio con el reino de Silla. Luego de cinco confrontaciones, el conflicto se resolvió con la victoria de las fuerzas chinas en la batalla de Hakusukinoe y, por tanto, con una nueva victoria de Silla en agosto del año 663. Japón abandonó entonces Corea y levantó defensas en la isla de Kyushu por temor a una invasión Tang. La invasión, sin embargo, no se produjo y pronto Japón reestableció relaciones diplomáticas con China. A partir de entonces las embajadas de uno y otro lado se sucedieron con frecuencia y Japón adoptó definitivamente el modelo de la cultura china clásica de los Tang y, por extensión, el budismo.

[3] Según la *Historia del reino de Wei (Gishi)*, los primeros intentos de unificación de Japón (entonces llamado Wa) se deben a la reina Himiko de Yamatai-koku, que logró reunir, en el siglo III, treinta principados bajo un solo reino. En la historia oficial japonesa (*Kokiji* y *Nihon shoki*), en cambio, el nombre de Himiko no se menciona ni una sola vez, pues, al parecer, se trata del epíteto (“sacerdotisa del sol”) de la emperatriz Jingu ko go Tenno (ca. 169-269), que estableció contacto con el reino de Wei y que figura como uno de los personajes principales tanto de *Kokiji* como de *Nihon shoki*. Habría que esperar, sin embargo, aún tres siglos para que se produjera la verdadera unificación del país, debida al príncipe Shotoku (574-622) en el período Asuka. Algunos años antes del conflicto entre Paekche y Silla en Corea, el estado de Yamato había establecido contactos diplomáticos esporádicos con la dinastía china Sui, concretamente en 600 y 607 (sólo se menciona esta última en *Nihon shoki*), que permitieron a Shotoku conocer la cultura china y planificar, sirviéndose de ella, la centralización del poder de la nueva casa imperial. A Shotoku se deben, por ejemplo, los grandes cambios políticos y sociales, la organización unitaria, la vinculación divina del emperador, la adopción de los principios confucionistas (“lealtad”, “armonía”, “dedicación” y “buen gobierno”) y la “Constitución de los diecisiete artículos” (594), el segundo de los cuales declara al budismo religión de Estado. Después de la muerte de Shotoku, sin embargo, este impulso reformador y centralista se perdería en una nueva lucha entre clanes, instigada por la familia Soga, hasta su restablecimiento definitivo en 645 por la acción del príncipe Naka no Oe (primero como regente a partir de 645 y luego como emperador Tenji desde (661/ 668 a 672).

[4] Se ha discutido mucho sobre el sentido de esta prohibición en una sociedad en que las mujeres contaban al menos con los mismos derechos (o poderes) que los hombres. Como se desprende de la larga lista de mujeres que fueron reinas, emperatrices o regentes en los primeros tiempos de Yamato, la mujer no sólo tuvo acceso al ejercicio del poder político, sino que muchas de ellas fueron imprescindibles para la creación y organización del imperio. Cabe recordar aquí a las emperatrices que impulsaron la publicación de las dos obras histórico-míticas de las que hablamos (*Kojiki* y *Nihon shoki*), o a la primera unificadora del país que mantuvo por primera vez relaciones diplomáticas con el reino chino de Wei y que fue reconocida por éste como regente principal del País de Wa (Japón). En lo que respecta a la utilización de la palabra, resulta aún más extraño pensar en una especie de interdicto o tabú que prohibiera a las mujeres hacer uso público de ella. Como se ha dicho antes, tanto la trasmisión como la conservación de las historias y de las palabras de los dioses eran tareas asignadas a mujeres que poseían un poder mágico (*kotodama* y *kotoage*), en una línea de sucesión del *shintō* que nace en las *miko* (sacerdotisas) y deriva en las mujeres *kataribe* (contadoras de mitos y leyendas) y en las *uneme* (mujeres que servían en el palacio imperial con rango de *miko* o *kataribe*). Entre ellas se encuentra Hieda no Are (primera autora de *Kojiki*). La explicación, por tanto, de la prohibición no

