

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 28 / 2012

**LO NATURAL Y LO HUMANO
EN LA OBRA DE OSAMU TEZUKA.
LA CREACIÓN DE TERRITORIOS
LITERARIOS ALTERNATIVOS
A LA NATURALEZA PERDIDA**

Maria Antònia Martí Escayol
Universitat Autònoma de Barcelon

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

CONTACTO EDITORIAL

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

EDITA

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño: Xesco Ortega

Lo natural y lo humano en la obra de Osamu Tezuka. La creación de territorios literarios alternativos a la naturaleza perdida

Maria Antònia Martí Escayol
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

El artículo analiza el concepto de naturaleza en la obra del *mangaka* Osamu Tezuka (1928-1989). En concreto, se examinan los paisajes alternativos contruidos argumentalmente en base tanto a la realidad ambiental coetánea del autor como al folklore y a la literatura de ciencia ficción de tradición japonesa. En estos paisajes el autor establece su laboratorio para experimentar diversos tipos de relación entre naturaleza y humanidad y, de esta manera, alterna los momentos de armonía, con los de tensión y los de fractura. El análisis permite dilucidar como el autor trabaja con un concepto de naturaleza complejo y transcultural y como su texto posee una clara voluntad ecopedagógica.

Palabras clave

Folklore, Japón, manga, naturaleza, Osamu Tezuka, Satoyama.

Abstract

This article analyzes the concept of nature in the work of *mangaka* Osamu Tezuka (1928-1989), and particularly, the alternative landscapes constructed by plots, both in relation to the author's contemporary reality as well as Japanese sci-fi literary and folk arts traditions. These landscapes serve the author as the lab for test different relationships between mankind and nature, and in so doing, to alternate moments of harmony, tension, and fracture. This analysis shows the author's complex and transcultural notion of nature, which results in texts of clear eco-pedagogical intent.

Key words

Folklore, Japan, manga, nature, Osamu Tezuka, Satoyama.

LO NATURAL Y LO HUMANO EN LA OBRA DE OSAMU TEZUKA. LA CREACIÓN DE TERRITORIOS LITERARIOS ALTERNATIVOS A LA NATURALEZA PERDIDA

Maria Antònia Martí Escayol
Universitat Autònoma de Barcelona

El objetivo de este artículo es analizar la representación de las relaciones y las tensiones entre lo natural y lo humano en la obra de Osamu Tezuka (1928-1989) y dilucidar el concepto de naturaleza propio de un autor, un lugar y un momento histórico y cultural.

En una primera parte del artículo exploramos las principales características de las relaciones establecidas entre seres de diferentes especies. Para este apartado los estudios del folklore japonés ofrecen un adecuado marco interpretativo. En concreto, nos interesa el tema literario del matrimonio entre especies diferentes, el denominado *irui-kon*, interpretado por los especialistas en folklore como una metonimia de las relaciones entre humanidad y naturaleza y donde frecuentemente lo natural se corresponde con lo femenino y lo humano con lo masculino (Davis y Bryce, 2008). En una segunda parte analizamos el concepto de libertad individual y de poder de destrucción del ser creado, ya sea híbrido, robot, autómatas, muñeco o marioneta, lo que presentamos como una relectura de la literatura japonesa de ciencia ficción de preguerra centrada en la temática de las máquinas y donde los autores se preguntaban ¿En qué medida las personas tienen control de su

propio cuerpo y de su mente? ¿Puede cualquier humano ser reducido a un autómatas? (Nakamura, 2002). En la tercera parte planteamos la percepción que tiene Osamu Tezuka de su propio entorno natural coetáneo, que consideramos se fundamenta en la definición de *satoyama*¹ construida en el Japón de postguerra durante el denominado “periodo retrospectivo”, cuando se convierte en un espacio ambiental y mental desaparecido y apelado con nostalgia como un lugar idílico donde se vivía en armonía con el entorno (Takeuchi, 2003).

Parte I

Las relaciones entre los seres creados y la humanidad

En las obras de Osamu Tezuka habita toda una troupe de personajes misteriosos y extraordinarios surgidos de la intersección entre la naturaleza y la humanidad. El análisis tanto de la existencia de estos personajes como de sus relaciones con la humanidad es uno de los ejes para dilucidar el concepto de naturaleza en el autor. Con el fin de sistematizar el análisis, nuestro esqueleto interpretativo se basa en tres ciclos comunes de los argumentos de Osamu Tezuka, a saber: el ciclo de construcción, el ciclo de destrucción y el ciclo de reconstrucción.

En el primer ciclo el autor dibuja un escenario argumental donde se apuesta por la armonía en las relaciones entre la humanidad y la naturaleza. En este ciclo se construyen, se crean o nacen nuevas especies de seres y también en este ciclo surgen relaciones personales entre estos nuevos seres y los humanos. Por ejemplo, el Doctor Tenma construye un niño-robot en *Astroboy* (Tetsuwan Atomu, 1952-68) el Doctor Charles

¹ El *satoyama* define al espacio comunal situado entre el pie de los montes y los campos agrícolas y cercano a los asentamientos rurales (Knight, 2010).

Lawton crea al humanoide artificial Michi en *Metrópolis* (Metoroporusu, 1949), la profesora Ishigami crea a la mujer-leona Bagi en *Daishizen no Majū Bagi* (1984), el Doctor Shikishima crea a las mujeres-planta en *Lost World* (Rosuto warudo, 1948) o entre Michi y Kenichi nace la amistad y Bagi se enamora de Ryosuke.

