

Radiografía del *underground*: la irrupción del *angura* en Japón y el paradigma de *Kinjiki* de Tatsumi Hijikata

Carlos García López
Universidad de Salamanca (USAL) 

<https://www.doi.org/10.5209/mira.100329>

Recibido: 19/01/2025 • Aceptado: 25/03/2025

Resumen: La corriente del *underground* tiene su precedente más inmediato en la década de 1950, bajo la influencia de la Generación Beat y del cine independiente y vanguardista estadounidense. El término «underground» fue aplicado dentro de este contexto en la década de 1960, y es en esos años cuando también empieza a utilizarse dentro de Japón, habitualmente como sinónimo de vanguardia. Entre las diversas personalidades que sobresalieron dentro del *underground* japonés existe una que, debido a su influencia, personalidad y constante actividad en esos años, es considerado como uno de los mayores exponentes de dicha tendencia. Su nombre es Tatsumi Hijikata 土方翼 (1928-1986), fundador del *ankoku butō* 暗黒舞踏 (danza de la oscuridad), también conocido como simplemente *butō*. De este modo, este artículo tiene como objetivo utilizar la obra *Kinjiki* de Hijikata como paradigma del *angura*, antes, incluso, de que apareciera dicho término. Para ello, será necesario ahondar primero en el concepto mismo de la palabra anglosajona «underground», así como su posterior aplicación dentro del ámbito cinematográfico y artístico, permitiendo con ello una mejor comprensión de los fundamentos de las corrientes que surgirían en la década de 1960, con el teatro *angura* y el *ankoku butō* como ejemplos. Para lograr tal fin, se empleará una metodología de carácter cualitativo, con recursos principalmente bibliográficos que permitan profundizar y diseccionar tanto el *underground* como la obra de *Kinjiki*. Igualmente, siempre que sea posible, se intentará partir de fuentes originales en japonés escritas por Hijikata o dentro de su entorno cercano, cuyas traducciones al español serán realizadas por el autor de este artículo.

Palabras clave: *Underground, angura, ankoku butō, Hijikata, Kinjiki.*

Abstract: The underground movement has its most immediate precedent in the 1950s, under the influence of the Beat Generation and American independent and avant-garde cinema. The term 'underground' was applied within this context in the 1960s, and it was during this period that it also began to be used in Japan, usually as a synonym for avant-garde. Among the various personalities who stood out in the Japanese underground, there is one who, due to his influence, personality and constant activity during those years, is considered one of the greatest exponents of this trend. His name is Tatsumi Hijikata (1928-1986), founder of *ankoku butō* (dance of darkness), also known simply as *butō*. This article aims to use Hijikata's work *Kinjiki* as a paradigm of *angura*, even before the term appeared. To do so, it will first be necessary to delve into the concept of the English word 'underground' itself, as well as its subsequent application in the fields of cinema and art, thereby allowing for a better understanding of the foundations of the trends that would emerge in the 1960s, with *angura* theatre and *ankoku butō* as examples. To this end, a qualitative methodology will be used, drawing mainly on bibliographic resources that allow for a deeper analysis and dissection of both the underground and *Kinjiki*'s work. Whenever possible, the author of this article will attempt to use original sources in Japanese written by Hijikata or those close to him, which will be translated into Spanish.

Keywords: *Underground, angura, ankoku butō, Hijikata, Kinjiki.*

Sumario: El término «underground» y el surgimiento del cine vanguardista estadounidense. *Angura* o el *underground* japonés. *Kinjiki* y las raíces del *angura*. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: García López, C. (2025). Radiografía del *underground*: la irrupción del angura en Japón y el paradigma de *Kinjiki* de Tatsumi Hijikata. *Mirai. Estudios Japoneses* 9 (2025) 51-62. <https://www.doi.org/10.5209/mira.100329>

El término «underground» y el surgimiento del cine vanguardista estadounidense

Según el *Oxford English Dictionary*, especializado en la etimología de las palabras, el primer uso conocido del término «underground» se remonta a finales del siglo XVI, concretamente en los escritos del poeta y traductor inglés Thomas Watson (1557-1592) de 1590¹ y en los escritos del lexicógrafo y lingüista John Florio (1553-1625) de 1598², en ambos casos con el significado de «debajo de la superficie». A partir de 1632 el término empieza a tener un sentido figurado ligado a algo secreto o encubierto, o algo que resulta oculto u oscuro³. Según el *Cambridge Dictionary*, este mismo sentido figurado será utilizado en Estados Unidos para referirse al *Underground Railroad*, un sistema secreto, utilizado en el siglo XIX, con la finalidad de ayudar a los esclavos a salir de aquellos estados donde la esclavitud era legal⁴. Igualmente, en 1886 será utilizado en la obra *Phantasms of the Living* de Edmund Gurney (1847-1888) con un sentido ocultista, para hacer referencia a la transferencia de pensamientos entre dos personas por vías que no forman parte de «los canales sensoriales reconocidos»⁵. Es decir, aquí lo *underground* adquiere un sentido figurado relacionado no solo con lo oculto, sino también con lo diferente y alterno, como es el caso de una vía de comunicación alternativa para transferir pensamientos. Más adelante, durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se emplearía el nombre The Underground para referirse a la resistencia europea que luchaba de manera clandestina contra los nazis, por lo que el término adquiriría a partir de entonces un componente asociado a la rebeldía que opera desde las sombras para derrocar el poder establecido⁶.

En noviembre de 1957, el término «underground» aparecería por primera vez asociado al mundo del cine en un artículo para la revista *Commentary*, escrito por el crítico Manny Farber (1917-2008), bajo el título de «Underground Films: A Bit of Male Truth». Los *films* tratados por Farber eran «películas de acción culturalmente desprestigiadas de directores entonces poco conocidos como Howard Hawks y Raoul Walsh»⁷, por lo que lo *underground* era utilizado, de nuevo, para hacer referencia a algo oculto o poco visible, aunque también a las obras de bajo presupuesto (serie b) y a todo aquello que era marginado y despreciado. No obstante, no sería hasta 1961, cuando el artista y cineasta Stan Vanderbeek (1927-1984) emplearía por primera vez este término para referirse hasta lo que hasta entonces se denominaba «avant-garde», «independent films», «film poems» o «experimental films»⁸⁹¹⁰. Lo haría en un artículo titulado «The Cinema Delamina – Films From the Underground» (El cine delamina – Películas del *underground*), publicado en la revista *Film Quarterly*, donde diría lo siguiente: «Mientras tanto, ¿qué pasa con los artistas, poetas y experimentadores de Estados Unidos, que deben trabajar como si fueran miembros secretos del *underground*?»¹¹.

De este modo, el cine experimental estadounidense, que venía desarrollándose desde los años cuarenta¹² con cortometrajes como *Meshes of the Afternoon* (Redes en el atardecer, 1943) de Maya Deren (1917-1961) y Alexander Hammid (1907-2004), *The Potted Psalm* (El salmo encapsulado, 1946) de Sidney Peterson (1905-2000) y James Broughton (1913-1999) o *Swain* (Cisne, 1950) de Gregory Markopoulos, pasaría a ser llamado cine *underground*, bajo este sentido alegórico vinculado a la clandestinidad propia de los grupos revolucionarios o contestarios como el citado The Underground, aunque, por extensión, también adoptado por todo aquello relacionado con lo prohibido, lo criminal, lo amoral o «desviado».

El 2 de mayo de 1963 el crítico y cineasta Jonas Mekas (1922-2019) escribiría lo siguiente en su columna «Movie Journal» del *Village Voice*:

Últimamente, han aparecido varias películas del cine *underground* que, creo, están dando un giro muy importante en el cine independiente. Mientras que *Shadows* y *Pull My Daisy* marcaron el final de la tradición del cine experimental vanguardista de los años cuarenta y cincuenta (el cine simbolista-surrealista de significados intelectuales), ahora están apareciendo obras que marcan un giro en el

¹ Oxford English Dictionary, s. v. «underground» (noun 1a) https://www.oed.com/dictionary/underground_adj?tab=meaning_and_use&tl=true

² Oxford English Dictionary, s. v. «underground» (adverb 1a) https://www.oed.com/dictionary/underground_adv?tab=meaning_and_use#16886752

³ Oxford English Dictionary, s. v. «underground» (adverb 2a)

⁴ Cambridge Dictionary, s. v. «the underground railroad» (phrase) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground-railroad>

⁵ Edmund Gurney, *Phantasms of the Living* (vol. 2), (Rooms of the Society for Psychical Research, 1886), 669.