formulada que recae sobre Izanami podría encontrarse, como sostiene Nelly Naumann (1999), en la imposibilidad de asimilar el mito original que penaba la relación incestuosa de los dioses hermanos y en la búsqueda de una nueva justificación al tabú. Siendo la relación entre parientes cercanos una costumbre habitual en la corte Yamato, se buscó en el nuevo sistema de creencias importando de China la explicación de la deformidad de los dos hijos primigenios de la pareja divina. En consecuencia, se reemplazó la cosmovisión sintoísta, que daba a la mujer un lugar privilegiado en la organización social, por la cosmovisión budista-taoísta, que la marginaba, y el mito pasó de ser una prohibición del incesto a ser una prohibición de la diosa (mujer) para hablar antes que el dios (hombre).

- [5] La palabra *kami* se refiere tanto a la idea de un único dios como a la mirada de dioses que son objeto de culto en Japón desde el periodo Yayoi y que tienen relación con todos los aspectos de la vida. Existen los *kami* de la naturaleza (*kakuregami*, “dioses invisibles”), que residen en los fenómenos naturales y otros elementos sagrados como las piedras, montañas, ríos, árboles, etcétera y que no son objeto de culto en los templos sintoístas; los *kami* que se refieren a actividades organizadas que se celebran en el rito (como Ta no kami o dios de los arrozales); los *kami* de los clanes (*ujigami*), que originalmente eran dioses tutelares o ancestros deificados del clan; los *ikigami* o deidades vivientes, etcétera.
- [6] La interjección *Iza* indica una invitación a la acción (“¡venga!”), razón por la que los nombres de Izanagi e Izanami han sido traducidos por “el que invita” y “la que invita” respectivamente, en una clara alusión al primer acto de creación.
- [7] Éste ha sido sin duda uno de los grandes temas tratados por la literatura japonesa (y más adelante por el cine) desde el siglo VIII hasta el día de hoy. La frontera, siempre demasiado precaria, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos permite el trasvase y la contaminación constante entre ambas realidades. El mundo fenoménico es así sólo una extensión de la realidad fantasmagórica que se manifiesta en él con razón (venganza, amor, deudas, etcétera) o sin ella, como ocurre en los relatos sobre *kaidan*.
- [8] Por ejemplo, el *Di Yu* chino, laberinto de mazmorras gobernado por Yama donde las almas son juzgadas y reciben sanciones acordes con sus actos en vida en espera de su renacimiento.
- [9] Más tarde, por influencia del budismo y de su rígido sistema de castigos y expiación de culpas, se adopta en Japón la idea de un mundo subterráneo de los muertos (*chika*) y de los demonios castigadores del infierno (*asura*).
- [10] Aunque, como se ha dicho, la montaña posee múltiples significaciones dentro del imaginario japonés (heredadas tanto del *shinto* como del budismo) su relación con la muerte aparece con frecuencia en la literatura nipona a partir de *Manyoshu*. A esta antología pertenecen, por ejemplo, algunos poemas de Kakinomoto Hitomaro, como la elegía a la muerte de su esposa, en el que el poeta se pregunta si es verdad que su compañera habita, como dicen, en la cima del monte Hagai; o como el siguiente poema, que le inspiró el cuerpo muerto y abandonado de un hombre en el (mítico) monte Kagu:

Con la hierba por almohada
único albergue en el viaje
¿De quién marido es?

País
en el hogar lo olvidado
(Manyoshu, 426).
esperan

El término compuesto *kusa-makura* (“almohada de hierbas”) funciona, dentro de la poesía del período Nara, como *makura-kotoba*, esto es “palabra almohada” (recurso poético que consiste en unir dos imágenes por significado, asociación o sonido dando como resultado una lectura nueva), del término *tabiji* (“viaje”); juntas significan el camino recorrido. Es un tópico poético muy utilizado y apreciado, debido a su gran delicadeza, tanto en la poesía clásica como en la literatura japonesa culta en general. En el cuento *Shiramine* de Ueda Akinari, por ejemplo, se relata un viaje (imaginario) del monje-poeta Saigyō a Matsuyama. En la montaña de Shiramine (Shiromine, “monte blanco”), el monje se lamenta utilizando esta imagen poética por la muerte del antiguo emperador Sutoku, cuya sepultura se encuentra ubicada en las faldas de la montaña.