En segundo lugar, en el ciclo de destrucción el autor evidencia la tensión generada por la hibricidad de las relaciones entre la humanidad y la naturaleza. Es en este ciclo cuando el autor refleja su percepción del contexto ambiental que le es coetáneo. Para Osamu Tezuka en su entorno existe una quiebra de las relaciones entre ambas partes. Argumentalmente la quiebra se plasma en la separación de los humanos y los seres creados y, como exploraremos en la tercera parte de este artículo, en la denuncia de la contaminación, de la degradación del paisaje o de la enfermedad por motivos ambientales.

Finalmente, en el ciclo de reconstrucción el autor acostumbra a optar por dos vías argumentales, no excluyentes entre sí. Una vía certifica el éxito y otra vía el fracaso de la relación entre humanidad y naturaleza y aquí, por ejemplo, la mujer-leona Bagi escapa del mundo de los humanos y se adentra en la selva, en *Metrópolis* Michi muere y en *Lost World* mientras la mujer-planta Ayami se convierte en la madre de una nueva especie de seres la otra mujer-planta, Momiji, es devorada. Veamos a continuación en detalle los argumento de *Daishizen no Majū Bagi*, *Lost World* y *Aporo no Uta* (1970).

Daishizen no Majuu Bagi

Daishizen no Majuu Bagi es una crítica a la aprobación por parte del gobierno japonés de la investigación con ADN recombinado. En primer lugar, identificamos el ciclo de construcción de la trama con la creación de un ser híbrido, la

mujer-leona Bagi, por parte del personaje de la profesora Ishigami, especialista en ingeniería genética y madre de un joven llamado Ryosuke, por quien Bagi mostrará cierto interés sentimental. En el nudo argumental se presentan los momentos de destrucción desencadenados por la tensión generada por los conflictos identitarios del híbrido, siendo el clímax cuando Bagi y su creadora se encuentran cara a cara y la mujer-leona exige el fin de la experimentación con animales. Finalmente, identificamos el ciclo de reconstrucción con el abandono por parte de Bagi del territorio de los humanos, así es como se restablece el equilibrio perdido por la existencia del ser híbrido.

En el fondo de estos tres ciclos subyacen cuatro tipos de relación entre naturaleza y humanidad: la armónica, la de explotación, la de incompreensión y la de domesticación. La relación paterno-filial, fraternal y romántica establecida entre Bagi y el joven Ryosuke es el símbolo de una posible convivencia armónica entre humanidad y naturaleza y, por extensión, entre lo masculino y lo femenino. Sin embargo, la propia existencia de Bagi es el símbolo de una relación de la humanidad con la naturaleza basada en la explotación. Bagi es el fruto de un experimento que persigue conseguir la explotación de la naturaleza con la máxima eficiencia. Bagi es un mero recurso natural, un material con el que trabajar, igual que lo es la esposa mujer-grulla del célebre cuento tradicional *Tsuro no ongaeshi* (La grulla agradecida), quien teje para el marido con sus propias plumas. En el ciclo de reconstrucción, el desenlace, el retorno de Bagi a la selva es símbolo de la imposibilidad de comprender la realidad de la naturaleza, de la incompreensión entre las diferentes especies y del grosor de la frontera entre quien crea y lo creado y entre quien explota y lo explotado. A causa de esta dificultad de diálogo Bagi debe desaparecer del territorio humano y adentrarse en la selva, de la misma forma que en el cuento tradicional *Tsuro no ongaeshi* cuando se rompe el trato con el marido y este descubre la

verdadera identidad de su esposa ella simplemente desaparece. Así la mujer-leona se desviste de su humanidad y anula la aberración que representa, mata a su conciencia humana y a sus recuerdos con la humanidad y finalmente regresa al lugar que le corresponde, y este lugar no es al lado de sus “otros”, ni de lo humanos en general ni del hombre en particular. Finalmente, la domesticación como tema se observa en el desenlace argumental del personaje de la madre-científica y la determina la relación madre-hijo. Aquí podemos encontrar en el hijo un símbolo de la humanidad y de lo masculino y en la madre el símbolo de la naturaleza y de lo femenino. Mientras durante toda la historia el hijo desea domesticar a la madre suprimiendo su identidad no-maternal y trasladándola del laboratorio al hogar, en el desenlace esta domesticación acontece de forma dramática cuando la madre se sacrifica junto a su investigación para no perjudicar con su desafío científico a la humanidad.

Lost World

En *Lost World* identificamos el ciclo de construcción en la creación por parte del científico Makeru Butamo de dos mujeres-planta, Ayame y Momiji. Ambas son creadas como un mero recurso por y para el hombre con la función de ser compañeras a la par que madres y amas de casa. Podemos interpretar su existencia en términos de explotación y de domesticación, tanto de lo natural como de lo femenino. El argumento asume un pensamiento dicotómico que establece dos sexos que interactúan dentro de un patrón heterosexual y monógamo y con una relación vertical: el creador es un hombre que adquiere un estatus privilegiado respecto a la mujer creada para servirle. Este estatus de creador/creado constituye la estructura argumentativa que justifica la subordinación y la dominación de la mujer/naturaleza por parte del hombre/cultura.