⁶ Oxford English Dictionary, s. v. «underground» (adjective 4c) https://www.oed.com/dictionary/underground_adj?tab=meaning_and_use&tl=true

⁷ J. Hoberman y Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, (Harper & Row, 1983), 40.

⁸ Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, (A Dutton Paperback, 1967), 11.

⁹ P. Adams Sitney, «Preface», *Visionary Film – The American Avant-Garde 1943-1978*, (Oxford University Press, 1979): 7.

¹⁰ Parker Tyler, *Underground Film – A Critical History*, (Pelican Book, 1974), 168.

¹¹ Stan Vanderbeek, «The Cinema Delamina – Films From the Underground», *Film Quarterly* 14, n.º 4 (1961): 8. http://www.stanvanderbeek.com/_PDF/cinemadelamina.pdf

¹² Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, 21.

llamado New American Cinema, un giro desde la escuela realista neoyorquina (el cine de significados «superficiales» y compromiso social) hacia un cine de desvinculación y nueva libertad.

(...) Estas películas son esclarecedoras y abren sensibilidades y experiencias nunca antes registradas en las artes estadounidenses; un contenido que Baudelaire, el marqués de Sade y Rimbaud dieron a la literatura mundial hace un siglo y que Burroughs dio a la literatura estadounidense hace tres años. Es un mundo de flores del mal, de iluminaciones, de carne desgarrada y torturada; una poesía que es a la vez hermosa y terrible, buena y mala, delicada y sucia.¹³

El texto de Mekas es significativo, ya que, de manera indirecta, marca la fecha de 1959 como la puerta de entrada del cine *underground*, tras los estrenos de las películas de *Shadows* (Sombras, 1959) de John Cassavetes (1929-1989) y *Pull My Daisy* (Tira de mi margarita, 1959) de Robert Frank (1924-2019). Además, también establece una conexión con sus raíces a través del contenido y sensibilidad de las obras de escritores malditos como el marqués de Sade (1740-1814), Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891), quienes sirven de puente hasta William Burroughs (1914-1997) y su polémica obra *Naked Lunch* (El almuerzo desnudo, 1959), uno de los pilares literarios de la Generación Beat, junto con *Howl* (Aullido, 1956) de Allen Ginsberg (1926-1997) y *On the Road* (En el camino, 1957) de Jack Kerouac (1922-1969)¹⁴.

Angura o el underground japonés

Kei Osawa (s.f.) en su artículo «Tōkyō Underground – Le topes des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960» (Tōkyō Underground – El topes de las vanguardias japonesas a principios de los años 60) establece la aparición del término «underground» –transcrito como *andāguraundo* アンダーグラウンド– a partir del evento Underground Cinema celebrado del 29 de junio al 2 de julio de 1966 en el Sōgetsu Kaikan de Tokio¹⁵. Este estaría organizado por el director de cine, fotógrafo y crítico Kenji Kanesaka 金坂健二 (1934-1999), quien se encargaría de escoger para su proyección diversas películas experimentales en 8 mm y 16 mm traídas de su estancia en Estados Unidos¹⁶. Entre los autores figuraban nombres como Takahiko Iimura 飯村隆彦 (1937-2022), Stan Brakhage (1933-2003), Donald Richie (1924-2013), Joe Sedelmaier (1933), Carl Linder (s.f.), Robert Nelson (1930-2012) y el propio Kanesaka. Igualmente, en el programa aparecían textos sobre cine escritos por Mekas, Robert Brown (s.f.) y el crítico Yoshiaki Tōno 東野芳明 (1930-2005)¹⁷. Al año siguiente, Kanesaka volvería a repetir el evento en el mismo lugar, del 8 al 14 de marzo¹⁸. Allí se presentarían películas de Mekas, Vanderbeek, Bruce Baillie (1931-2020), Jud Yalkut (1938-2013), Nobuhiko Ōbayashi 大林宣彦 (1938-2020), así como del propio Kanesaka¹⁹. En esta ocasión, los textos del programa –firmado por autores como Vanderbeek, Iimura, Kanesaka y Susumu Hani 羽仁進 (1929)– abordarían temas relevantes relacionados con el *underground*, como el «cine expandido» y el «intermedia», bajo una perspectiva que no solo se centraba en el cine, como en el año anterior, sino que también se abría a otras disciplinas artísticas²⁰.

A menudo se atribuye la aparición de la abreviatura «angura» al crítico de cine Shigechika Satō 佐藤重臣 (1932-1988) para hacer referencia a las películas independientes neoyorquinas²¹. Desde 1966, Satō fue el editor jefe de la revista *Eiga hyōron* 映画評論 (Reseñas de cine), donde empezó a dar visibilidad el cine *underground* estadounidense²², tal y como demuestran sus números de julio y septiembre²³. Al año siguiente, Satō presentaba en el número de mayo la película *EMOTION = Densetsu no gogo - Itsuka mita Dorakyura* EMOTION=伝説の午後・いつか見たドラキュラ (EMOCIÓN = Una tarde de leyenda – El Drácula que vi una vez, 1966) de Ōbayashi como «una obra maestra que quedará en la historia del angura japonés»²⁴.

El mismo número también daba visibilidad por primera vez al teatro a través de la obra *John Silver* ジョン・シルバー de Jūrō Kara 唐十郎 (1940-2024), líder de la compañía Jōkyō Gekijō 狀況劇場 (Teatro de Situación)²⁵, uno de los grupos teatrales *underground* más importantes del momento junto con Jiyū Gekijō 自由劇場 (Teatro Libre) de Makoto Satō 佐藤信 (1943) y Waseda Shōgekijō 早稲田小劇場 (Pequeño Teatro de Waseda) de Tadashi Suzuki 鈴木忠志 (1939)^{26,27}. La crítica estaba realizada por Kanesaka, lo que suponía toda

¹³ Jonas Mekas, *Movie Journal – The Rise of the New American Cinema, 1959–1971*, (Columbia University Press, 2016), 91.

¹⁴ Oliver Harris, «William S. Burroughs: Beating Postmodernism», en *The Cambridge Companion to the Beats*, ed. por Steven Bilell, (Cambridge University Press, 2017), 128.

¹⁵ Kei Osawa, «Tōkyō Underground – Le topes des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960», *Perspective*, n.º 1, (2020). <https://journals.openedition.org/perspective/19048>

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, 289.

²² «Shigechika Satō», en *Wikipedia.co.jp*, acceso el 20 de abril de 2025. <https://ja.wikipedia.org/wiki/佐藤重臣>

²³ Osawa, «Tōkyō Underground».

²⁴ Shigechika Satō, «Nihon angura-shi ni nokoru kessaku – Ōbayashi Nobuhiko no “Itsuka mita Dorakyura”», *Eiga hyōron*, n.º 5 (1967): 7.

²⁵ Kenji Kanesaka, «Kara Jūrō to “John Silver” – Shin'ya ni tōjō suru shinkai gyozoku», *Eiga hyōron*, n.º 5 (1967): 10.

²⁶ Akihiko Senda, «Sōkatsu taidan: Senda Akihiko», en *“Shōgen” Nihon no angura – Engeki kakumei no kishutachi*, ed. por Kōjin Nishido, (Sakuhinsha, 2016), 270.

²⁷ Más adelante, la compañía teatral *angura* Tenjō Sajiki de Shūji Terayama entraría también dentro de lo que algunos medios llamarían «los cuatro reyes celestiales», en referencia a Kara, Satō, Suzuki y Terayama. En: *Ibidem*, 270-271.

una declaración de intenciones a la hora de presentar el *angura* más allá del cine. Su texto presenta la obra como «un emocionante viaje hacia las oscuras corrientes submarinas», al tiempo que establece una división entre el ordenado, confortable y esterilizado mundo de la superficie, y «el mar verde oscuro que está empezando a hervir» en las profundidades de la corteza terrestre, donde «retumba un siniestro temblor subterráneo»²⁸. Para Kanesaka, el contraste entre ambos mundos es tan fuerte que considera su «superficie de asfalto y smog» como un lugar donde estos «peces de aguas profundas derramarían lágrimas sin cesar» y «se retorcerían de agonía segregando fluidos venenosos»²⁹. Igualmente, también marca una línea divisoria entre el mundo de la razón y el de la irracionalidad, diciendo que «sus pieles viscosas se escabullen a través de la red de la razón, la jaula cuadriculada de la lógica» y que el motivo de que elijan esas «aguas profundas» es «porque allí la piel respira al igual que el cerebro»³⁰. Es, por tanto, un lugar donde «las ventosas reemplazan a los ojos, y el eros al pensamiento»; un espacio «donde los cinco sentidos se abren y se encienden por igual»³¹.

Para Kanesaka, todo esto es lo que representa el «teatro total y paradójico» de Kara y, por extensión, el mundo del *angura*. Para él, a diferencia del teatro del absurdo que se empeña en decir «NO», el teatro *angura* de Kara apuesta por el «Sí»³², por lo que en vez de encaminarse hacia una gran nada existencial, prefiere dirigirse hacia una expansión de la existencia y percepción humana. No debería extrañarnos, entonces, que *John Silver* se presentara en colaboración con el grupo de jazz *Trio Yōsuke Yamashita* 山下洋輔トリオ³³, como una muestra de intentar llegar a cada uno de los sentidos de los espectadores.

La obra se llevaría a cabo en el *pub* *Shinjuku Pit Inn* 新宿ピットイン³⁴, uno de los epicentros más importantes de la música jazz del momento y base de operaciones para músicos como *Sadao Watanabe* 渡辺貞夫 (1933) y *Elvin Jones* (1927-2004)³⁵, quien estaba afincado en Japón desde 1966³⁶. El *pub* nacería en 1965 como una cafetería para los entusiastas de la automoción, aunque debido a su ubicación poco estratégica en una calle secundaria de Shinjuku, la idea parecía estar condenada al fracaso³⁷. Sin embargo, poco a poco se iría llenando de clientes que acudían allí solo para escuchar la música jazz que sonaba de fondo, ya que los cafés de jazz estaban de moda en esa época³⁸. Este auge motivaría la rehabilitación del lugar como un espacio para actuaciones en vivo, lo cual coincidía con la aparición del jazz moderno en Japón, con músicos como *Fumio Watanabe* 渡辺文男 (1938) y su hermano *Sadao*, quien había estado estudiando en el Berklee College of Music de Boston con el fin de absorber el auténtico jazz de los Estados Unidos³⁹. Tras el cierre del *pub* *Jazz Gallery 8 ジャズ・ギャラリー8* de Ginza, los músicos hallaron su nuevo local en el *Shinjuku Pit Inn*, por lo que acudirían allí en masa, convirtiendo el lugar en uno de los puntos icónicos del distrito y de la escena *underground*⁴⁰.

Tal y como apunta Osawa en su artículo, en 1968 los términos «andāguraundo» y «angura» ya estaban manidos a través de los medios de comunicación⁴¹. Si bien la edición de ese año del diccionario *Gendai yōgo no kisochishiki* 現代用語の基礎知識 (Conocimiento fundamental de palabras modernas) todavía no los recoge, en su lugar aparece el de *chika eiga* 地下映画, que el propio diccionario traduce literalmente como «underground cinema», describiéndolo del siguiente modo:

En los últimos años, en Estados Unidos, se ha vuelto popular un tipo de cortometraje vanguardista y no comercial, realizado principalmente por aficionados, como artistas, y que también está emparentado con el estilo de vida y sensibilidad de la Generación Beat. Se trata de una rebelión contra el sentido común estadounidense y una afirmación del instinto y el deseo. Se le llama «underground cinema (o film)» porque, debido a que algunas de estas obras tratan sobre la homosexualidad y otros temas considerados problemáticos desde el punto de vista de la moral pública, eran vigiladas por la policía y se proyectaban en secreto ante un público reducido en lugares como sótanos de edificios. Sin embargo, hoy en día se proyectan en los sótanos de Greenwich Village, en la calle 41, y también en las universidades de las principales ciudades. En general, son películas de 16 mm que duran entre 5 y 15 minutos. Rechazan la narratividad, carecen de diálogos y ponen todo el énfasis en la expresión visual. A finales de junio de 1966, se celebró el evento «Underground Cinema» en el Sōgetsu Kaikan de Tokio,

²⁸ Kanesaka, «Kara Jūrō to «John Silver»», 10.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Tsuyoshi Satō* 佐藤剛, «Kara Jūrō ga hikiiru Jōkyō Gekijō no shibai ni Shinjuku pitto in de sokkyō ni yoru ongaku o tsuketeita Yamashita Yōsuke 唐十郎が率いる状況劇場の芝居に新宿ピットインで即興による音楽をつけていた山下洋輔», en *Tap the Pop*, (5 de mayo de 2024), acceso el 20 de abril de 2025. <https://www.tapthepop.net/pic/84033> // Fuente original: *Isashi Tanaka* 田中伊佐資, *Shinjuku Pit Inn monogatari* 新宿ピットイン物語, (Kawade Shōbō Shinsha, 2015).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «Shinjuku Pit Inn», en *Wikipedia.co.jp*, acceso el 20 de abril de 2025. <https://ja.wikipedia.org/wiki/新宿ピット・イン>

³⁶ *Yoshitake Satō* 佐藤良武, «Pit Inn sono rekishi to myūjishan PIT INNその歴史とミュージシャン», en *Phile Web*, acceso el 20 de abril de 2025. <https://www.phileweb.com/news/audio/200802/04/7739.html>

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Osawa, «Tōkyō Underground».

en el que se proyectaron siete películas, entre ellas *Mrofnoc* [1964], del director estadounidense Joe Sedelmaier, y *The Devil is Dead* [1964], de Carl Linder, así como tres películas de Kenji Kanesaka, entre ellas *America, America* アメリカ・アメリカ・アメリカ [1966].⁴²

A pesar de que el texto solamente está centrado en el género cinematográfico, el hecho de que diga cosas como que «está emparentado con el estilo de vida y sensibilidad de la Generación Beat» y nombre «los sótanos de Greenwich Village», que es un área de Nueva York que, en los años cincuenta, tuvo una enorme actividad artística y concentró a poetas, músicos de jazz y a los propios *beats*, hace que el concepto de lo que se entiende por «underground» cobre una dimensión mucho más expansiva.

Igualmente, la relación del jazz con lo *underground* parte de un origen marginal al ser música asociada a la comunidad afroamericana, por lo que los críticos de entonces la despreciaban y la consideraban de segunda categoría⁴³. Del mismo modo, la literatura *beat* era considerada de «clase baja»⁴⁴, por lo que ambos mundos se juntaron para seguir desarrollando esa cultura subterránea, en la que se sumergen esos «peces de aguas profundas» de Kanesaka.

El texto también comenta «que algunas de estas obras tratan sobre la homosexualidad y otros temas considerados problemáticos desde el punto de vista de la moral pública», lo cual enlaza con el significado intrínseco del término «underground» como algo clandestino y contestatario. De este modo, la exhibición de lo queer se convertiría en uno de los recursos habituales del *underground* durante los años sesenta, cuyos precedentes podemos hallarlos en películas como *Fireworks* (Fuegos artificiales, 1947) de Kenneth Anger (1927-2023), *Christmas* (Navidad, 1949) de Markopoulos y *Un chant d'amour* (Una canción de amor, 1950) de Jean Genet (1910-1986), o en novelas como *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confesiones de una máscara, 1949) de Yukio Mishima 三島由紀夫 (1925-1970) y *Junkie* (Yonqui, 1953) de Burroughs o en algunos de los versos de *Howl* de Ginsberg.