- [11] Igualmente realista es la descripción del cuerpo de Enkidu en la historia de Gilgamesh (con la que el mito de Izanagi e Izanami guarda más de alguna similitud), según la cual, antes de convertirse en polvo, es comido por los gusanos. En la historia sumeria, sin embargo, Gilgamesh se entrevista con el alma, es decir, con la imagen incorpórea de su amigo muerto.
- [12] Dentro de la rica tradición japonesa de fantasmas de todo tipo se encuentran los llamados *ikisudama*, que al igual que ciertos tipos de *oni* son mujeres (“espíritus vivientes”) poseídas por alguna pasión violenta (celos, venganza) que buscan el castigo del culpable; pero que no se relacionan con el mitotema de la mirada tabú.
- [13] Del bastón surge Funato no kami (“el que está junto a los caminos”), mientras que de los pantalones nace Chimata no kami (“dios de los cruces”). Ambos dioses poseen características similares a las de los *sahe no kami* o dioses de las fronteras cuyas representaciones monolíticas de apariencia fálica se sitúan aún hoy de forma estratégica en los cruces de los caminos. La función original de los *sahe no kami*, que remite a su vez al gran dios “que cierra la Puerta de las Tinieblas” (es decir, a la gigantesca roca que Izanagi coloca en la Pediente Lisa de la montaña), es la de ahuyentar a los demonios que intentan cruzar la frontera del más allá, razón por la que los viajeros suelen dejarles ofrendas de arroz para poder continuar su viaje en paz.
- [14] Según *Kojiki* Izanagi se retira a Afumi, concretamente al santuario de Taga en la antigua provincia de Omi, donde se le venera.
- [15] El culto a Amaterasu tuvo como enclave principal la provincia de Ise, mientras que el culto a Susano no se situó en la provincia de Izumo (actual prefectura de Shimane, al oeste de Honshu).
- [16] La utilización del omóplato de los animales para realizar la adivinación es una práctica ancestral frecuente en los pueblos del extremo asiático de la que se tiene testimonio ya en la dinastía Shang (c. 1766 -1045 a.n.e.) gracias los huesos de omóplatos de vacas hallados en el norte de China.
- [17] Lo grotesco, lo picaresco, lo obsceno, la parodia, la sátira, la ironía, el ridículo, etcétera han sido representados de diversas maneras en la cultura japonesa dependiendo de si forman parte de obras de humor culto o de obras de humor popular. Desde los primeras leyendas y cuentos que dieron origen

al género del *monogatari* se puede observar la presencia del elemento cómico, sutil y refinado en antologías poéticas como *Manyoshu* o la literatura Heian; más vulgar y obsceno en las representaciones teatrales populares. El siglo de oro del género cómico japonés, sin embargo, fue sin lugar a dudas el XVII, durante el periodo Edo (y concretamente la época Gengoku) cuando la nueva clase emergente de los comerciantes (*chonin*), impuso sus gustos mundanos y “placenteros” a la producción artística de la época. De aquella nueva forma de vida, de una sociedad que por fin lograba vivir en paz, pervive hasta el día de hoy el teatro cómico *Kyôgen*, uno de los cuatro grandes géneros teatrales japoneses junto al *No*, el *Bunraku* y el *Kabuki*.

[18] La espada de bronce se guarda hasta el día de hoy en el santuario de Atsuta, y en la ceremonia de asunción del emperador se le entrega a éste sólo una réplica de la espada original, junto a la joya y el espejo.

[19] «Yakumo tatsu / Izumo yaegaki / tsumagomi ni / yaegaki tsukuru / sono yaegaki o». Traducción de Kazuya Sakai, 2002.

[20] Ya han sido formados y organizados *takamagahara* y *yomi no kuni*, en los que reinan las divinidades creadas; ahora sólo resta dar forma a *Ashihara* o mundo terrenal.

© Cora Requena Hidalgo 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo