

**Renunciación femenina en Heike Monogatari:  
el budismo y sus formas en la animación japonesa**

**Liliana Jazmín Duarte**

Universidad Nacional de San Martín-UNA

jazduarte58@gmail.com

**Resumen**

En el último capítulo de la animación de *Heike Monogatari* (2021), una de sus protagonistas decide profesar como monja budista. La caída de su clan y una seguidilla de tragedias familiares la arrinconan a esta resolución. A lo largo de la serie, no es la primera mujer en abandonar el mundo profano y cobijarse en la religión. Durante el período Heian (794-1185), era esperable que las mujeres nobles tomaran la decisión de pasar sus últimos años como renunciantes budistas (Meeks, 2010). En *Heike Monogatari* este tipo de transición puede apreciarse a través de los personajes femeninos; tanto nobles como plebeyas por determinados motivos adoptan los votos budistas y se apartan de la vida que antes conocían, dedicándose a la oración y a la contemplación. Este trabajo se propone a analizar cómo estas prácticas religiosas son construidas en esta animación y al mismo tiempo cómo se relacionan con el concepto de transitoriedad del budismo.

**Palabras clave:** Estudios de la animación; Heike Monogatari; Religión; Budismo; Estudios de representaciones

## Introducción

*Heike Monogatari* (平家物語) es una serie de *anime* producida en el año 2021 por el estudio de animación Science Saru. Con un total de 11 episodios, la historia se encuentra basada en la novela de Hideo Furukawa (2016), siendo al mismo tiempo una adaptación de una de las epopeyas orales más antiguas de Japón que comparte el mismo nombre<sup>1</sup>. El relato cuenta la caída del clan Taira a finales del siglo XII, el cual supo amasar considerable poder en la corte imperial en ese período y también un importante número de enemigos. El resultado de estas tensiones culminaría en las Guerras Genpei (1180-1185) donde el clan Taira se vería derrotado por su clan rival, los Minamoto.

La animación de *Heike Monogatari*, en cambio, inicia varios años antes del derrumbe de los Taira. Por supuesto, la violencia entra en escena prácticamente en los primeros minutos del primer episodio. La protagonista, Biwa, pierde a su padre en un evento relacionado a los excesos de los Taira. Con su muerte, tiene una premonición de un futuro donde inevitablemente la familia responsable por la muerte de su progenitor, caerá. Tras estos sucesos, Biwa termina por ser adoptada por miembros de la familia responsable de la muerte de su padre. A pesar de las circunstancias, la protagonista y los miembros del clan Taira que la acogen no demuestran en ese círculo la maldad que sí se ve representada con el fin de conservar el poder a través de la violencia y el control de la corte imperial. Este clan situado en la cúspide ha de verse representado constantemente por su corrupción, así como por su falta de moral que en gran medida van a ser causa de su destrucción. Biwa, que es consciente de esto y a pesar de las súplicas de Taira no Shigemori (el hombre que la acoge) para evitar que la catástrofe les llegue, decide mantenerse al margen y ser solamente una espectadora, una posición que compartimos en cierta medida nosotros mismos en el transcurso de la narrativa.

A lo largo de la serie, tanto las premoniciones de Biwa como los hechos más importantes del relato de *Heike Monogatari* se ven acompañadas a su vez con ella misma con otro semblante. Como se muestra en la Figura 1, en un plano onírico se sitúa a la protagonista con las características de los *biwa hōshi* (琵琶法師), monjes e instrumentistas itinerantes que se ganaban la vida entonando canciones y luego serían principalmente reconocidos por relatar el *Heike Monogatari*. Al mismo tiempo, podemos notar como Biwa en ese plano está ciega, condición que muchos *biwa hōshi* compartían. Al no reconocer la temporalidad en la cual han de situarse estos planos, el espectador se queda con la intriga, pero también

---

<sup>1</sup> *Heike Monogatari* (平家物語), traducido como el Cantar de Heike, es un poema épico que fue compilado por primera vez en el siglo XIII a partir de una colección de historias orales que eran compuestas y recitadas por los *biwa hōshi*. No sería hasta entrado el siglo XIV que el monje ciego Akashi Kakuichi (1299-1371) dedicó gran parte de su vida en darle forma al Cantar de Heike que existe en la actualidad. Antes de morir, Kakuichi recitó su trabajo a uno de sus pupilos que conservaron para la posteridad esta versión.

con la confirmación de la supervivencia de la protagonista. Acompañada con su instrumento, Biwa se dispone a recitar los acontecimientos que han de suceder a lo largo de *Heike Monogatari*. En el primer episodio inicia con un pasaje que ha de caracterizar el relato y el desarrollo de esta serie: “Las campanas del templo de Buda ejecutan el mensaje que toda existencia es impermanente”<sup>2</sup> (*Heike Monogatari*, episodio 1).

**Figura 1. Biwa como una *biwa hōshi*. Episodio 10.** ©Hideo Furukawa/*Heike Monogatari*/Science Saru.



La decisión de Biwa de ser una espectadora también reviste ciertas características fantásticas en su persona. Por un lado, su capacidad de tener premoniciones y por el otro, el hecho de que su crecimiento se detiene. Desde el inicio del *anime* hasta el final, Biwa es el único personaje que permanece inmutable al paso del tiempo. Mientras que los personajes a su alrededor crecen, mueren o forman sus propias familias, ella se mantiene como una niña frente a los ojos de los demás.

A pesar de la extrañeza que ella misma presenta al involucrarse con miembros de la corte y de los círculos de poder, Biwa aún como plebeya se conecta con otros y le permite por un lado acercarse a otros personajes y vincularse amistosamente con estos. Así, personajes cuya participación pudiera haber sido nula a lo largo del relato, encuentra su lugar por la intervención de Biwa. Principalmente, el destino de los personajes femeninos a lo largo de *Heike Monogatari* representa quizás uno de los puntos más trágicos de la trama. El período *Heian* (794-1185) donde se encuentra enmarcada la historia, se caracterizó por constituir una de las etapas culturales y artísticas más significativas de Japón, donde la

<sup>2</sup> La traducción es propia, la versión en inglés dice: “The Buddha's temple bells toll the message, that all existence is impermanent”.

corte imperial brillaba especialmente en el campo literario e intelectual, así como el ascenso de los samuráis como clase militar. La subida al poder de estos últimos significó la instauración del primer *bakufu* o shogunato, fundado por Minamoto no Yoritomo en 1185. El poder imperial, a pesar de corresponder a la figura del emperador, comienza a verse cada vez más relegado con el control militar en manos de los clanes samurái que han de dominar la escena política por los siguientes siglos (Friday, 1988).

Es en este contexto, las mujeres que formaban parte de la corte o las artistas, como es el caso de Biwa, se encontraban delimitadas por ciertos mandatos y órdenes sociales que se esperaba que cumplieran. Como consecuencia, podemos observar que a lo largo de *Heike Monogatari*, sus personajes femeninos constantemente se encuentran al frente de lo que aguarda el mundo de ellas así como los deberes que sus cuerpos tienen que producir. Frente a esta problemática, este trabajo buscará concentrarse principalmente en los personajes femeninos de este *anime* que deciden adoptar los votos de monjas budistas, realizando de esta manera un acto de renuncia al mundo mundano. A medida que desarrollemos este escrito, buscaremos encarar como la producción de *Heike Monogatari* se toma su tiempo en plantear ciertos elementos que sirven como disparadores que nos son útiles para la comprensión detrás de las decisiones que toman los personajes femeninos a la hora de apartarse del mundo.

La ponencia se divide en tres partes. Una se dedicará a analizar las representaciones del budismo en la animación japonesa, en consideración en cómo a lo largo de los años la religión ha tomado peso en el porvenir narrativo de la cultura popular japonesa poniendo un especial énfasis en el budismo como una de las religiones mayoritarias de Japón. El segundo punto discutirá el lugar que ocupaban las mujeres en el período en el que se sitúa *Heike Monogatari*. Finalmente, el último punto se embarca en relacionar la renunciación femenina que experimentan los personajes de la serie, así como la vinculación de la misma con el concepto de impermanencia.

### **Representación del Budismo en la animación japonesa (*anime*)**

A lo largo de su historia, Japón ha tenido una tradición artística muy extendida, siendo el Budismo y el Shintoísmo religiones que han tenido una representación ardua en el terreno de las artes. En el caso del Budismo, desde su llegada al país en el siglo VI a través del contacto con el reino de Paekche (antigua Corea) experimentó su dispersión a lo largo del territorio gracias a la inmigración (Como, 2008). De esta manera, a lo largo del siglo VII, estatuas de Amida Buda fueron erigiéndose por Japón así como murales en templos (Rhodes, 2017). No sería hasta el período Nara (710-794) cuando el Budismo en Japón se instauró prácticamente en la vida ritual de la corte imperial, con la figura del

príncipe Shōtoku cuyo culto cumplió un rol predominante para el afianzamiento del Budismo. Como bien E. Deal y Ruppert han de señalar esto también se vio influenciado gracias a la vinculación que tenía este culto con la creencia de la Tierra Pura<sup>3</sup> y con la habilidad que poseían los adeptos de Shōtoku para absorber los movimientos de culto populares con los de la tradición budista japonesa (Deal y Ruppert, 2015). Un elemento que sin duda contribuyó a su afianzamiento fue que gracias al Budismo “llegó la noción de transmigración, es decir, la idea de que todos los seres continuamente renacen hasta que adquieren liberación espiritual para adquirir un estado de budeidad”<sup>4</sup> (Rhodes, 2017: 44).

El interés de la corte imperial por los rituales esotéricos budistas impactó rápidamente en el arribo de monjes para que estos llevaran a cabo rituales de protección y de necesidad individual (Deal y Ruppert, 2015). Asimismo, la cercanía con los dos templos principales de la orden Tendai<sup>5</sup> brindaba un grado de proximidad geográfica a un acercamiento en el terreno político por parte de las órdenes. A su vez, las prácticas que realizaban los monjes en relación a la construcción y servicio a las imágenes de bodhisattvas, tuvo un impacto insoslayable en otros sectores tanto en la aristocracia como en el pueblo, quienes buscaban según explican Deal y Ruppert:

(...) con recibir poderes de las divinidades en sitios específicos — como en Kumano, donde múltiples deidades, identificadas como manifestaciones locales de figuras Budistas como la Tierra Pura de Buda y Kannon, eran objeto prominentes de peregrinación y veneración desde los tiempos premodernos<sup>6</sup> (Deal y Ruppert, 2015: 98).

De más está decir que la influencia del budismo se mantuvo presente y continúa manifestándose en la actualidad como una fuente de recursos utilizados por artistas en sus obras. En este sentido, las representaciones del budismo en el *anime* encuentran su lugar en una amplia variedad de géneros. Sin embargo, antes de adentrarnos en este tema, tenemos que destacar una cuestión importante. Para Jolyon Thomas, las creencias del budismo predisponen a lo que él denomina un “depósito” donde varios artistas a lo largo de la historia han usado en el proceso de creación de historias. En el plano de los artistas de manga<sup>7</sup> (*mangakas*), Thomas señala dos obras hagiográficas. Una del fundador de la Escuela Sōtō<sup>8</sup>,

<sup>3</sup> El Budismo de la Tierra Pura lleva consigo la idea principal de que a través de la devoción a Amitābha, uno puede llegar a renacer en la Tierra Pura, es decir, un reino celestial donde se puede llegar a alcanzar la budeidad.

<sup>4</sup> La traducción es propia, en la versión en inglés afirma: “With Buddhism came the notion of transmigration, that is, the idea that all beings are continually reborn until they gain spiritual release by attaining buddhahood”.

<sup>5</sup> La secta Tendai (天台宗) fue fundada en el siglo IX por el monje Saichō. Las enseñanzas de esta secta se concentraban en el Sutra del Loto y al igual que las otras sectas, estas también desplegaron sus monjes guerreros conocidos como *sōhei*. Durante la Guerras Genpei, estos monjes participaron activamente en las campañas de ambos bandos.

<sup>6</sup> La traducción es propia, la versión en inglés afirma: “(...) with perceived powers of divinities in specific sites - such as at Kumano, where multiples deities, identifies as local manifestations of Buddhist figure like the Pure Land Buddha and Kannon, were prominent objects of pilgrimage and veneration throughout premodern times”.

<sup>7</sup> Manga (漫画) hace referencia al cómic japonés.

<sup>8</sup> La Escuela Sōtō (曹洞宗) representa una de las más grandes sectas del Zen en el Budismo Japonés. Su fundador, Dōgen, estudió las enseñanzas del Budismo Caodong en China y trasladó estas prácticas a su país en el siglo XIII.

Dōgen y la otra de Siddhārtha<sup>9</sup>, el fundador del Budismo. Ambas historietas abordan a sus personajes desde distintas perspectivas y al mismo tiempo el autor señala que ambas se encuentran pensadas para mercados distintos. Por eso, mientras que el manga del fundador del Budismo puede leerse desde las bibliotecas de géneros de aventura, la hagiografía de Dōgen se la entiende por lo que es (Thomas, 2012).