Al año siguiente, el mismo diccionario recogería finalmente la palabra «angura» como parte de los nuevos términos más utilizados por la sociedad. Su definición dice lo siguiente:

Término japonés que proviene de la abreviatura de «andāguraundo» (*underground*). Es un adjetivo aplicado al arte creado y presentado en lugares subterráneos, sin luz solar y ocultos para el público general. A partir del cine, se expandió al teatro, las artes visuales, la danza e incluso dio origen a las llamadas «tribus del angura» [*angura-zoku* アングラ族]. En su origen, estas actividades surgieron de personas afines que actuaban en la clandestinidad, ya fuera como protesta contra el comercialismo, en busca de nuevas formas de expresión o por razones políticas, aunque en la realidad, muchas de ellas tienen una naturaleza poco clara.⁴⁵

Sobre la naturaleza de estos espacios subterráneos, la expansión del «angura» en al ámbito escénico y la recepción de dicho término por parte de sus protagonistas, el siguiente texto del crítico Akihiko Senda 高田昭彦 (1940) resulta de gran utilidad para tener una comprensión más amplia sobre este tema:

El término «teatro angura» [*angura engeki* アングラ演劇] surgió en la década de 1960 junto con términos como «música angura» [*angura music* アングラ・ミュージック] y «cine angura» [*angura cinema* アングラ・シネマ]. Creo que la primera vez que el término «andāguraundo/underground» apareció en el teatro fue en 1966, cuando la compañía *Jiyū Gekijō* 自由劇場 [Teatro Libre] inauguró el Underground Theatre «*Jiyū Gekijō*» アンダーグラウンド・シアター 〈自由劇場〉, un pequeño teatro subterráneo en Nishi-Azabu⁴⁶. Despues se inauguró el *Sasori-za* 蟻座 [Teatro Escorpio], en Shinjuku, en 1967. Era un pequeño teatro construido en el sótano del Art Theatre Shinjuku Bunka アートシアター新宿文化, oficialmente llamado *Underground Sasori-za* アンダーグラウンド蟻座. Es importante señalar que estos nombres son «underground» y no «angura». Los dos pequeños teatros se llamaban a sí mismos «underground» porque en realidad eran teatros construidos bajo tierra. Por el contrario, «angura» era un término utilizado por los medios de comunicación de masas, con revistas semanales de la época que utilizaban el término para describir el pequeño teatro experimental como un fenómeno social. Sin embargo, los verdaderos líderes teatrales nunca se refirieron a su propio teatro como «teatro angura». No creo que Jūrō Kara, Tadashi Suzuki o Yukio Ninagawa 蜷川幸雄 [1935-2016] lo dijeron nunca. Era sólo un nombre dado desde fuera, una abreviatura amistosa, pero tenía un matiz que se burlaba un poco del teatro de vanguardia más joven. Yo mismo me resistía a este término, y en aquella época, cuando escribía artículos y críticas teatrales para periódicos y revistas, utilizaba el término «obra de pequeño teatro» [*shōgekijō engeki* 小劇場演劇] y no empleaba el de «teatro angura». Sin embargo, los tiempos han cambiado desde entonces, y hoy en día la mayoría de la gente no siente ninguna resistencia al término «teatro angura».⁴⁷

Las palabras de Senda están sacadas de una entrevista centrada en el teatro *angura*, por lo que el crítico no toca en exceso otras corrientes del *angura* fuera del ámbito teatral. No obstante, al ser preguntado por el fundador del *ankoku butō* 暗黒舞踏 (danza de la oscuridad), Tatsumi Hijikata 土方巽 (1928-1986), este dice lo siguiente:

⁴² Gendai yōgo no kisochishiki, s.v. «Chika eiga», (Jiyūkokumin-sha, 1968), 1437.

⁴³ Fred W. McDarrah y Gloria S. McDarrah. *Beat Generation – Glory Days in Greenwich Village*, (Schirmer Books, 1996), 81.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Gendai yōgo no kisochishiki, s.v. «Chika eiga», (Jiyūkokumin-sha, 1969), 1469.

⁴⁶ Barrio del distrito especial de Minato, en Tokio.

⁴⁷ Senda, «Sōkatsu taidan: Senda Akihiko», 267-268.

Cuando iba a algún banquete en casa de Jūrō Kara, Hijikata venía a menudo, ya que ambos tenían una relación muy estrecha. Akaji Maro 磨赤兒 [1943] fue primero a casa de Hijikata y por recomendación de este, tanto Kara como su (entonces) esposa Reisen Li 李礼仙 [1942-2021] viajaron por todo el país de 1966 a 1968 como bailarines de «espectáculos de polvo de oro» en cabarets para ganar dinero para el Jōkyō Gekijō. [Shūji] Terayama 寺山修司 [1935-1983] también era muy amigo de Hijikata. Quizá sería más apropiado decir que el *butō* y el teatro estaban alineados en esta época.⁴⁸

En ocasiones, el término «angura» se asocia de manera muy estrecha al mundo teatral debido a la popularidad que tuvo en su época y en la manera que ha calado en el imaginario colectivo a través de los medios de comunicación. Un ejemplo de ello encontramos en el *Gendai yōgo no kisochishiki* de 1987 al referirse al «angura de los años sesenta» desde la única perspectiva del teatro⁴⁹. No obstante, tal y como señala Senda, en esos años tanto el teatro como el *butō* se encontraban muy alineados. Sobre este asunto, Takashi Morishita, fundador del Archivo Tatsumi Hijikata, arroja la siguiente información:

Aunque no se dedicaba al teatro, Tatsumi Hijikata fue el líder del *angura* por su influencia. Kara era seguidor de Hijikata y se apoyaba en él tanto para la producción escénica como para la financiación, mientras que Terayama también imitaba los métodos de Hijikata y los utilizaba en las representaciones de Tenjō Sajiki 天井桟敷 [Grada Superior].

También compartían una especie de romanticismo orientado hacia la «premodernidad». Símbolo de ello eran los carteles diseñados por Tadanori Yokoo 横尾忠則 [1936].

Debido a la influencia de Hijikata, Yokoo había abierto nuevos caminos en el diseño de carteles, y tanto Jōkyō Gekijō como Tenjō Sajiki compitieron para pedirle que diseñara carteles para sus actuaciones. Yokoo también debió de sentirse identificado con el talento y la expresión de Kara y Terayama.⁵⁰



Figura 1. Escena final de la obra *Ai no risaitaru* 愛のリサイタル (Recital de amor [1970]) de Jūrō Kara, donde Hijikata aparece sentado de rodillas en el centro del escenario junto a Kara, quien sostiene un ramo de flores a su izquierda. Fotografía de Hidehiko Narita 成田秀彦, cedida por el Archivo Tatsumi Hijikata del Centro de Arte de la Universidad de Keio, por cortesía del autor.

Resulta difícil imaginar el desarrollo del *angura* en Japón sin la figura de Hijikata y las actividades del *ankoku butō* en las calles y recintos de Tokio, ya que fue una corriente que estuvo en la cresta de la ola *underground* antes, incluso, de que apareciera dicho término. En los años sesenta, sus actividades eran consideradas como parte de la vanguardia de la época caracterizada por las *performances*, los *happenings*, el antiarte y las actividades experimentales del intermedia⁵¹. No obstante, ya desde 1959 se podía apreciar una clara tendencia hacia asuntos que iban más allá de lo vanguardista y que entroncaban con lo que el escritor Luis Racionero denomina «la Gran Tradición Underground» que, en sus propias palabras, es la que «fluye sin interrupción desde el chamanismo paleosiberiano y las pinturas de las cavernas magdalenienses, a

⁴⁸ *Ibidem*, 275-276.

⁴⁹ *Gendai yōgo no kisochishiki*, s.v. «Chika eiga», (Jiyūkokumin-sha, 1987), 687.

⁵⁰ Takashi Morishita, «“Jidai no chōji” – Angura no ūdā-teki sonzai ni», *Akita Sakigake Shinpō* (22 de agosto de 2015). https://www.sakigake.jp/special/2015/hijikata/article01_04.jsp

⁵¹ Doryun Chong, «Tokyo 1950-1970 – A New Avant-Garde», en *Tokyo 1950-1970 – A New Avant-Garde*, (MoMA, 2012), 46, 58.

través de megalitos y misterios, astrónomos, alquimistas y albigenses, gnósticos y vagabundos, directamente hasta el parque del Golden Gate»⁵². Esta «tradición» es, por tanto, una que se remonta hasta el principio de los tiempos de la humanidad y que llega hasta nuestros días bajo la enorme influencia de las llamadas «filosofías irracionales» que, según Racionero, no pretenden hallar una nueva verdad, sino «una experiencia psicológica»⁵³, «una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleve a un estado psicomático nuevo»⁵⁴. A su vez, Racionero considera que el sustrato de estas «filosofías irracionales» se halla en la «la filosofía individualista antiautoritaria de los románticos y anarquistas, la filosofía oriental, y la filosofía psicodélica»⁵⁵, las cuales representan el *corpus* ideológico del que se nutrirá la contracultura de los años sesenta, donde autores como Burroughs, Kerouac, Ginsberg o Genet se elevaran como algunos de los referentes más próximos y reverenciados.

Kinjiki y las raíces del angura

El 24 de mayo de 1959 –mismo año en que Mekas abría las puertas al cine *underground*– Hijikata presentaría la obra *Kinjiki* 禁色 (El color prohibido, 1959) en el Daiichi Seimei Hall de Tokio⁵⁶, bajo la interpretación del propio Hijikata y el bailarín Yoshito Ōno 大野慶人 (1938-2020)⁵⁷. Si bien el término «ankoku butō» todavía no había sido acuñado, existe un consenso en considerarla como la primera obra del *ankoku butō*⁵⁸. Aunque su contenido no sigue ningún tipo de narrativa, la pieza cogía su nombre de la novela homónima de Mishima, escrita en 1951⁵⁹, además del tema relacionado con la homosexualidad. Igualmente, Hijikata crearía esta obra bajo la influencia de Genet⁶⁰⁶¹, en especial de su novela *Notre-Dame-des-Fleurs* (Santa María de las Flores, 1943), donde la temática homosexual convive con lo abyecto, los bajos fondos y el mundo del hampa.

La pieza, de tan solo quince minutos, fue representada prácticamente a oscuras durante todo el tiempo y sin ningún tipo de banda sonora, salvo una melodía de harmónica de estilo *blues* justo al final⁶². Los únicos sonidos que se escuchaban eran los fuertes pasos de los bailarines sobre el escenario y, en un momento dado, la reproducción de una cinta con los gemidos e intensas respiraciones de Hijikata en lo que parecía ser la simulación de un acto sexual o violación, con la voz de este gritando varias veces «je t'aime!» (¡te amo!), mientras que los cuerpos de ambos bailarines se revolvían por el suelo en la oscuridad⁶³.

Según el crítico de danza Nario Gōda 合田成男 (1923), que fue testigo de la obra, «la forma de correr de Hijikata no era clara en la penumbra, pero se dice que corría de una manera extraña, moviéndose con las piernas extendidas y golpeando el suelo repetidamente»⁶⁴. Igualmente, Yoshito comenta: «No recuerdo de qué manera dejé rastros en mi danza, ni cómo avancé hacia adelante. Sin embargo, cuando me di cuenta, Hijikata estaba corriendo de un lado a otro detrás de mí»⁶⁵. Gōda también señala como Yoshito se puso «rígido y con una expresión de dolor en su rostro»⁶⁶ cuando sintió la presencia de Hijikata emergiendo de la oscuridad. En ese momento «se mira sus manos y sus palmas, y se golpea, además, el propio cuerpo», «como si estuviera previniendo su propio destino y decidiera martirizarse por ello»⁶⁷. Sin embargo, una de las escenas más escandalosas fue cuando Hijikata entrega una gallina blanca a Yoshito, simulando una especie de pacto, en el que se aceptan unas oscuras demandas. Gōda describe el momento como de «extrema tensión», tras lo cual «el chico pone la gallina entre sus muslos y se hunde con él; aplastándolo hasta la muerte»⁶⁸. Si bien todo fue una actuación y no hubo ninguna muerte⁶⁹, algunos espectadores creyeron realmente que la habían asfixiado hasta su fallecimiento, causándoles cierta conmoción⁷⁰. De hecho, ciertas personas, sobre todo mujeres, decidieron marcharse del lugar debido a la incomodidad que les estaba produciendo la obra⁷¹.

⁵² Luis Racionero, *Filosofías del underground*, Anagrama, 1977, 24.

⁵³ *Ibidem*, 9.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, 18.

⁵⁶ Hijikata Tatsumi Archive, «Hijikata Tatsumi nenpu», *Keiō Gijuku Daigaku Art*, acceso el 20 de abril de 2025. <http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/chronology.html>

⁵⁷ Hijikata Tatsumi Archive, «Hijikata Tatsumi nenpu».

⁵⁸ Takashi Morishita, *Hijikata Tatsumi butō-fu no butō: Kigō no sōzō, hōhō no hakken*, (Keio University Art Center, 2015), 76.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Takashi Morishita, «“Kinjiki” e, soshite “Kinjiki” kara», en William Klein – Dancing Happening June 1961, ed. por NPO Dance Archive Network, (Canta Co. Ltd., 2021), 322.

⁶² Nario Gōda, «“Hijikata butō” sakuhin nōto 2», *Asubesuto kan Tsūshin* 5 (30 de octubre de 1987): 41.

⁶³ *Ibidem*, 39

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, 40.

⁶⁹ Yoshito Ōno, *Butō to iu ikikata*, (Canta Co.Ltd, 2015), 47; Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*, (Palgrave Macmillan, 2012), 20.

⁷⁰ Gōda, «“Hijikata butō” sakuhin nōto 2», 41.

⁷¹ Akiko Motofuji, *Hijikata Tatsumi to Tomoni*, (Chikuma Shobō, 1997), 59.



Figura 2. Ensayo de *Kinjiki*, donde Tatsumi Hijikata (dcha.) pintado de negro, entrega a Yoshito Ōno una gallina. Fotografía de Kiyoji Ōtsuji 大辻清司, cedida por el Archivo Tatsumi Hijikata del Centro de Arte de la Universidad de Keio, por cortesía de Tetsurō Ōtsuji 大辻哲郎.

Por otra parte, la atmósfera de *Kinjiki* también evocaba cierto carácter ritual y clandestino, sobre todo a través del sacrificio de la gallina blanca, pero también por la manera en que se aunaba el erotismo con la muerte y el amor con lo abyecto, con ecos que podrían llegar a recordar a algunos ensayos de Georges Bataille (1897-1962) como *L'érotisme* (El erotismo, 1957) y *La littérature et le mal* (La literatura y el mal, 1957). De hecho, estos dos libros serían publicados en Japón el mismo año del estreno de *Kinjiki*, en 1959, por lo que es probable que Hijikata los leyera en ese momento, sobre todo teniendo en cuenta que, dos años después, citaría al escritor francés en su artículo «*Keimusho e 刑務所へ*» (A prisión, 1961), publicado en la revista *Mita Bungaku* 三田文学 (Literatura de Mita), en su número de enero⁷².

Para Bataille, la muerte del sacrificado implica una revelación de lo sagrado, ya que representa «la continuidad del ser», bajo una cualidad infinita y trascendental⁷³. A su vez, esto lo contrapone con «el ser discontinuo», que representa la vida lineal de todo mortal marcada por el nacimiento y la muerte⁷⁴. No obstante, «la continuidad divina está vinculada a la transgresión de la ley que funda el orden de los seres discontinuos»⁷⁵, por lo que si aplicamos esto en relación al sacrificio de la gallina en *Kinjiki*, el ritual de consumación sexual entre Hijikata y Ōno adquiere una connotación sagrada.

Bataille agrega, además, que «los animales, por el hecho de que no observan prohibiciones, tuvieron de entrada un carácter más sagrado, más divino que los hombres», motivo por el que en algunas culturas los dioses más antiguos tenían forma de animal y cuando estos se sacrificaban, entonces, quedaba consagrados⁷⁶. Igualmente, con la llegada de las prohibiciones en el mundo civilizado, el ser humano se separaría del animal, por lo que este intentaría «huir del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (esto es, de la violencia), en cuyo poder el animal está sin reservas»⁷⁷. De este modo, la transgresión implicaría un acercamiento a la animalidad, los sacrificios, la irracionalidad, la violencia, el erotismo y, con ello, a la sacralidad del cuerpo, que el *ankoku butō* contrapondría con los cuerpos domesticados y esterilizados de la «superficie de asfalto y smog».

En *Kinjiki*, Hijikata recoge esta misma sacralidad oscura para celebrar el amor, el erotismo y la belleza (a través de Yoshito⁷⁸, que al mismo tiempo convive con la muerte, la violencia y el terror como algo inseparable). La investigadora Kazuko Kuniyoshi diría que la obra, en realidad, «no describía la homosexualidad ni la muerte, sino que mostraba la inevitabilidad de que el cuerpo solo pudiera manifestarse en ese contexto, y que esa era la única forma de aferrarse a la vida»⁷⁹. De este modo, Kuniyoshi nos advierte de que lo realmente importante en *Kinjiki* no radica ni en la homosexualidad ni en el sacrificio de la gallina, sino en la puesta en escena de la verdad de los cuerpos al ser expuestos en situaciones de horror y muerte, pero también de erotismo y amor.

⁷² Hijikata Tatsumi Archive, «RCAAA/Archives», *Keiō Gijuku Daigaku Art Center*, acceso el 20 de abril de 2025. <http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/a/listing/hijc104.html>

⁷³ Georges Bataille, *El erotismo*, (Tusquets, 1997), 17.

⁷⁴ Ibidem, 16-17.

⁷⁵ Ibidem, 88.

⁷⁶ Ibidem, 86.

⁷⁷ Ibidem, 88.

⁷⁸ Motofuji, *Hijikata Tatsumi to Tomoni*, 55.

⁷⁹ Kazuko Kuniyoshi, «Hijikata Tatsumi to ankoku butō – Miidasareta nikutai», en *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearisumu – Karada no ontorojī*, (Research Center for the Arts and Arts Administration, Keio University, 2004), 8.

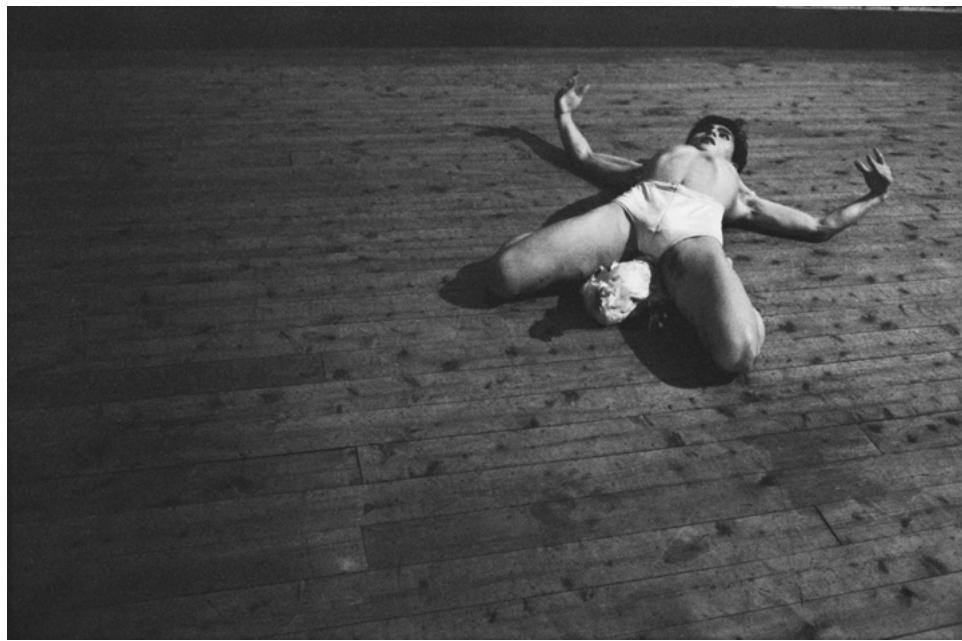


Figura 3. Yoshito Ōno durante el ensayo del sacrificio de la gallina en *Kinjiki*, Fotografía de Kiyoji Ōtsuji 大辻清司, cedida por el Biblioteca y Museo de la Universidad de Artes de Musashino, por cortesía de Tetsurō Ōtsuji 大辻哲郎.

Aun así, tanto la homosexualidad como el sacrificio de la gallina forman parte de un imaginario personal que no se puede obviar, ya que enlaza directamente con los temas e intereses de la corriente *underground*.

Bajo la influencia de Genet, Hijikata convertiría lo *queer* en un recurso para explorar el cuerpo del hombre sin finalidad productiva, que era algo que él revindicaba como algo opuesto a las expectativas y exigencias del sistema capitalista. Respecto a esto, en 1961, Hijikata escribiría lo siguiente en su artículo «Keimusho»:

Todo el poder de la moral civilizada, aliada con el sistema económico y político capitalista, se opone frontalmente a la utilización del cuerpo como mero medio, fin o instrumento para el placer. Más aún, para una sociedad orientada a la producción, el uso del cuerpo sin propósito —que yo llamo danza— es un enemigo mortal que debe ser tabú. Que mi danza comparta sus fundamentos con el crimen, la homosexualidad masculina, los festivales o los rituales se debe precisamente a que son comportamientos que ostentan abiertamente su falta de propósito frente a una sociedad orientada a la producción. En este sentido, mi danza, basada en una lucha cruda y elemental con la naturaleza y la autoactivación humana, incluyendo el crimen y la homosexualidad masculina, puede entenderse también como una forma de protesta contra la «alienación del trabajo» en la sociedad capitalista. Probablemente, esta sea la razón por la que he puesto especial atención en los criminales.⁸⁰

Las dos primeras frases de este texto marcan una clara dicotomía entre dos mundos enfrentados que, en esencia, son los mismos que Kanesaka aludía a la hora de escribir sobre el teatro *angura* de Kara: la «superficie de asfalto y smog» y el subsuelo donde habitan los «peces de aguas profundas». De hecho, tanto Kanesaka como Hijikata se encontraban dentro un clima social convulso muy similar, dominado por las manifestaciones multitudinarias en contra de la firma del Anpo (Tratado de Cooperación y Seguridad Mutua entre Estados Unidos y Japón), las revueltas estudiantiles y las batallas campales contra las fuerzas antidisturbios. El desarrollo del *angura* de esos años no se puede analizar sin tener en cuenta ese contexto, ya que marcaría el cuerpo y espíritu de toda una generación que, en ocasiones, encontraría en el teatro y la danza sus medios naturales de expresión.

Si bien Hijikata no se caracterizó por ser una persona especialmente política, al señalar «el crimen, la homosexualidad masculina, los festivales y los rituales», traza un camino disidente al de una vida basada en la producción, que es el que sostiene la idea misma de civilización. A su vez, el hecho de incidir en el género masculino de la homosexualidad se debe, probablemente, al sentido tradicional que históricamente se le ha atribuido al hombre como «creador» y «productor», frente a la posición más pasiva de la mujer, aunque sea esta quien realmente utilice su cuerpo para producir vida. Bajo este sentido, un hombre que no fuera capaz de construir una familia y rehuyera de sus deberes para con la sociedad sería, en cierto modo, un paria, un marginado; en definitiva, un «desviado».

En 1963, el sociólogo estadounidense Howard Becker (1928-2023) ahondaría en esta figura del «desviado» en su libro *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*, exponiendo lo siguiente:

(...) los grupos sociales crean la desviación al establecer las normas cuya infracción constituye una desviación y al aplicar esas normas a personas en particular y etiquetarlas como marginales. Desde

⁸⁰ Tatsumi Hijikata, *Hijikata Tatsumi zenshū 1*, (Kawade Shobō Shinsha, 2016), 198.

este punto de vista, la desviación no es una cualidad del acto que la persona comete, sino una consecuencia de la aplicación de reglas y sanciones sobre el «infractor» a manos de terceros.⁸¹

En *Notre-Dame-des-Fleurs* de Genet uno de estos *outsiders* un personaje llamado Seck Gorgui, «un negro aislado lleno de sol»⁸², cuyo «nacimiento lejano, sus danzas de noche, en fin, su crimen, eran elementos que lo envolvían en poesía»⁸³. Era también amante de la prostituta transexual Divine, personaje que el bailarín Kazuo Ōno 大野一雄 (1906-2010) –padre de Yoshito– interpretaría en la revisión de *Kinjiki* del 5 de septiembre de 1959⁸⁴. A diferencia de Divine, no existe ninguna referencia a Gorgui en *Kinjiki*, aunque Hijikata se afeitaría la cabeza y embadurnaría toda la parte superior de su cuerpo con pintura negra aceitosa⁸⁵, dando el aspecto de un hombre negro. Aunque esto no sea motivo suficiente para establecer una relación directa, se sabe que el personaje le causaba algún tipo de simpatía a Hijikata, ya que más adelante, en 1962, este cambiaría el nombre de su compañía de danza cabaretera Blue Echoes ブルーエコーズ por el de Dancing Gorgui ダンシング・ゴーギー⁸⁶.