En el ciclo de destrucción la tensión entre las mujeres-planta y sus otros -la humanidad y los hombres- evidencia el grosor de la frontera humanidad-naturaleza y hombre-mujer y se plasma en la desaparición de Momiji cuando se la comen o en el intento de agresión sexual a Ayame. Este es el mismo tipo de tensión que encontramos en el cuento japonés clásico *La esposa flor*, cuando la flor convertida en mujer muere al cortársele el tallo que contiene a su verdadero ser (Kawai, 1995: 125). En definitiva, la parte natural sometida a la humanidad no puede obviarse y el destino tanto de la esposa-flor como de Momiji es morir como recurso natural, como alimento o como adorno. Finalmente, el ciclo de reconstrucción lo protagoniza Ayame en un paisaje alternativo, un lugar utópico donde se reinicia la historia humana, se borra las fronteras entre especies y puede existir la armonía entre lo natural y lo humano. Este nuevo lugar es otro planeta, Mamango, donde una mujer-planta y un humano se convierten en los nuevos “Adán y Eva”, como los denomina el propio autor.²



Imagen 1. Intento frustrado de agresión a la mujer-planta Ayame en *Lost World*.

² En el desenlace de *Lost World* interviene el poder del editor, quien presionó a Osamu Tezuka para que Ayame y Kenichi vivieran como hermanos, aunque más tarde se afirma que han tenido descendencia.

Aporo no Uta

En *Aporo no Uta* (1970) la destrucción es el punto de partida de la trama. El protagonista, Shogo Chikaishi, es un joven psicológicamente dañado por haber crecido sin amor y sus traumas y demonios interiores le provocan un odio incontrolable hacia las mujeres y hacia la naturaleza. A este ser “destruido” se le quiere sanar, reconstruir, a través de una terapia que le obliga a viajar en el espacio y en el tiempo. Osamu Tezuka acompaña este proceso de reconstrucción personal con el dibujo de un paisaje que actúa como metáfora del interior del protagonista. Por esta razón el paisaje se transforma al ritmo de la alfabetización sentimental de Shogo y la naturaleza dibujada por Osamu Tezuka aparece de manera variable y multiforme. Aquí, el autor transmite la idea de coevolución naturaleza-sociedad y constata así la existencia de tantas naturalezas como culturas, identidades, épocas, interpretaciones y percepciones individuales.

Significativamente, cuando Shogo descubre el significado del amor lo hace en paralelo al descubrimiento de lo sublime del paisaje y de su significado espiritual. En la cúspide del doble descubrimiento el protagonista exclama ante una puesta de sol: “Aquí no hay nada más que la gloria de la naturaleza”. En este momento la armonía con la naturaleza no es solo material y física, también abarca la realización intelectual, cognitiva, estética y espiritual. El propio Osamu Tezuka certifica la idea de la posibilidad de comunión total con la naturaleza al interpretar su manga *Ludwig B* (1987-89): “(...) He descrito escenas donde el protagonista, de niño, presintiendo que algún día perderá su sentido del oído, intenta grabar en su memoria las maravillas de la naturaleza y todo tipo de sonidos de seres vivos. En ese momento, recibe con todo su cuerpo algo revelador, es como si percibiese a “Dios” (Tezuka, 1989).

Esta misma adoración por la belleza natural y esta representación de la comunión entre entorno y humanidad también la vemos en el episodio “Resurrección” (Fukkatsu-hen, 1970-71) de la serie *Fénix* (Hi no tori, 1967-1988). En esta historia un chico de nombre Leona, después de un accidente y de un implante de cerebro artificial, percibe a los seres vivos como a construcciones artificiales e inorgánicas y a la robot Chihiro nº 61298 como a una mujer de quien se enamora. En una escena muy similar a la de Shogo ante la puesta de sol, Leona y Chihiro miran el paisaje y para expresar sus sentimientos apelan al cielo, al bosque, al agua y al aire con las siguientes palabras: “¡Escuchad! Nosotros nos amamos, pero ningún humano es capaz de comprenderlo. Vosotros, elementos de la naturaleza, entendedís lo que sentimos, ¿Verdad? ¡Oh agua, aire, cielo, alegraros por nosotros!”. Con el apóstrofe, a través de la oralidad y con una temática sentimental que afecta a dos seres de diferentes especies, el autor y los personajes establecen un enlace íntimo con los elementos de la naturaleza y así se reconoce la no escisión artificial/ natural y naturaleza/humanidad.





Imagen 2. En el episodio “Resurrección” de la serie Fénix y en Aporo no Uta, a través del apóstrofe o del dibujo, Osamu Tezuka representa el significado de la armonía entre naturaleza y humanidad a un nivel intelectual, cognitivo, estético y espiritual.

El amor entre especies, el planeta Mamango, la coevolución entre Shogo y el paisaje o el amor entre el humano Leona y la robot Chihiro se corresponden con la interpretación del ego japonés elaborada por el psicólogo junguiano Hayao Kawai a través del estudio del folklore (1988). Para este autor el ego japonés es femenino, con capacidad de abrazar o contener a todo por igual. Sin embargo, los momentos de tensión y de destrucción de esta armonía representarían un ego europeo que, según Hayao Kawai, es masculino y con capacidad de dividir y analizar las cosas a través de paradigmas duales. En base a esta interpretación podemos definir el concepto de naturaleza de Osamu Tezuka como un concepto complejo que combina ambos egos, el japonés y el europeo. El autor construye paisajes alternativos donde anula el binarismo y las fronteras con la naturaleza. Pero también restablece el binarismo y remarca las fronteras a través de la tensión o la tragedia para, en ocasiones, volver a la unidad y a la armonía y entrar en un

bucle argumentalmente ejemplificado por la serie *Fénix*, donde lo que se extingue renace, y a la armonía le sucede la ruptura, y los mundos destruidos se reconstruyen una y otra vez. Así se constata en el episodio “El futuro” (Mirai-hen, 1967-68) donde se dibujan los ciclos de construcción y destrucción a través de paisajes espectaculares y extremos, con trazos de formas exageradas y muy sensoriales, donde se puede sentir la lluvia y el granizo, oír la rotura de la tierra, el paso de un río y el crecimiento de una montaña.

Parte II

El ser creado, la libertad individual y el poder de destrucción

A través de los “seres creados” Osamu Tezuka explora la tensión generada por las relaciones entre humanidad y naturaleza a la luz de los conceptos de libertad individual y de poder de destrucción del individuo. El tema permite al autor abordar algunas de las preguntas clave planteadas en la literatura de ciencia ficción de preguerra y que giran en torno a la capacidad de auto control y a la posibilidad de ser convertido en un autómatas y ser dominado mental y físicamente (Nakamura, 2002). El propio Osamu Tezuka declara en los comentarios a la edición en lengua inglesa de *Nextworld* (Kitaru beki sekai, 1951) cómo con el personaje de Rock quería incidir y desarrollar la idea de transformar a una persona en un instrumento con objetivos militares. De hecho, el mismo experimento lo desarrolló en *Metrópolis* (Metoroporisu, 1949). En este manga, en un ciclo de construcción se crea a Michi, un ser híbrido compuesto por células artificiales y sin género fijo -puede cambiarlo a discreción-, se forja la amistad entre Michi y el joven humano Kenichi y, como le sucede al personaje de la mujer-leona Bagi, Michi empieza la búsqueda de su propia identidad, y mientras el lector sabe quién es Michi, él/ella se cree humano/a.

Durante la fase de destrucción el Barón Rojo rechaza a Michi como hijo/a y le revela que ha sido creado/a con un objetivo, ser un esclavo/a y una arma militar controlada por un poder extranjero. Michi, al conocer la verdad, al negársele su humanidad y el supuesto libre albedrío asociado a esta condición, se convierte en un ser destructivo.

Por último en el ciclo de reconstrucción se restablece el orden perdido por la existencia de Michi. Y así en un dramático final, si la realidad se ha desafiado por la creación de Michi la tragedia se evita con su agonizante muerte. El argumento de *Metrópolis* es similar al episodio de *Astroboy* "The Angel of Vietnam", donde se trata la venta de Astroboy a la armada de Estados Unidos para ser usado como arma militar. En este episodio el argumento se resuelve cuando Astroboy decide luchar contra los Estados Unidos y a favor del pueblo de Vietnam.

La misma idea aparece en el corto experimental *Muramasa* (1987) creado en el contexto de la guerra fría y símbolo de ella. El relato se basa en las leyendas de la espada del guerrero Sengo Muramasa, del siglo XVI. En esta historia quien posee la espada pierde su propia identidad y confunde a los humanos con muñecos de paja sintiendo el incontrolable deseo de atacarlos. El texto introductorio desvela claramente el mensaje del argumento: "Un hombre con brazos con los que puede matar a la gente como si matara a marionetas no es consciente que él mismo se ha convertido en una marioneta". Tanto quien tiene la espada como los hombres de paja o marionetas tienen en definitiva el mismo papel que los países que en diversas historias de Osamu Tezuka emprenden una lucha ciega entre ellos y se destruyen mutuamente y destruyen su entorno actuando como muñecos consumidos por el reduccionismo de su propia ideología.

El ser convertido en marioneta también es el centro del anime *Uniko: Mahô no shima e* (1983). En esta obra el unicornio Unico viaja al fin del mundo, representado como un vertedero, una metáfora del dispendio de la sociedad de las décadas de 1979 y 1980 y de los problemas de gestión de la basura en las zonas urbanas. En el vertedero Unico debe luchar contra Kukuruku, una marioneta que ha adquirido vida y quiere vengarse de los humanos por haberle abandonado.

En la historia identificamos una fase de construcción con la creación de Kukuruku, un personaje basado en el Tsukumogami³ del folklore japonés -igual que el personaje de Banette de *Pokémon*-. E identificamos el proceso de destrucción con la venganza de Kukuruku, cuando transforma a los humanos en marionetas. En la fase de construcción hallamos un objeto -artificial y creado- que adquiere vida y en la fase de destrucción este objeto con vida desafía lo que es su “otro” -lo natural, animado y creador- cosificándolo y arrebatándole su libertad individual. Finalmente, el ciclo de reconstrucción se corresponde con la reposición del orden y es un proceso de redención. En esta última fase la marioneta con la ayuda del amor de una nueva propietaria se desprende del odio, se sacrifica, muere y renace anulando sus acciones malvadas, en un desenlace similar a Tsukumogami donde la redención se consigue a través de la aproximación al budismo.

Todas las luchas de los seres creados por conseguir su libertad individual y el derecho a decidir constituyen un alegato literario en contra del determinismo. Osamu Tezuka transmite la idea que el ser creado puede liberarse de su creador y puede optar por la no destrucción y que esta opción proviene principalmente del amor o la amistad. Por esta razón, la mujer-leona Bagi por su amor a

³ En el folklore japonés el Tsukumogami es un objeto que adquiere vida.

Kenichi regresa a la selva y con esta ida desaparece la amenaza del experimento; o la mujer-planta Ayame inicia un nuevo mundo a través de su amor por Kenichi; o Atom Boy por su amor a la humanidad lucha junto a los vietnamitas; o Kukuruku con el amor de una nueva propietaria se desprende del odio.

La red trófica y la libertad

En Osamu Tezuka, aparte de a través de las marionetas, las cuestiones en torno a la libertad individual y al poder de destrucción del individuo también se plantean con la temática de la red trófica. Podemos interpretar la red trófica como el símbolo de la vida, del engranaje que sostiene la interdependencia entre todos los seres y también de la ambigüedad de lo natural. Ambigüedad pues si bien la red trófica permite la vida también es muerte y sacrificio.

En la obra *Buda* (Budda, 1972-1983) el sacrificio de la red trófica se ejemplifica con la inclusión de la historia del conejo del texto budista de *Śásajâtaka*, quien se lanza a la hoguera para alimentar a un humano. Y también ejemplifica este sacrificio el personaje de Assaji, quien redime a su padre, cazador, ofreciendo su cuerpo a una camada de lobos hambrientos. Ambas historias nos otorgan una clara lección entorno al concepto de sacrificio. El sacrificio aparece con la renuncia voluntaria de la propia vida para beneficiar a otro ser con la inspiración del amor. En *Buda* ambas historias ilustran la unidad entre los seres y permiten al lector aprender a lidiar con el sufrimiento, y este aprendizaje pasa por vivir en consonancia con la naturaleza. El consejo del Buda de Osamu Tezuka contenido en la frase “conviértete en árbol” ilustra esta idea.



Imagen 3. Representación de la red trófica e imágenes del sacrificio del conejo de la luna y del sacrificio de Asaji en la obra *Buda*.

En sus paisajes alternativos a la realidad Osamu Tezuka consigue evitar la tragedia de la red trófica y construye una utopía que implica la anulación de la propia red -entre el mundo animal-. Este desafío biológico y argumental apela a la armonía entre especies y se establece a través de un pacto. Durante algunas páginas los animales pueden convivir sin comerse entre ellos, en lo que es un alegato al libre albedrío y un desafío al determinismo y a los totalitarismos, representados por la “ley de la selva”. El pacto anula la red trófica en *Janguru Taitei* (1950-1954). También se anula en el episodio “El gato rojo” del año 1953 de la serie *Astroboy*, donde se refugian varios animales en una habitación. Lo mismo sucede en la isla de *Aporo no Uta* donde parejas de animales son transportados en un barco, una Arca de Noé, para rescatarlos de una guerra. Y se anula en el episodio “El futuro” de *Fénix*, donde el Doctor Saruta, en un Arca de Noe futurista, intenta mantener en vida a distintas especies de animales conservándolas dentro de placentas artificiales con forma de grandes depósitos transparentes con el objetivo de garantizar la repoblación en otro planeta.



Imagen 4. Significativamente en *Nextworld* el concepto de Arca de Noé implica una modificación de lo natural, de los animales, para facilitar el transporte.

El desafío que representa la anulación de la red trófica acostumbra a desembocar en la tragedia o en el inevitable restablecimiento de la red. En la isla de *Aporo no Uta* de repente un volcán acaba con la convivencia pacífica entre los animales y en *Kimba* el león protagonista se sacrifica para ser un mero recurso natural, alimento y abrigo, para un humano. De esta manera el autor evidencia la complejidad de su experimento. No obstante la tragedia nunca es en vano pues implica una lección. A pesar que en *Aporo no Uta* la isla y los animales desaparecen súbitamente lo sucedido ha sido una lección para Shogo, quien logra entender y amar a la naturaleza. También la muerte de Kimba es una lección pues su vida y su muerte enriquecen a quienes lo han conocido y, además, su muerte posibilita que un nuevo león ocupe su lugar. Buda aprende de Assaji, los animales de la selva aprenden de

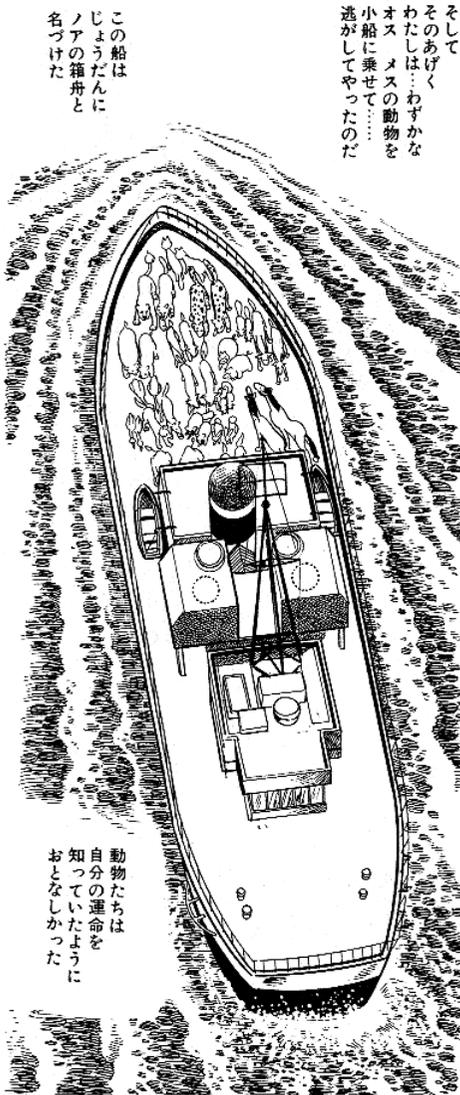


Imagen 5. Representación del Arca de Noé en *Aporo no Uta*.

Kimba, Shogo aprende de los animales de la isla y también el lector aprende de todos ellos una lección: para que todo siga existiendo algo debe morir y el mejor aliado de la existencia es la amistad, el coraje, el respeto y la compasión entre las especies. En el mismo sentido hallamos en la reencarnación, uno de los ejes argumentales del *Buda* de Osamu Tezuka, el sentido de la red trófica y de la muerte y el sacrificio que implican. Así lo explica el propio autor: “Si verdaderamente la reencarnación es un hecho, entonces en nuestra vida podemos ser una pulga o un escarabajo -a los que tanto quiero-. Así pues debemos tratar a cada ser vivo con el mismo respeto” (Tezuka, 1989). Así, para el autor, si no existen fronteras entre todo lo existente, en coherencia la ética obliga a respetar y a no excluir a lo diferente.

Parte III

Nostalgia, denuncia y ética

Para Osamu Tezuka, una de las bases de la sensación de escisión con la naturaleza se configura alrededor del concepto de “*satoyama* perdido”. Esta idea la podemos detectar en la monografía de Osamu Tezuka *Garasu no chikyū o sukue: nijūisseiki no kimitachi e* (1989) donde describe la añoranza por un tiempo pasado de su niñez cuando se vivía con armonía con lo natural:

“Nací en la ciudad de Takarazuka. Allí pasé mi infancia, fui víctima de la burla de mis compañeros de clase y viví la guerra. No puedo decir que todo fuera bueno, nunca he deseado regresar a esa época. Sin embargo recuerdo lo dichoso que me sentía en contacto con la abundante naturaleza del lugar. Tengo profundamente arraigados en todo mi ser los recuerdos vivos e inolvidables de los montículos, de los arroyos, de los campos que recorrí en mi niñez y de la pasión con que completaba mi colección de insectos. De hecho, mi seudónimo ‘Ozamu’ se puede leer ‘Ozamushi’, que es un tipo de escarabajo.

Aún recuerdo con nitidez la magnificencia y la riqueza de la naturaleza. Hasta hace poco en cualquier pueblo crecían bosquecillos y se extendían campos donde los niños pasaban el tiempo con el cabecilla de su banda jugando en plena naturaleza hasta la puesta de sol. Era un reino de fantasía, una estación espacial, una frontera inexplorada para aventureros. Era un sitio eterno e infinito donde se extendía la fantasía. Por pequeño que fuera, muy cerca de cada hogar existía un lugar así, donde los niños podían dejar aletear sus sueños con total libertad para que se adentrasen de un salto hacia el universo.

El atardecer en el bosque, el susurro del viento, las nubes blancas discurriendo en lo alto del cielo azul. En contacto con la naturaleza, de pequeño, siempre me sentía sereno y tranquilo. Y ahora que soy mayor me siento de la misma manera. Creo que todos sentimos lo mismo.

Por mucho que el ser humano evolucione, profundice en la cultura materialista o avance en la ciencia no deja de ser parte de

la naturaleza y por tanto no puede negarla, porque sería como negarse a sí mismo el hecho de ser humano.

He descrito en mis manga sociedades del futuro que tienen como base mi sentimiento hacia la naturaleza. En ellas, se puede volar hasta el final del universo o entrar en un pequeño insecto gracias al poder de la imaginación.

Cuando me atrapa la ajetreada vida de trabajo en la gran ciudad, rescato mis recuerdos de esa magnífica naturaleza, que me refresca por dentro como si fuera agua de manantial” (Tezuka, 1989).⁴

La nostalgia por un mundo perdido y el deseo por recuperarlo sería el motor del dibujo de los paisajes alternativos. En estos dibujos existe nostalgia, existe esperanza y, también, existe una voluntad de denuncia que busca la orientación ética del texto y que permite la alfabetización ambiental del lector. Así, por ejemplo, el autor denuncia e informa sobre el asma de Yokkaichi en la obra de ciencia ficción *Aporo no Uta*, sobre la enfermedad de Minamata en la historia corta *Punta Escamas* (Uroko ga saki, 1968) o sobre la enfermedad de *itai-itai* en la obra de ficción *Oda a Kirihito* (Kirihito Sanka, 1970-71). En estas y otras obras se puede detectar una metodología de trabajo científico. El autor observa, recopila información, formula hipótesis y reformula teorías dibujando una naturaleza que coevoluciona con el individuo y con la sociedad. De esta manera el autor sitúa el objeto de su estudio, ya sea un conflicto por contaminación o una enfermedad por motivos ambientales, en su contexto histórico, social, político y económico (Martí Escayol, 2011).

⁴ Traducido del japonés por Sandra Ruiz.

En el cuarto capítulo de *Aporo no Uta* se señalan tres periodos históricos de la relación entre los humanos y la naturaleza. En un primer periodo de armonía se describe un paisaje natural que recuerda el *satoyama* del periodo prebélico; en un segundo periodo de colapso ambiental aparece una enfermedad ambiental inspirada en el asma de Yokkaichi; y en un tercer periodo de reconstrucción post-apocalíptica se apunta a un mundo dominado por unos clones de los humanos y aquí es donde, entre los humanos, aflora la nostalgia por la armonía perdida, por el *satoyama* perdido.

Por su parte, tanto el episodio “Punta Escamas” (Uroko ga saki, 1968) como la obra *Oda a Kirihito* (Kirihito Sanka) (1966-1967) reflejan la complejidad inherente a todo conflicto ambiental y en concreto a la enfermedad ambiental. En estas obras la enfermedad ambiental no es algo que atañe solamente al entorno natural sino que concierne a todo el entramado social y cultural de una comunidad; aborda el tema de la estigmatización del enfermo y la compleja estructura del sufrimiento de la víctima ambiental al mostrarse no solo el daño físico sino también y con especial énfasis su desintegración mental, familiar y social; muestra el conflicto de intereses entre los diferentes implicados y explora como el temor a perder el medio de vida deriva en ocultaciones y negaciones del problema; y plasma la dificultad de la denuncia cuando no se puede demostrar la relación causal entre la potencialidad lesiva del producto emitido y la contaminación. En estos argumentos basados en una realidad histórica es donde podemos detectar más explícitamente la conciencia por parte del autor del poder performativo de su propia obra. El autor otorga una información ambiental para impulsar al lector a actuar y a adoptar una determinada postura respecto a su entorno.



Imagen 8. Viñeta de “Punta Escamas” y fotografía de W. Eugene Smith, *Tomokko Uemura en su tina*, Minamata, 1972. El argumento de “Punta Escamas” denuncia y visibiliza la enfermedad ambiental como lo hicieron la fotografía de W. Eugene Smith y los poemas de Ishimure Michiko en *Kukai Jodo-Waga Minamatabyoū* (1968).

La reconstrucción de lo perdido a través del arte

En este último apartado abordamos la reconstrucción de la armonía perdida a través del proceso artístico. En este tema es donde podemos oír con más intensidad la voz del propio Osamu Tezuka como creador y como artista. Así, por ejemplo, Gyan el personaje principal del episodio de 1975 “E ga Shindeiru!” (1975) de la serie *Black Jack* (Barakku Jakku, 1973-1983) es claramente el alter-ego del mangaka. Gyan es un dibujante que realiza una búsqueda personal para lograr transformar una idea en un mensaje visual. En este caso la idea se precipita a raíz de una prueba con tecnología nuclear que arrasa una isla y enferma al protagonista, Gyan, quien pide al doctor Black Jack que le prolongue la vida lo suficiente como para plasmar en una pintura el terror de las armas nucleares. Su deseo es captar el infierno que supuso la escena de las pruebas y dejar este mensaje para la posteridad. En su pintura final el paisaje revela una historia de violencia e injusticia donde los colores y líneas en espiral reproducen la inestabilidad del ánimo y la necesidad de descargar la frustración interior. Gyan-Tezuka muestra la rabia interior en un cielo nuclear que envuelve a humanos y a animales quienes abrumados por el poder atómico, e incapaces de superar

la angustia se retuercen al ritmo de la explosión y serpentean con una fuerza incontrolable. En este capítulo de *Black Jack* el artista-pintor como personaje y su relación con lo nuclear es similar al papel de los personajes pintores de la célebre obra de Keiji Nakazawa *Hadashi-no Gen* (1973), donde son cruciales para transmitir la historia de las víctimas del bombardeo atómico de Hiroshima (Kajiya, 2009).

Un argumento paralelo lo encontramos en el capítulo de la serie *Black Jack* titulado “Inochi wo Ikeru” (1977). En este capítulo el doctor Black Jack debe prolongar la vida de una mujer, Sono, para que logre construir su obra maestra en el arte del ikebana. Finalmente Black Jack cumple con su parte, prolonga la vida de Sono y ésta logra descubrir la esencia del ikebana gracias a la compañera del doctor, Pinoko, quien le hace consciente de que las flores no son meros materiales, no son meros recursos sino que forman parte del conjunto de la naturaleza y, por lo tanto, del significado de la vida.

En definitiva, los personajes de Gyan y de Sono nos ayudan a entender que para Osamu Tezuka la observación y comprensión de la naturaleza y la manifestación artística son los verdaderos caminos para anular el conflicto interior y comprenderse a uno mismo a la par que a la vida.



Imagen 9. Viñeta de “E ga Shindeiru!” (1975) de la serie *Black Jack* donde aparece la pintura realizada por Gyan, con la imagen del sufrimiento interior y físico a causado por la radiación.

En el plano argumental de la ciencia ficción la reconstrucción de lo perdido a través del arte lo consiguen los *moopis*, unos extraterrestres de la serie *Fénix* capaces de transformarse en cualquier cosa y con la capacidad de reproducir paisajes mentalmente y permitir a los humanos una inmersión y una navegación en estas creaciones.⁵ Los *moopis* son los intermediarios entre la realidad desaparecida y la reconstrucción. Uno de los paisajes reproducidos es el de un

⁵ Esta reproducción mental de paisajes recuerda a la recreación de objetos a través del pensamiento descrito en *The Veldt* de Ray Bradbury (1950), a la habitación donde se recrean escenas terrestres en la serie creada por Leiji Matsumoto *Space Battleship Yamato* (1974-1975), a la proyección de los Cylon de la serie de Glen A. Larson *Battlestar Gallactica* (1978) e incluso al simulador holodeck de la serie creada por Gene Roddenberry *Star Trek* (1965).

parque de trazo surrealista con senderos de flores, en una naturaleza volátil con árboles suspendidos en el aire entre esferas abstractas. Otro paisaje recrea la playa de Waikiki en Hawaii donde las imágenes de lo natural recreado contrastan con la realidad sin naturaleza del mundo donde viven los personajes. Significativamente, en el episodio “El Futuro” el personaje de Masato, inmerso en el paisaje imaginado, proclama su felicidad al sentirse unido al universo. Sin embargo también muestra un sentimiento de inquietud puesto que en la recreación hay algo que falla: el interior del mar está vacío y la apariencia de una medusa dista mucho de las medusas vistas por Masato en las enciclopedias. El sentimiento de inquietud de Masato es, sin duda, derivado de la conciencia de simulacro al modo del filósofo y pintor Pierre Klossowski. La inquietud de Masato reside en el hecho que el simulacro que reconstruye la naturaleza evidencia que aquello que es reproducido o imitado lo es por estar el original irremediabilmente perdido. En definitiva, la inquietud de Masato muestra el sentimiento trágico de aquel que es consciente de la pérdida irrecuperable de lo natural.

Conclusión

Con argumentos que extienden sus raíces en el folklore japonés y en elementos de su realidad inmediata Osamu Tezuka desafía la escisión entre lo natural y lo humano y propone territorios literarios alternativos. En estos territorios el autor ejerce su activismo como alfabetizador ambiental y evidencia una idea compleja de naturaleza y de las relaciones entre humanidad y entorno. Osamu Tezuka ofrece una perfecta conjunción de lo definido por Hayao Kawai como “ego femenino japonés” y “ego masculino europeo” y así crea una amalgama de diferentes perspectivas ambientales y evidencia que existen tantas naturalezas como momentos, territorios y pensamientos. En efecto, su concepto de naturaleza es transcultural y constituido

por las diferentes definiciones de naturaleza. Por la idea de naturaleza contenida en el kanji 自然 (shizen/jinen) entendido como un estado donde todo –cielo, tierra y humanidad- fluye espontáneamente,⁶ pero también por la idea de armonía que encontramos en el animismo, en la astrología o en el organicismo de tradición greco-latina. También contiene las ideas de jerarquización natural de la cultura cristiana, y las ideas derivadas de la escisión teórica entre humanidad y naturaleza iniciada por Francis Bacon (1561-1626) y construida durante los siglos XVI y XVII en Europa cuando el mecanicismo antropocéntrico separa la naturaleza de la cultura y cosifica la naturaleza convirtiéndola en objeto de dominación o domesticación. Y también, entre otras, su definición de naturaleza está constituida por la realidad coetánea del autor entre los años sesenta y ochenta, configurada por las consecuencias de la práctica de una civilización industrial que sustenta la producción industrial en la extracción de materiales energéticos y no energéticos sin tener en cuenta la renovación de los recursos ni la contaminación ni la justicia ambiental.

Bibliografía

Davis, Jason y Bryce, Mio (2008) "I Love you as you are: Marriages between Different Kinds". *The International Journal of Diversity in Organisations, Communities and Nations*, 7 (6), pp.201-210.

⁶ El kanji para naturaleza es 自然. Este es un concepto complejo que originalmente se refiere al estado en que todo fluye espontáneamente. Desde el periodo Meiji, aún sin perder su significado original, se aplica al concepto occidental de naturaleza.

Kajiya, Kenji (2009) "Painters in Barefoot Gen: Considering the Performative Power of the Image". *Kyoto Seika University International Manga Research Center's First International Conference: Comics Worlds and the World of Comics: Scholarship on a Global Scale*. Kyoto: Kyoto Seika University Kyoto International Manga Museum.

Kawai, Hayao (1988) *The Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*. Woodstock: Spring Publications (*Mukashibanashi to Nihonjin no Kokoro*, 1982).

Kawai, Hayao (1995) *Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan*. Einsiedeln: Daimon.

Knight, Katherine (2010) "The Discourse of 'Encultered Nature' in Japan: The Concept of *Satoyama* and its Role in 21st Century Nature Conservation". *Asian Studies Review*, 34 (4), pp. 421-441.

Martí Escayol, Maria Antònia (2011) "El discurso ambiental en Osamu Tezuka". *Ecozona*, 2 (1), pp. 81-98. URL: <<http://www.ecozona.eu/index.php/journal/article/view/159>> [Consultado el 1 de septiembre de 2012].

Nakamura, Miri (2002) "Horror and Machines in Prewar Japan: The Mechanical Uncanny in Yumeno Kyūsaku *Dogura magura*". *Science Fiction Studies*, 29 (3), pp. 364-381.

Nakazawa, Keiji (2001) *Hiroshima*. Sevilla: MangaLine Ediciones (Hadashi-no Gen, 1973).

Takeuchi, Kazuhiko (2003) "Satoyama Landscapes as Managed Nature", en K. Takeuchi, *et al.*, eds., *Satoyama: The Traditional Rural Landscape in Japan*. Tokyo, Nueva York: Springer, pp. 9-16.

Tezuka, Osamu (1950-1954) *Jungle Emperor*. Tokyo: Kobunsha.

Tezuka, Osamu (1970) *Aporo no uta*. Tokyo: Shōnen Gahōsha.

Tezuka, Osamu (1983) *Uniko: Mahō no Shima* e. Sanrio. Dirigida por: Moribi Murano.

Tezuka, Osamu (1984) *Daishizen no Majū Bagi*. Nippon Television.

Tezuka, Osamu (1987) *Muramasa*, en: *Animación experimental de Tezuka*. Divisa Red (2007).

Tezuka, Osamu (1987-1989) *Ludwig B*. Tokyo: Comic Tom.

Tezuka, Osamu (1989) *Garasu no chikyū o sukue: nijūisseiki no kimitachi e*. Tokyo: Kobunsha.

Tezuka, Osamu (1995-2009) *Black Jack*, Barcelona: Glénat (Barakku Jakku, 1973-1983).

Tezuka, Osamu (2001-2002) *Fénix. El futuro* (vol. I, 5-7), Planeta de Agostini (Hi no tori. Reimei-hen, 1967).

Tezuka, Osamu (2002-2003). *Buda*. Barcelona: Planeta de Agostini (Budda, 1972-83).

Tezuka, Osamu (2004) *Fénix. Resurrección* (vol. III, 1-2), Planeta de Agostini (Hi no tori. Fukkatsu-hen, 1970-71).

Tezuka, Osamu (2004) *Metrópolis*. Barcelona: Glénat (Metoroporisu, 1949).

Tezuka, Osamu (2004) *Oda a Kirihito*, Otaku-Land (Kirihito Sanka, 1970-71)).

Tezuka, Osamu (2007) *Lost World*. Barcelona: Glénat (Rosuto wārudo, 1948).

Tezuka, Osamu (2008a) *Nextworld*. Barcelona: Glénat (Kitaru beki sekai, 1951).

Tezuka, Osamu (2008b) *Bajo el aire*. Palma de Mallorca: Dolmen (Kuki no soko, 1968).