¿Y en el caso del *anime*? Ciertamente, nos encontramos frente a un medio que posee las facultades de intervenir de una forma técnica en las obras y producir visualizaciones que entrecruzan la realidad y la fantasía. La relación entre la industria del manga y del *anime* en Japón es más que conocida. La popularidad del manga en cuestión permite su posible adaptación animada y al mismo tiempo contribuye a incrementar el conocimiento de los espectadores sobre la obra más cuando no tenían noción de esta. Como consecuencia, estos sujetos tienden a comprar los tomos o la revista donde se publica el manga, produciéndose de esta manera un círculo de retroalimentación entre ambas industrias.

El *anime* en su afán de producción “crea simulacros de la realidad a través del medio de la ilustración (un paso removido del retrato fotorrealista) y convenciones estilísticas que el anime comparte con (y hereda) del manga”<sup>10</sup> (Thomas, 2012: 54). Como se mencionó anteriormente, muchas series son adaptadas basándose en obras de manga en publicación. En la Figura 2 a continuación se encuentra un arte oficial de la serie animada *Hōzuki no Reitetsu* de Eguchi Natsumi. Mientras que el manga inició su publicación en el año 2011, la adaptación animada fue producida entre el 2014 y el 2018, por dos estudios de animación diferentes pero reconocidos dentro de la industria del anime: Wit Studio y Studio Deen. La historia de *Hōzuki no Reitetsu* transcurre en el infierno japonés o *jigoku* y tiene como protagonista a un *oni*<sup>11</sup> llamado Hōzuki. El argumento de la serie se concentra en los problemas que suceden en el infierno y como el protagonista los soluciona. Su puesto como jefe de personal del Rey Enma<sup>12</sup> es funcional para explicar el poder y el respeto que maneja entre sus subordinados.

El mencionado Rey Enma es el encargado de realizar el juicio a los muertos que llegan y decidir a qué infierno irán. Asimismo, su presencia misma se encuentra ligada tanto a la tradición budista como hinduista. A pesar de su autoridad, en el *anime* se lo muestra como un ser cansado y bonachón. Este contraste revierte en cierta medida la naturaleza de su personaje así como el hecho de la locación donde transcurre la serie. Así, la sacralización que se supone debería existir ante encontrarse en un plano donde los muertos llegan se ve reemplazada por una dosis de comedia negra intervenida por los personajes. En un ejemplo más exhaustivo, en el *opening* de la segunda temporada, *¡Dai! Jigo Jigo Bushi* nos

<sup>9</sup> Siddhārtha, mejor conocida como Buda (ブツダ) fue una obra de Tezuka Osamu publicada entre 1973-1983.

<sup>10</sup> La traducción es propia, la versión original en inglés afirma: “(...) create simulacra of reality through the medium of illustration (one step removed from photorealistic portrayal) and the stylistic conventions that anime shares with (and inherited from) manga”:

<sup>11</sup> Los *oni* (鬼) o demonios, son criaturas del folklore japonés, que generalmente se caracterizan como seres monstruosos cuya naturaleza generalmente es malvada. Actualmente, en sus representaciones en los medios, este tipo de generalidad hacia ellos ha cambiado.

<sup>12</sup> El Rey Enma o Yama, es una deidad que gobierna el infierno. Se encuentra presente tanto en la religión budista como hinduista. Al mismo tiempo, su representación es bastante común tanto en la animación como en las historietas de Asia.



encontramos con esta forma de humorosidad con respecto a la desgracia ajena. En una de las estrofas, una de los personajes canta: “¡Morís y Enma te grita!” (*Shinde Enma ni okorareru!*) mientras que el Rey Enma acota: “Sé que es duro pero es por tu propio bien” (*Kitto hidoi ga tame ni naru*). Puede observarse como en la primera estrofa hay un aviso y al mismo tiempo queja pero ya en la estrofa de Enma existe una suerte de consuelo, lo cual agrega una dosis de ironía al contexto del individuo que ha muerto y está siendo consolado por la misma deidad que juzgará su destino. De igual forma, otra de las estrofas que siguen señalan en armonía: “Morir debe ser muy duro” (*Shindara kitto taihen da*) pero una voz interrumpe aclarando: ¡¡Eso depende de vos!!” (*Sore wa, anata shidai desu!!*), una referencia a las acciones que cometen los humanos antes de llegar al infierno en virtud del karma (acciones).

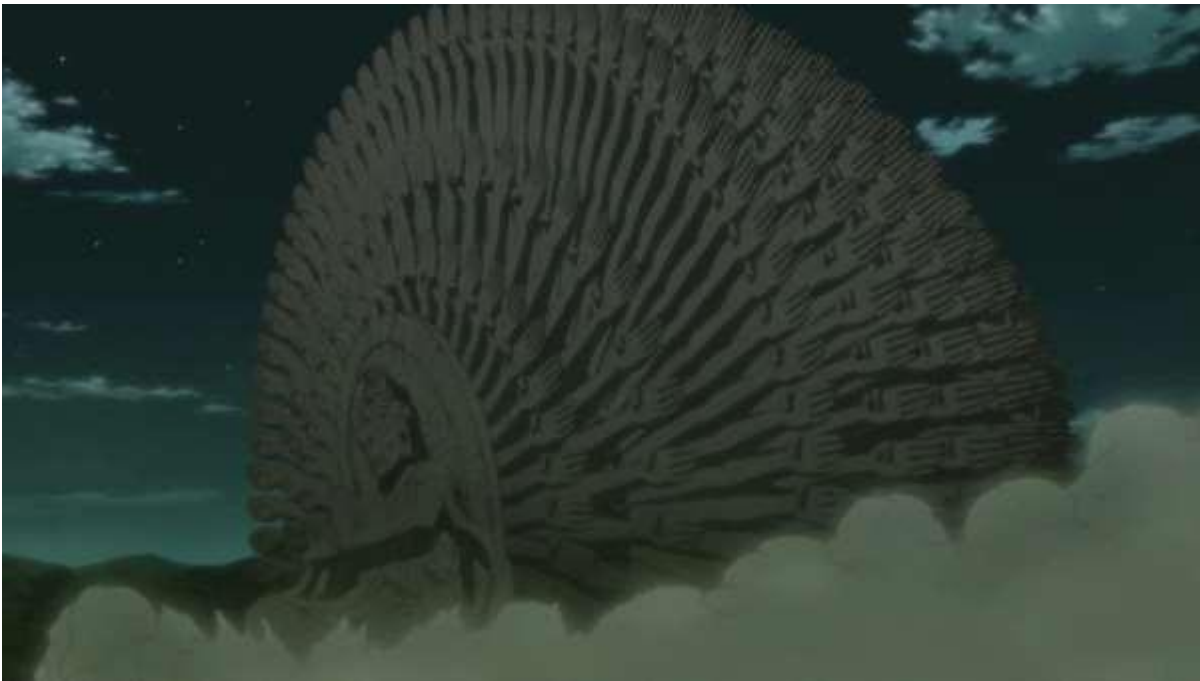
**Figura 2. Personajes de *Hōzuki no Reitetsu*. De izquierda a derecha: el Rey Enma y Hōzuki.** ©Eguchi Natsumi/*Hōzuki no Reitetsu*/Wit Studio.



Otro elemento a destacar sobre esta serie y se vincula perfectamente con su material de origen se trata sobre la dirección artística. Mientras que los personajes rebosan de colores vivos a la hora de ser representados, los escenarios del infierno se reservan un apartado mucho más lúgubre, donde los tonos grises y la naturaleza muerta recubren gran parte de los fondos del infierno. Los espacios de trabajo de los *oni*, así como lugares de su vida cotidiana en cambio no difieren mucho de los lugares que se habitan en el plano terrenal o en la contemporaneidad en sí misma.

Mientras que en *Hōzuki no Reitetsu*, la religión se encuentra presente en sus personajes, así como los espacios donde transcurre la trama, no podemos dejar de mencionar cómo la mitología y folklore japonés también son elementos utilizados en la narrativa. De igual forma, podemos encontrar esta disposición en el *anime* de *Naruto*. Publicada en 1999 y adaptada a la animación entre los años 2002-2017<sup>13</sup>, la obra de Kishimoto Masashi plasma la historia de un ninja (*shinobi*) que busca convertirse en el líder de su aldea. El uso de una importante simbología e influencia tanto del budismo y el shintoísmo son notorios en su obra, sin embargo, en este caso, podemos demostrar cómo esta se manifiesta específicamente en el plano de las batallas entre los personajes. Cómo se puede observar en la Figura 2 a continuación, uno de los personajes realiza una técnica que le permite crear una escultura colosal para utilizar en el campo de batalla.

**Figura 3. Arte Sabio Elemento Madera: Miles de Manos Verdaderas (*Senpō Mokuton: Shin Sūsenju*).** ©Kishimoto Masashi /*Naruto*/Pierrot.



Esta técnica se muestra influenciada por una de las deidades más importantes del Budismo *Mahayana*<sup>14</sup>, en este caso Kannon en la tradición japonesa<sup>15</sup>. Es prudente señalar que, aunque esta forma de batalla se encuentra basada en una figura budista, en cierta manera no busca representar los valores de la misma. La imagen del bodhisattva se toma como una inspiración a la hora de utilizarlo como elemento narrativo en el argumento de la historia más aún cuando se tiene conocimiento sobre el

<sup>13</sup> La adaptación animada de *Naruto* consta de dos partes. La primera de estas se transmitió en televisión entre los años 2002 hasta febrero de 2007 mientras que la segunda fue titulada *Naruto Shippūden* y comenzó su transmisión una semana después de la finalización de la primera. Cabe mencionar que ambas fueron producidas por *Studio Pierrot* y abarcan la totalidad del manga. Al mismo tiempo se produjeron un total de 8 películas siendo la última de estas *Naruto Shippūden 8: Boruto: Naruto the movie* en el año 2015.

<sup>14</sup> El Budismo *Mahayana* es una de las dos ramas principales del Budismo, la otra corresponde a la rama Theravada.

<sup>15</sup> *Avalokiteshvara* es un bodhisattva que encarna la compasión de todos los Budas. Es venerado en ambas ramas del Budismo.



trasfondo de Kannon y cómo este se contrasta a la hora de ser usado como una fuerza de ataque contra otros.

Ambos ejemplos nos demuestran cómo los artistas hacen uso de ciertos elementos del budismo así como de otras religiones y manifestaciones culturales en sus obras. A su vez, a pesar de que no se plantea una sacralidad con respecto a la religión, esta se ve dibujada mediante la humorosidad, en el caso de *Hōzuki no Reitetsu*. Mientras en *Naruto*, en cambio, el motor de la historia se encuentra ligado hacia las transformaciones que experimentan los personajes gracias a su esfuerzo y adquisición de habilidades que sostienen la capacidad de estos de luchar constantemente contra algún ser superior. La religión, en todo caso, se queda atrás pero su influencia es latente sobre todo cuando se la utiliza como una fuerza que puede derrotar a los demás, aun cuando esta pueda encontrarse en la vereda de los héroes o villanos.

La razón de esta sección se fundamenta en poder introducir como se producen estas representaciones de la religión budista en la animación japonesa y delinear que su uso puede enmarcarse en múltiples formas. Para Sharon Suh, especialista en estudios budistas, las representaciones del budismo desde los comienzos de la industria cinematográfica, han plasmado de una manera particular a los monjes a quienes se los muestra como personificaciones de la paz cuyo único fin es el del rezo y la meditación. El análisis que realiza Suh no es menor, ya que busca plantear que a través del cine se ha construido una imagen específica del budismo, la cual es difícil de desligarse. En este sentido, la autora busca analizar cómo ciertas piezas audiovisuales rompen con esa visión del Budismo que se relaciona con el Orientalismo de Said (2008 [1978]). Una de estas ejemplificaciones se encuentra en *Samsara* (2002) del director indio Pan Nalin donde según Suh (2015: 161) este permite plasmar como “la vida monástica budista no es todo lo que está diseñada para ser, porque la restricción no trae la transformación. Más bien, es la inmersión en el mundo cotidiano lo que genera las condiciones para la iluminación”<sup>16</sup>.

A partir de esta afirmación, podemos señalar como ciertas imágenes del budismo que se han visto representadas en múltiples medios se encuentran no solo presentes sino también son objeto de construcciones que, de una manera u otra, dejan entrever un modo en particular de concebir al Budismo. Ante esto, nuestro fin es indagar cómo en la animación de *Heike Monogatari* esa relación entre el mundo cotidiano y la renuncia monástica se percibe desde el punto de vista de las mujeres. La siguiente sección buscará centrarse en el lugar que ocupaban, en consideración de la temporalidad histórica donde se sitúa la historia y al mismo tiempo observar que capacidad de agencia poseían en el marco de su posición.

<sup>16</sup> La traducción es propia, la versión original en inglés señala: “Buddhist monastic life is not all that it is carved out to be, for restraint does not bring transformation. Rather, it is immersion in the everyday world that brings about the conditions for enlightenment”.

## Concubinas y Esposas: el rol que ocupan las mujeres en *Heike Monogatari*

La protagonista de *Heike Monogatari* desde el principio rechaza su sexo. Ante su apariencia andrógina, Shigemori piensa que es un niño y no es hasta que sus concubinas se lo comunican que toma conocimiento de que es una niña. La razón detrás de este rechazo a considerarse una mujer yace en cómo su propio padre decide criar a su hija como un hombre, como una forma de protección hacia la mirada de otros. Los Taira deciden respetar los deseos de Biwa y de esta manera, la niña se cría en cierta igualdad con los hijos varones de la familia. Desde los inicios se establece un vínculo que busca establecer una hermandad con ellos que ha de mantenerse por varios años hasta que la muerte del padre de estos y el advenimiento de la guerra termina por finalmente romper esa relación entre Biwa y sus “hermanos adoptivos”<sup>17</sup>.

A diferencia de las mujeres de *Heike Monogatari*, Biwa se ve representada con libertad y los deberes que se supone tiene que cumplir alguien de su género, no ocurren. Al contrario, a lo largo de la serie la protagonista se muestra como una compañera de los demás personajes, alguien que toca instrumentos para el entretenimiento de otros y que está fuera de lugar al pertenecer a la plebe. Sin embargo, Biwa es consciente de cómo las personas a su alrededor sobre todo las mujeres se ven obligadas a seguir los deberes sociales que en definitiva les generan daño. Su condición, tanto como menor y el hecho de no formar parte de la aristocracia, nuevamente la dejan en una posición de espectadora que como señalamos al inicio, ella misma decide adoptar.

Aunque los hombres en *Heike Monogatari* ejercen en su condición un mayor protagonismo en comparación a sus contrapartes femeninas, estas a su vez se encuentran presentes en la narrativa pero sus modos de participación han de encontrarse ligados a su sujeción con los hombres. Por lo tanto, es prudente que observemos cómo se plasman estos vínculos en *Heike Monogatari* tomando en cuenta que estas relaciones se constituyen tanto con miembros de la aristocracia, así como con miembros de estratos sociales más bajos.

En el primer y segundo capítulo de *Heike Monogatari* se nos introduce a Gion, una *shirabyōshi* (白拍子), una bailarina que entretiene a miembros de la corte y a su vez es una favorita (concubina) de Taira no Kiyomori, líder del clan. La figura de Gion y su esporádica aparición permite dilucidar ciertos elementos. En primer lugar, no forma parte de la aristocracia y su función es exclusivamente de entretenimiento hacia estos sujetos. Sumado esto, su cuerpo le pertenece al hombre más poderoso de la corte, lo cual le brinda cierto estatus en este círculo. Sin embargo, su posición como artista la relega y la obliga al servicio de los hombres aun cuando pierde el favoritismo de Kiyomori al punto de tener que actuar y en cierto sentido, servir a la nueva favorita de este último, Hotoke. Su profesión como

<sup>17</sup> Cabe destacar que en la culminación del *anime*, Biwa regresa con los Taira para presenciar y estar presente en sus últimos momentos.

*shirabyōshi* no es una cuestión menor ya que durante este período estas mujeres se las concebía como artistas pero a su vez otorgaban favores sexuales a sus patrones. Aun así, Janet Goodwin (2007) demuestra cómo a pesar de ejercer la prostitución eran tratadas con más respeto que otros tipos de prostitutas, como las *asobi*<sup>18</sup>.

En segundo lugar, se encuentran las mujeres que formaban parte de la aristocracia. Entre ellas podemos distinguir a aquellas que estaban unidas en matrimonio legal con sus esposos y aquellas que formaban parte de un concubinato. El personaje de Taira no Tokuko es aquel que entra en la primera categoría. No solamente ingresa a la familia real como esposa del emperador Takakura sino también adopta el título de emperatriz. Por lo tanto, el rango que posee dentro de la corte se entiende como superior. No obstante, su personaje se verá atravesado por dos cuestiones que la definirán en adelante como personaje. Primero, su pertenencia al clan Taira es un recordatorio constante a los demás miembros de la corte imperial sobre quién posee el verdadero poder marcial y por otra parte, su relación con el emperador que a pesar de aceptarla como esposa prefiere pasar su tiempo con una de sus concubinas. El personaje de Tokuko es uno que plasma la resignación. A pesar de encontrarse en una posición privilegiada desde distintas aristas aún tiene que cumplir con su deber principal: producir un heredero al trono y servir como conexión entre su clan y la familia imperial. Su identificación como esposa principal (*kita no kata*) reviste un atributo superficial frente a una de las concubinas del emperador, aquella que resguarda su afecto. Aún en este escenario, Tokuko mantiene una postura de dignidad y sumisión, no busca conflicto con las demás concubinas de su esposo y dirige sus energías a su posición regia y luego a su hijo. Esta representación desde el punto de vista de Tokuko contrasta con la realidad que afirma Carolina Negri (2000: 485) “aunque la poligamia estaba difundida, la armonía entre las varias mujeres y su hombre no siempre era fácil de mantener, muchas veces por la sensación de inseguridad que se generaba”<sup>19</sup>. En este sentido, la propia madre de Tokuko tolera las otras relaciones que su esposo, Taira no Kiyomori mantiene principalmente en compañía de sus bailarinas, pero cuando éste pretende elegir a Biwa y “mantenerla a su lado”, rápidamente se lo reprocha y sus pretensiones quedan en la nada.

Frente a Tokuko, otros personajes femeninos que se muestran que contrajeron matrimonio con la aristocracia se encuentran como ya mencionamos su madre y la esposa de Minamoto no Yoritomo<sup>20</sup>. La apariencia en pantalla de estos personajes a pesar de no representar una cantidad de minutos

<sup>18</sup> Las *asobi* (遊女) eran en un principio sacerdotisas shintoístas dedicadas al culto de la diosa Ameno-Uzume-no-Mikoto. Entre sus actividades se encontraban la danza y el canto, específicamente las canciones *imayō* (今様). Como bien ha de señalar Teresa García Bustos (2020), el avance del budismo en las actividades rituales de la corte terminó por relegar a las mujeres en estas tareas y ante esta situación se vieron obligadas a prestar servicios de entretenimiento gracias a sus habilidades artísticas sumando también el intercambio de placeres sexuales.

<sup>19</sup> La traducción es propia, la versión en original en inglés señala: “Even though polygamy was widespread, harmony between the various women and their man was not always easy to maintain, most of all due to the sense of insecurity that it generated”

<sup>20</sup> Hōjō Masako pertenecía al clan Hōjō de la región de Izu. Su familia acogió a Minamoto no Yoritomo en su exilio y contra los deseos de sus padres, contrajeron matrimonio. El clan de Masako apoyó a Yoritomo en su campaña contra los Taira y se convirtieron en una de las familias más poderosas al final de la guerra.

importante, si puede observarse que tanto sus voces como sus posiciones al ser esposas principales si presentan una relevancia y ejercen influencia sobre el accionar de sus esposos. Por otra parte, también podemos tomar en consideración a la concubina del emperador enclaustrado Go-Shirakawa<sup>21</sup>. A pesar de no poseer el título de emperatriz, su posición dentro de la corte toma relevancia al poseer el título de madre del emperador Takakura y por otra parte, el afecto del emperador enclaustrado. Nuevamente, el factor del afecto interviene en cómo se construyen estas relaciones y la influencia que posteriormente tienen en la narrativa y el porvenir de los personajes.

Cómo se ha demostrado en esta sección, los personajes femeninos de *Heike Monogatari* se encuentran constantemente situados en un contexto patriarcal y ligado permanentemente a sus deberes sociales. A su vez, los personajes se muestran en una sumisión forzada en el caso de Gion y Tokuko aún cuando la clase de ambas sea distinta, el rol que ocupan sus cuerpos sea el entretenimiento/placer o reproductivo, no difiere sobre el lugar que se espera que sus superiores esperen que ocupen. La última sección buscaremos analizar cómo ellas deciden apartarse definitivamente de esos roles y la influencia de la religión budista en cada caso en específico.

### ¿Liberación o sumisión?: la renuncia e impermanencia

El final de *Heike Monogatari* representa de forma maravillosa la batalla de *Dan-no-Ura* (1185). Este conflicto final representó la derrota definitiva de los Taira, su casi aniquilación y finalmente el ascenso de los Minamoto al poder. Con la derrota asumida, los miembros del clan Taira deciden suicidarse en pleno mar teniendo consigo los Tres Tesoros Imperiales<sup>22</sup> y al emperador niño Antoku. Este último, en brazos de su abuela, conoce su final en las aguas ante la mirada atónica de los demás personajes que aún siguen con vida y acto seguido terminan con la suya. Tokuko decide seguir ese mismo destino hasta que la intervención de Biwa la rescata de ahogarse. Sin embargo, la muerte de su familia y de su propio hijo la llevan a la tonsura, es decir, a convertirse en una monja budista.

El final de Tokuko y su adopción a vivir el resto de su vida apartada en el rezo por sus seres queridos representa el final del camino del sufrimiento pero también el de la impermanencia. Su personaje conoció las riquezas como emperatriz-consorte pero también la humillación al tener que

<sup>21</sup> El Emperador Enclaustrado (太上法皇) era un título utilizado por un emperador que abdicaba a su trono y se retiraba para vivir en una comunidad monástica. Sin embargo, generalmente esto correspondía a una forma específica de gobierno que desarrolló durante este período, denominada *insei* (院政) en la cuál a pesar de su renuncia al trono, el emperador enclaustrado continuaba en el poder real desde su residencia mientras que el emperador de turno cumplía funciones ceremoniales y de nombre.

<sup>22</sup> Los Tres Tesoros Imperiales o Sagrados (三種の神器) corresponden a un conjunto de tres reliquias de la familia imperial japonesa. Estos consisten en una espada llamada Kusanagi no Tsurugi (草薙劍), una joya, la Yasakani no Magatama (八咫瓊曲玉) y el espejo Yata no Kagami (八咫鏡). Durante la Batalla de Dan-no-Ura, los miembros del clan Taira se lanzaron al mar con estos objetos.

arrastrarse en el lodo en medio de la guerra. Soportar estas experiencias seguidas de la muerte y destrucción de su propia familia son elementos que la llevan a buscar la liberación de todas esas cargas que han formado parte de su vida. En un intercambio final con el emperador enclaustrado ambos mantienen la siguiente conversación:

— Fuiste la esposa de un emperador. Vivir en un lugar tan arruinado... ¿no te sientes restringida?

— Solía sentirme así. Pero este también es un suceso bienvenido en mi paso al más allá. Así me siento ahora. Nací como la hija de Taira no Kiyomori, fui la esposa del emperador, tuve al hijo de Su Majestad, disfruté de las bellezas de las estaciones sin pasar hambre ni frío. Vivir en tanta gloria y prosperidad, se sintió como el paraíso.

Huí de la capital, mi clan pasó días batallando y estando en el mar, ni siquiera podía beber agua. Todos los seres vivos deben morir, incluso vi la vida de mi hijo extinguirse ante mis ojos. He pasado por todas las formas de sufrimiento del mundo humano. No hay ni una que no conozca bien. (*Heike Monogatari*, Episodio 11)

A estas alturas, Tokuko ha abrazado la transitoriedad o impermanencia de las cosas (*Anitya*). En el Budismo, junto con *Anatman* (ausencia de sí) y *Duhkha* (sufrimiento) constituyen las marcas básicas de la existencia. El *Duhkha* es la primera noble verdad, aquella a la cual no podemos escapar: “La experiencia de *duhkha* es un hecho. Un hecho que tiene que ver con la fragilidad de nuestra condición humana. Por ello, la mejor metáfora de *duhkha* es el envejecimiento, la enfermedad y la muerte” (Pániker, 2019: 85-86). *Duhkha* representa la finitud de la vida y establece que en esta hay sufrimiento y esa sensación surge ante esa transitoriedad, aquello que no perdura. Precisamente, *Anitya* plasma “el constante surgimiento, devenir y cesación de todo fenómeno” (Pániker, 2019: 90). Las estaciones ejemplifican a la perfección este estadio y a lo largo de *Heike Monogatari* cumplen una función importante a la hora de reproducir la inminente caída y transformación de los elementos. Su permanente relación con *duhkha* como observaremos a continuación surge en el contexto de cómo la realidad en la cual nos situamos conlleva constante impermanencia pero también sufrimiento.

La aceptación del cambio para Tokuko representa un primer paso para su liberación. Su adopción de la tonsura se enmarca en este proceso de renunciación o *shukke* (出家), es decir, “dejar el hogar”. Este proceso de renuncia tanto de hombres como de mujeres era un accionar esperado por la sociedad sobre todo aristocrática durante el período Heian más aún cuando el esposo moría o cuando el hombre llegaba a cierta edad para seguir cumpliendo funciones en el gobierno. Como explica Lori Meeks (2010: 10): “Convertirse en un *shukke* no sólo permitía a hombres y mujeres retirarse de sus obligaciones sociales que antes ocupaban su vida diaria, también les permitía identificarse a sí mismos en eficientes



formas soteriológicas y prepararlos para una muerte exitosa”<sup>23</sup>. Las obligaciones sociales de Tokuko a estas alturas de la trama ya se encuentran saldadas de una manera trágica por lo tanto su elección de tomar los votos budistas coincide con lo esperado para una mujer de su clase social.

En esa conversación que mantiene con el emperador enclaustrado, ella ya ha conocido el sufrimiento y es esa experiencia la que le ha permitido llegar al lugar en el que se encuentra. Tokuko piensa su renuncia como una etapa más en su vida que le permitirá alcanzar la paz en el más allá. No es menor, al mismo tiempo, la visita que Go-Shirakawa le realiza y lo acepta con completa cordialidad aun cuando este sea parte responsable por la caída de su clan. En la Figura 4 a continuación, se muestra a Tokuko ya en su retiro espiritual y con la vestimenta propia de *shukke* junto con su sirvienta y a Go-Shirakawa. A pesar de las circunstancias de su reunión, cualquier animosidad que pueda llegar a suceder no se produce, al contrario, Tokuko lo recibe con el mismo respeto y solemnidad con el cual se relacionaba cuando era parte de la familia imperial.

La imagen que proyecta Tokuko representa aquella donde las ataduras (*upadana*) al mundo mundano han generado una amalgama de sentimientos, pero también de pesares de los cuales la meta es abandonarlos y aceptar un nuevo orden. En todo caso, la liberación que experimenta el personaje solo llega al final cuando ya ha cumplido con sus deberes sociales: servir a sus padres, casarse, tener un hijo. La desaparición de sus afectos antes y después de la guerra son una fuerza que la motiva y arrincona más a abrazar la tonsura. Precisamente, en consideración sobre su decisión y su vínculo con las relaciones sociales de la época, Rajyashree Pandey afirma:

Esto nos permite leer como la tonsura de las mujeres proveía un modelo social disponible para escapar de los juicios de la vida diaria como también involucrarse en el desempeño de acciones virtuosas y piadosas que no funcionaban en contra sino en conformidad de las tradiciones y prácticas de la sociedad medieval.<sup>24</sup> (Pandey, 2016: 28)

<sup>23</sup> La traducción es propia, en su versión original en inglés señala: “Becoming a shukke not only allowed men to retire from the social obligations that had previously occupied their waking hours, it also allowed them to identify themselves in soteriologically efficacious ways and to prepare for a succesful death”.

<sup>24</sup> La traducción es propia, en su versión original en inglés señala: “This would allow us to read women’s tonsure as providing a socially available model for escaping from the trials of worldly life as well as engaging in the performance of pious and virtuous deeds that work not against but rather in conformity with the traditions and practices of medieval society”.

Figura 4. De izquierda a derecha: Taira no Tokuko, una sirvienta y el emperador enclaustrado Go-Shirakawa. Episodio 11. © Hideo Furukawa/*Heike Monogatari*/Science Saru.



Como espectadores tenemos la capacidad de observar el gran camino que atraviesa Tokuko. Su viaje (y vida) finaliza dedicando sus días a la imagen de Buda y orando por sus seres queridos. Su personaje contrasta fuertemente con Gion, la concubina de su padre y *shirabyōshi* (Figura 5). Cómo desarrollamos con anterioridad, el personaje de Gion se encontraba fuertemente atravesado por su profesión, así como por las relaciones de poder en las cuales se encontraba inmiscuida. Al final del episodio 2, se nos muestra como ella y su familia han decidido convertirse en monjas. La misma Gion, en diálogo con Biwa, utiliza el término *shukke* en conjugación pasada: 出家したの (*shukkeshitano*).

A pesar de que Gion indica que su nueva vida le genera paz, el contexto el cual elige el camino de la renunciación nos muestra que lo hizo como una forma de escapatoria. Su relación con Taira no Kiyomori no solo era una de completa desigualdad sino que su ser/cuerpo le pertenecía a su antojo. Demuestra el sufrimiento de estar en constante apego hacia una figura cuyos mandatos son una orden a la cuál no podía escapar. Mientras Gion explica sus motivaciones a Biwa, detrás puede observarse como la madre que también se unió a su hija como renunciante, se quiebra ante las penurias que ha sufrido.

Frente al resentimiento que le causaba encontrarse en aquella relación desigualdad y humillante, Gion como artista y agente del mundo mundano es consciente de la magnitud que tendrá apartarse de su profesión pero al aceptar que Kiyomori solo la piensa como un peón más en sus juegos del placer, comprende que servirlo es solo una carga en su vida. En el momento en el cual Gion concibe a Kiyomori

como una atadura ligada al sufrimiento, su renuncia al mundo mundano es una muestra de por un lado liberarse de él, pero también de sumisión, ya que es consciente sobre el poder de este personaje y solamente a través de la renunciación es donde puede encontrar tranquilidad.

El personaje de Gion se resiste a continuar sirviendo a su patrón pero también no puede escapar a las consecuencias de esta acción. Su aceptación al cambio en su vida es el primer paso del proceso de *shukke*. La impermanencia aquí se plasma en sintonía con la forma en la cual ella es presentada a la audiencia en primera instancia: bailando para los nobles, siendo un objeto de deseo de Taira no Kiyomori, una treta para su esposa; en comparación a su apariencia final en el Episodio 2: sin maquillaje y vestimentas extravagantes, viviendo en la completa austeridad.

**Figura 5. Gion como *shirabyōshi*. Episodio 1.** © Hideo Furukawa/Heike Monogatari/ Science Saru.



Tanto Tokuko como Gion aceptan y abrazan la impermanencia de las cosas. Aún cuando ambas transitaron sus vidas de forma plena se han encontrado con el sufrimiento del mundo. Sea el poder o la riqueza, la posición o la belleza, tarde o temprano ese orden llegará a un final. Charles S. Inouye, en este aspecto, ha de señalar:

En este mundo flotante, un gran éxito conduce a un gran fracaso. Si entendiéramos el mundo por lo que realmente es, huiríamos de sus complicaciones y viviríamos vidas más sencillas, que no se centren en las posesiones y los apegos tontos.<sup>25</sup> (Inouye, 2008: 45)

<sup>25</sup> La traducción es propia, el original en inglés señala: “In this floating world, great success leads to great failure. If we understood the world for what it really is, we would flee its complications and live simpler lives, ones that do not center themselves on possessions and foolish attachments”.