De lo que sí existen testimonios es sobre la influencia que ejerció en Hijikata las danzas africanas transmitidas por la coreógrafa estadounidense Katherine Dunham (1909-2006) tras su gira por Japón en 1957 y, por extensión, la imaginería vudú y chamánica que las acompañaba. En palabras de la autora Naomi Inata 稲田奈緒美 (s.f.):

En cuanto a la práctica de pintarse el cuerpo de negro, el bailarín Miki Wakamatsu 若松美黄 [1934-2012] señala que [Hijikata] se vio influido por Katherine Dunham, quien realizó una gira por Japón en 1957. Dunham fue una bailarina incorporó la danza negra a la danza moderna estadounidense, por lo que Hijikata se vio muy influido por sus obras que trataban sobre la sexualidad femenina en los rituales vudú. La compañía de danza de Dunham utilizó el estudio de Mitsuko Andō 安藤三子 [1910-1984] para ensayar durante su estancia en Japón, por lo que es probable que Hijikata la viera de cerca.⁸⁷

Hijikata ingresó en la escuela de danza moderna de Mitsuko Andō en 1953 con la idea de aprender *jazz dance* y estaría allí hasta 1958, por lo que tal y como apunta Inata, seguramente presenció los ensayos de la compañía de Durham. A su vez, la investigadora Michio Arimitsu 有光道生 (s.f.), en su artículo «From Voodoo to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and Trans-Pacific Remaking of Blackness», añade lo siguiente:

Fue más o menos en la misma época en que Mishima descubrió el vudú en el Caribe cuando Hijikata, que nunca salió de Japón en toda su vida, debió de ver el espectáculo de Dunham en Tokio. El programa de la producción de Dunham incluía una serie de piezas cortas inspiradas en el rico patrimonio cultural de la diáspora africana: *Afrique, Bel Congo y Rites des Passage* (traducida como *Ningen no issho*), junto con *Shango* (estrenada en 1945), una danza en la que destacaba el sacrificio de un pollo.⁸⁸

Ese mismo año, Hijikata mostraría signos de querer nadar a contracorriente respecto a la danza de Andō y sus compañeros, con una tendencia más *underground* y vanguardista, donde la imaginería del sacrificio ritual ya se encontraba presente:

En agosto de 1957, tras la tercera representación regular del Unique Ballet Group de Mitsuko Andō y Kan Horiuchi 堀内完, se organizó una presentación en la que los discípulos interpretaban sus propias obras. Andō y Horiuchi animaron a Kunio [Hijikata]⁸⁹ a que también presentara una obra. Mientras los demás discípulos creaban sus obras consultando a Andō y Horiuchi, Kunio llegó al ensayo general sin haber mostrado ninguna de sus creaciones. En presencia del director de escena, los técnicos y el resto de discípulos, llegó, entonces, el turno de Kunio.

«Bien, ahora, Hijikata-kun». Instado por Andō a pasar al frente, Kunio comenzó a explicar con total naturalidad: «Aquí se pondría un poste y se colgaría un pollo que estuviera vivo boca abajo». Andō, desconcertada, le preguntó: «¿No va a armar jaleo el pollo?», a lo que Kunio respondió con una mirada despectiva. «Bueno, ¿por qué no lo pruebas? ¿Y la música?», preguntó Andō, a lo que Kunio respondió: «No habrá música. Entonces, dejando escapar un gruñido, comenzó a arrastrarse por el suelo. Al ver esa escena, las jóvenes discípulas no pudieron contener la risa y salieron corriendo afuera, estallando en carcajadas; pero Kunio no se detuvo. Se puso a cuatro patas y siguió arrastrándose mientras gruñía. Finalmente, terminó dando instrucciones para la iluminación, diciendo: «Aquí voy a estrangular al pollo. En el momento en que lo estrangule, se encenderá una luz roja y se apagarán las luces». Andō no logró comprender del todo la situación en ese momento, pero al recibir la oposición del personal respecto a la representación de esa obra, acabó por cancelarla.⁹⁰

⁸¹ Howard Becker, *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, (Siglo xxi, 2013), 28.

⁸² Jean Genet, *Nuestra Señora de las Flores*, (Juan Pablos Editor, 1973), 123.

⁸³ *Ibidem*, 136.

⁸⁴ Hijikata Tatsumi Archive, «Hijikata Tatsumi nenpu», *Keiō Gijuku Daigaku Art*, acceso el 20 de abril de 2025. <http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/chronology.html>

⁸⁵ Motofuji, *Hijikata Tatsumi to Tomoni*, 55.

⁸⁶ Akiko Motofuji, *Hijikata Tatsumi to tomoni*, (Chikuma Shobō, 1997), 120.

⁸⁷ Naomi Inata, *Hijikata tatsumi zetsugo no karada*, (Nippon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2008, 61.

⁸⁸ Michio Arimitsu, «From Voodoo to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and Trans-Pacific Remaking of Blackness», en *The Routledge Companion to Butoh Performance*, ed. Por Bruce Baird y Rosemary Candelario, (Routledge, 2019), 41.

⁸⁹ Kunio Yoneyama 米山九日生 es el nombre y apellido de nacimiento de Tatsumi Hijikata. Fuente: Hijikata Tatsumi Archive, «Hijikata Tatsumi nenpu». <http://www.art-c.keio.ac.jp/old-website/archive/hijikata/about/chronology.html>

⁹⁰ Inata, *Hijikata tatsumi zetsugo no karada*, 49-50.

La escena descrita conecta indudablemente con lo que se vería dos años después en *Kinjiki*, y si bien sería sencillo establecer un vínculo directo con Dunham, Inata nos recuerda que ya antes de esta propuesta, Hijikata le había dicho a Andō: «Quiero soltar cincuenta pollitos vivos sobre el escenario y retorcerme encima de ellos mientras los aplasto»⁹¹. Cuando esta le preguntó por su fijación con los pollos, Hijikata no le nombró el vudú ni los sacrificios rituales, sino que «de niño, en su casa de Akita, criaban pollos y él, que siempre pasaba hambre, deseaba tanto comérselos que no podía evitar odiarlos»⁹². Esto demuestra la importancia de ir con cautela a la hora de investigar la imaginería de Hijikata, la cual parte de una gran variedad de fuentes que, a menudo, son mezcladas con una enorme creatividad e imaginación.

Igualmente, el interés por el chamanismo y los rituales, no solo debería verse desde la más que probable influencia de Durham, sino también a través de sus propios recuerdos de infancia relacionados con las tradiciones locales de la región de Tōhoku como, por ejemplo, la ceremonia chamánica con marionetas conocida *Oshira-sama おしらさま*⁹³, la festividad del Bon Odori de Nishimonai o «danza de los muertos»⁹⁴ o, de manera más general, la danza ritual sintoísta del *kagura*⁹⁵. Aunque no pueda hablarse de influencias directas, todo ello fue contribuyendo a forjar cierta sensibilidad que desembocaría en la rica imaginería posterior del *ankoku butō*, junto con otras muchas influencias, cuyo estudio queda fuera de este artículo.

Conclusiones

El análisis de la palabra inglesa «underground» ha permitido establecer sus principales características que, en resumen, serían las de «oculto», «clandestino», «alternativo» y «rebelde/combativo». Como se ha visto, esta última aceptación proviene de su vinculación con el grupo The Underground, formado por la resistencia alemana durante la Segunda Guerra Mundial. En 1941, se estrenaría la película estadounidense *Underground* de Vincent Sherman, en la que igualmente se explotaría este mismo tema. Veinte años después, el término volvería a estar ligado al mundo del cine, en concreto a las películas independientes americanas, las cuales recogían su mismo legado conceptual, al encontrarse en las sombras y operar de manera alternativa al cine comercial. A su vez, algunas de estas películas emplearon temas que, en cierto modo, combatían la moralidad y convenciones de la época como, por ejemplo, el cine queer. De manera paralela, el espíritu de la Generación Beat —que tenían de referentes a autores como a Blake, Rimbaud o Baudelaire, y erigían como a héroes a los marginados, vagabundos y desterrados de la tierra— se introdujo con fuerza dentro del cine independiente. A su vez, la influencia de las vanguardias históricas propició el camino hacia la experimentación y exploración de nuevas fronteras, dando lugar que el concepto «underground» fuera aplicado ya no solo a otras artes, sino a la creación de su propia subcultura. Es lo que en Japón llamarían *angura-zoku* o «tribus del angura».

Resulta casual que el mismo año en el que Mekas anunciara la llegada del cine *underground*, se presentara en Japón la obra *Kinjiki* de Hijikata que, a su vez, abría las puertas de lo que años después se llamaría popularmente *angura*. Por supuesto, más allá de la coincidencia del año, no resulta del todo casual que *Kinjiki* se estrenara en 1959. La comunicación entre Japón y Occidente fue, incluso, más dinámica durante la posguerra, sobre todo, debido a la influencia que ejercía Estados Unidos en el país tras finalizar la guerra. No obstante, los artistas japoneses no se limitarían a recibir las nuevas corrientes occidentales como el informalismo, sino que también marcarían su propio camino, influidos por su contexto social y político inmediato. Grupos artísticos como Jikken Kōbō, Gutai, Neo-Dada Organizers o Hi-Red Center marcarían la nueva tendencia artística contemporánea centrada en la experimentación, el arte integral y colaborativo, y el antiarte. La presentación de *Kinjiki* nacería, entonces, bajo este mismo contexto, en el que, además, abría que sumar la influencia de algunos de los padres de la contracultura como, por ejemplo, Rimbaud, Lautréamont o, el más contemporáneo, Genet.

Igualmente, el espíritu contracultural de Hijikata se nutrió en gran medida por su propia experiencia como marginado en los años cincuenta, viviendo en las áreas más pobres y degradadas de Tokio y trabajando en toda clase de empleos, como recolector de chatarra, estibador, profesor de danza para niños, trabajador de lavandería, vendedor de caramelos de carey y, cuando no había más remedio y la hambruna llamaba a la puerta, también como ladrón. Según Hijikata, en alguna ocasión habría estado, incluso, detenido y encarcelado por ello, aunque lo cierto es que no podemos saber a ciencia cierta si ni tan siquiera recurrió alguna vez al hurto, ya que sus palabras no siempre se ajustan a la realidad.

Como también se ha comentado, las «danzas negras» de Durham probablemente influenciaron a Hijikata quien, seguramente, ya disponían de cierta tendencia hacia el mundo ritual, chamánico y cercano al vudú. La imaginería del *ankoku butō* a menudo está impregnada con elementos que remiten a ritos premodernos y chamánicos, y si bien esto es algo que Hijikata resaltará más hacia finales de los años sesenta a partir de obras como *Hijikata Tatsumi to nihonjin – Nikutai no hanran* 土方巽と日本人 –肉体の叛乱 (Tatsumi Hijikata y los japoneses – La rebelión del cuerpo, 1968), tal y como se ha visto, desde *Kinjiki* ya encontramos estas referencias.

⁹¹ *Ibidem*, 50.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Nanako Kurihara, «The Most Reaote Thing in the Universe: Critical Analysis of Hijikata Tatsuai's Butoh Dance» (tesis doctoral, Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York, 1996), 117.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

Son precisamente estos elementos centrados en la marginalidad y la irracionalidad lo que hace que *Kinjiki* no solo sea una pieza de danza vanguardista, sino más bien una que es capaz de mirar al frente y a la retaguardia al mismo tiempo, como si fuese una misma cosa. Aunque términos como vanguardia y *underground* en ocasiones se utilizan de manera similar, ambos conceptos no tienen por qué ser lo mismo, especialmente cuando asociamos el *underground* con la contracultura de los años sesenta y setenta. Si bien comparten una misma preocupación por la experimentación y lo alternativo, tal y como mencionaba Racionero, los fundamentos de la contracultura recaen en las llamadas «filosofías irrationales», donde *Kinjiki* se eleva como uno de sus mejores representantes.

Bibliografía

- Adams Sitney, P. *Visionary Film – The American Avant-Garde 1943-1978*. Oxford University Press, 1979.
- Arimitsu, Michio. «From Voodoo to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and Trans-Pacific Remaking of Blackness». En *The Routledge Companion to Butoh Performance*, ed. Por Bruce Baird y Rosemary Candelario, 37-51. Routledge, 2019.
- Baird, Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 1997.
- Becker, Howard. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Siglo xxi, 2013.
- Chong, Doryun. «Tokyo 1950-1970 – A New Avant-Garde». En *Tokyo 1950-1970 – A New Avant-Garde*, 26-93. MoMA, 2012.
- Genet, Jean. *Nuestra Señora de las Flores*. Juan Pablos Editor, 1973.
- Gōda, Nario 合田成男. «“Hijikata butō” sakuhin nōto 2 “土方舞踏” 作品ノート2 [Notas de trabajo del “butō de Hijikata”]». *Asubesuto Kan Tsūshin 5* アスベスト館通信 [Comunicados del Asbesto Kan] (30 de octubre de 1987): 38-43.
- Gurney, Edmund. *Phantasms of the Living (vol. 2)*. Rooms of the Society for Psychical Research, 1886.
- Harris, Oliver. «William S. Burroughs: Beating Postmodernism». En *The Cambridge Companion to the Beats*, ed. por Steven Belletto, 123-136. Cambridge University Press, 2017.
- Hijikata, Tatsumi 土方巽. *Hijikata Tatsumi zenshū* 土方巽全集 [Obras completas de Tatsumi Hijikata], 1. Kawa-de Shobō Shinsha, 2016
- Hoberman, J. y Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. Harper & Row, 1983.
- Inata, Naomi 稲田奈緒美. *Hijikata Tatsumi – Zetsugo no karada* 土方巽 絶後の身体 (Tatsumi Hijikata – Un cuerpo sin límites). Nippon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2008.
- Kanesaka, Kenji 金坂健二. «Kara Jūrō to “John Silver” – Shin’ya ni tōjō suru shinkai gyozoku 唐十郎と「ジョン・シルバー」 - 深夜に登場する深海魚族». *Eiga hyōron 映画評論*, n.º 5 (1967): 10-11.
- Kuniyoshi, Kazuko 國吉和子. «Hijikata Tatsumi to ankoku butō – Miidasareta nikutai 土方巽と暗黒舞踏–見出された肉体» (Hijikata Tatsumi y la danza de la oscuridad – El Cuerpo Redescubierta). En *Hijikata Tatsumi no butō: Nikutai no shururearismu – Karada no ontorojī* 土方巽の舞踏: 肉体のシュルレアリスム 身体のオントロジー (El butō de Hijikata Tatsumi: El surrealismo del cuerpo – La ontología del cuerpo), 8-13. Research Center for the Arts and Arts Administration, Keio University, 2004.
- Mekas, Jonas. *Movie Journal – The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*. Columbia University Press, 2016.
- McDarrah, Fred W. y McDarrah, Gloria S. *Beat Generation – Glory Days in Greenwich Village*. Schirmer Books, 1996.
- Morishita, Takashi. *Hijikata Tatsumi butō-fu no butō: Kigō no sōzō, hōhō no hakken*. Keio University Art Center, 2015.
- Morishita, Takashi, «“Jidai no chōji” – Angura no rīdā-teki sonzai ni». *Akita Sakigake Shinpō*, 22 de agosto de 2015. Consultado el 14 de abril de 2025. https://www.sakigake.jp/special/2015/hijikata/article01_04.jsp
- Morishita, Takashi. «‘Nazō no hito’ – ‘Watashi jishin ga sakuhin’ goe o ō ni». *Akita Sakigake Shinpō*, 27 de febrero de 2016a. Consultado el 14 de enero de 2025. https://www.sakigake.jp/special/2015/hijikata/article05_30.jsp
- Motofuji, Akiko. *Hijikata Tatsumi to tomoni*. Chikuma Shobō, 1997.
- Ōno, Yoshito. *Butō to iu ikikata*. Canta Co.Ltd, 2015.
- Osawa, Kei. «Tōkyō Underground – Le topes des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960», *Perspective*, n.º 1, (2020): 267-280. <https://doi.org/10.4000/perspective.19048>
- Racionero, Luis. *Filosofías del underground*. Anagrama, 1977.
- Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. A Dutton Paperback, 1967.
- Satō, Shigechika. «Nihon angura-shi ni nokoru kessaku – Ōbayashi Nobuhiko no “Itsuka mita Dorakyura”». *Eiga hyōron*, n.º 5 (1967): 7.
- Senda, Akihiko 扇田昭彦. «Sōkatsu taidan: Senda Akihiko». En “Shōgen” Nihon no angura – *Engeki kakumei no kishutachi*, editado por Kōjin Nishido, 266-289. Sakuhinsha, 2016.
- Soussloff, Catherine M. «Maya Deren Herself». En *Maya Deren and the American Avant-Garde*, editado por Bill Nichols. University of California Press.
- Tyler, Parker. *Underground Film – A Critical History*. Pelican Book, 1974.
- Vanderbeek, Stan. «The Cinema Delimina – Films From the Underground». *Film Quarterly* 14, n.º 4 (1961): 5-15. http://www.stanvanderbeek.com/_PDF/cinemadelimina.pdf