Para Inouye, apegarse al mundo se transforma en una complicación ya que tarde o temprano, el destino de todos es la muerte por lo tanto las posesiones y las relaciones solo contribuyen a prolongar esas ataduras, así como el sufrimiento de las personas. Personajes como Tokuko y Gion representan una dramatización sobre las decisiones de mujeres que frente a una estructura patriarcal y dominante, encuentran en la religión un modo de resistir hacía sus deberes sociales pero también en cierto sentido, aceptan su posición de subordinación más aún cuando el poder que antes poseían o no, ya no existe: la destrucción del clan Taira o la negativa de Gion de seguir sirviendo a Kiyomori.

## Conclusión

El fin de este trabajo fue analizar cómo a través de la renunciación femenina en el *Heike Monogatari* se plasman algunas formas del budismo. En todo caso, la serie puede considerarse en más de un sentido como un anime religioso ya que la cuestión de la impermanencia se retrata del principio al fin. Nuevamente traemos a nuestro análisis el pasaje que Biwa recita al inicio de la serie pero cómo en el último capítulo esta recitación continúa acompañada de la voz del que fue guardián al inicio de la serie:

Las campanas del templo de Buda ejecutan el mensaje que toda existencia es impermanente.

Las flores del árbol de sal se tornan blancas en su luto:

Un recordatorio que todo lo que florece, debe caer.

La indulgencia no dura. Será como el sueño de una noche de primavera.

Los valientes tendrán su final. Serán polvo en el viento.<sup>26</sup> (*Heike Monogatari*, Episodio 11)

Este pasaje demuestra el espíritu que busca transmitir la narrativa de la serie. La mayoría de los personajes se encuentran ligados a la política y a sus clanes pero esos vínculos se desdibujan cuando los conflictos comienzan a enfrentarlos con sus propios valores morales y religiosos. En más de una ocasión nos encontramos como las acciones que estos realizan los desconciertan y piensan las consecuencias de sus actos. Mientras que algunos buscan encontrar el refugio en la religión ante la idea constante del *jigoku*, otros en cambio continúan con esa destrucción aún conscientes del porvenir que se les presenta.

Las mujeres, en todo caso las pertenecientes a la aristocracia, permanecen resguardadas en el hogar, pero eso no les impide una participación en los acontecimientos de la serie. Ante ello, son vistas

<sup>26</sup> La traducción es propia, la versión en inglés dice: "The Buddha's temple bells toll the message, that all existence is impermanent. The sal tree's blossoms turn white to grieve him: a reminder that all who flourish must fall. Indulgence not last. It shall be like a spring night's dream. The dauntless shall meet their end. They shall be as mere dust before wind".

como compañeras de sus esposos a las cuales escuchan por su sabiduría o como peones en el juego de la política: Tokuko y su hermana pequeña se casan con miembros de la familia real o de la aristocracia por puros fines políticos. Las obligaciones sociales en ambos casos enmarcan un contexto en el cual ellas tienen como propósito final servir a su clan, promoviendo estos vínculos que permiten consolidar el poder en la corte imperial. Sin embargo, son esas propias relaciones que conforman una de las bases del poder de los Taira que los llevan a su ruina y ser reacios a aceptar ese cambio del orden, a su aniquilación en Dan-no-Ura.

La renuncia al mundo de Gion y Tokuko nos demuestra dos caminos del sufrimiento humano. Ambos personajes, a pesar de sus clases sociales diferentes, sirven como peones en el juego de alguien más. No poseen una capacidad de agencia que les permita desligarse de esas relaciones, ese apego por lo tanto sostiene a la estructura dominante a lo cual se hallan comprometidas. *Heike Monogatari* sitúa su narrativa en mostrar el lugar que ocupan estas mujeres y al mismo tiempo en establecer un marco en donde la impermanencia cobra una existencia significativa en la forma en la cual los personajes perciben su mundo. El acto de renuncia, tanto masculina como femenina, puede leerse como una manera de desligarse del mundo mundano pero también traduce la influencia de la religión en la vida de las personas. La capacidad de elección en el *shukke* en los casos estudiados, lleva a los personajes a encontrar una paz inexistente en la vida diaria y es sobre todo las cosas, un encuentro necesario entre la religión y sus prácticas representadas en los medios masivos.

## Referencias

- Como, M. (2008). *Shotoku ethnicity, ritual, and violence in the Japanese Buddhist tradition*. Oxford University Press.
- Deal, W. E., & Ruppert, B. D. (2015). *A cultural history of Japanese Buddhism*. Wiley, Blackwell.
- Friday, K. (1988). Teeth and Claws. Provincial Warriors and the Heian Court. *Monumenta Nipponica*, Vol. 43, No. 2 (Summer, 1988), pp. 153-185.
- García Bustos, T. (2020). Imayo, los cantos de las prostitutas: la visibilización de las asobi y kugutsu y su producción lírica. *Revista Fuentes Humanísticas*, 32(60). <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2020v32n60/Garcia>
- Goodwin, J. (2006). *Selling Song and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Inouye, C. S. (2008). *Evanescence and form: An introduction to Japanese culture*. Palgrave Macmillan.
- Meeks, L. (2010). Buddhist Renunciation and the Female Life Cycle en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Volume 70, Number 1, June 2010, pp. 1-59 (Article)
- Negri, C. (2000) Marriage in the Heian Period (794-1185). The Importance of Comparison with Literary Texts. *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*. *Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi*, 2000-2001 (60-61). pp. 467-493. ISSN 0393-3180



- Pandey, R. (2016). *Perfumed Sleeves and Tangled Hair: Body, woman, and desire in medieval japanese narratives*. Univ. of Hawai'i Press.
- Pániker, A. (2019). *Las tres joyas. El Buda, su enseñanza y la comunidad. Una introducción al budismo*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Rhodes, R. F. (2017). *Genshin's Ōjōyōshū and the Construction of Pure Land Discourse in Heian Japan*. Univ. of Hawai'i Press.
- Said, E. (2008 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- Suh, S. A. (2015). *Silver screen Buddha: Buddhism in Asian and western film*. Bloomsbury.
- Thomas, J. B. (2012). *Drawing on tradition manga, anime, and religion in contemporary Japan*. Univ. of Hawai'i Press.

Duarte, L. J. (2023). Renunciación femenina en Heike Monogatari: el budismo y sus formas en la animación japonesa. En: Santillán, G. y Resiale Viano, J. (Eds), *Los estudios asiáticos y africanos en 2022. Actas del X congreso nacional de ALADAA -Argentina-*. La Plata: Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África. Pp. 657-675.