



VNiVERSIDAD D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA MEDIEVAL, MODERNA Y
CONTEMPORÁNEA**

DOCTORADO

PASADO Y PRESENTE DE LOS DERECHOS HUMANOS

MUJERES Y GEISHAS EN JAPÓN.

**RELECTURA DE LA CINEMATOGRAFÍA NORTEAMERICANA
SOBRE LA GEISHA EN EL ÚLTIMO SIGLO**

AUTORA: AMALFY DEL CARMEN FUENMAYOR NORIEGA

DIRECTORA: MARÍA ESTHER MARTÍNEZ QUINTEIRO

2016

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

Visto Bueno de la Directora de Tesis

Dra. María Esther Martínez Quinteiro

SALAMANCA

2016

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Abstract.....	6
Introducción.....	7
Metodología.....	12
Aculturación.....	15
Metodología Cualitativa.....	16
Etnografía.....	18
Perspectiva de Género.....	19
Análisis del Discurso.....	21
El Discurso Plástico.....	22
Capítulo I. Marco Histórico, Geográfico y Cultural.....	23
1.1 Marco geográfico y cultural.....	24
1.2 Japón.....	25
1.3 Influencia de la Cultura China en Japón.....	35
Capítulo II. Posición Histórica y Social de la Mujer en Japón.....	39
2.1 La Mujer en la Era de Heian.....	46
2.2 La Mujer en la Era de Edo: Esposas y Prostitutas.....	51
2.3 La Ritualidad en la Sexualidad.....	61
2.4 La Mujer Japonesa en el Siglo XX.....	68
2.5 La Ley de Igualdad de Género y el Mundo Laboral.....	72
Capítulo III. La Geisha.....	91
3.1 El Karyukai o el ámbito de las geishas.....	91
3.2 Las Relaciones dentro del Karyukai.....	99
3.3 Minarai, aprender por observación.....	101
3.4 El Protector.....	103
3.5 La El Mizuage.....	104
3.6 Opiniones a Favor y en Contra de la Geisha.....	104
3.7 Estado actual de la cuestión.....	106
Capítulo IV. Imagen, Arquetipo y Discurso Visual de La Geisha en Occidente.....	107

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

4.1 Historia de los Kanji(漢字).....	107
4.2 El discurso visual inmerso en los cuadros del Ukiyo-e.....	113
4.3 Madama Butterfly. Ópera.....	122
4.4 Representaciones de la geisha en las producciones cinematográficas norteamericanas.....	129
4.5 Análisis del Discurso Visual en las Producciones Cinematográficas escogidas.	134
4.5.1 Análisis de la película Madame Butterfly. Sidney Olcott.....	134
4.5.2 Análisis de la película Madame Butterfly. Marion Gering.....	137
4.5.3 Análisis de la película El Bárbaro y la Geisha. John Huston.....	138
4.5.4 Análisis de la película Mi Dulce Geisha. Jack Cardiff.....	141
4.5.5 Análisis de la película Memorias una Geisha. Rob Marshall.....	143
Conclusiones.....	147
Bibliografía.....	151
Anexos.....	154

Agradecimientos

La realización del presente trabajo no habría sido posible sin el inestimable apoyo que me brindaron la Dra. María Esther Martínez Quinteiro, la Señora Kayoko Ezaki, Rosario Izquierdo Extremiana, María Isabel Ortega Urien y Seishi Kitamura. Les dedico mi más sincero agradecimiento por sus valiosas aportaciones.

*“Hombre occidental,
tu miedo a Oriente, ¿es miedo
a dormir o a despertar?”*

Haiku de Antonio Machado

ABSTRACT

La presente investigación hace una revisión de la percepción que se tiene de la mujer japonesa en general y de la geisha en particular, para acabar centrándose en el análisis de una muestra significativa de la producción audiovisual generada en Occidente sobre la geisha, utilizando para su interpretación el análisis del discurso textual y visual, completándolo con la perspectiva de género y el enfoque de los derechos humanos.

Los occidentales asimilarán gustosamente la imagen de la mujer implícita en los kanji (caracteres ideográficos), usados para designarla, antiguas representaciones gráficas que llegaron a Japón desde China, y que, aún perdiendo la pronunciación del país de origen, siguieron manteniendo el significado patriarcal que las impregna originariamente, así como de los ukiyo-e (estampas xilográficas), utilizándolos para inspirar sus representaciones y descripciones de la mujer nipona, pero parecen especialmente seducidos por la figura de la geisha, convirtiéndola en protagonista de novelas, óperas, piezas de teatro y conocidos films.

El análisis de las fuentes documentales disponibles y de la muestra seleccionada de producción cinematográfica norteamericana sobre la geisha dirigida por conocidos o taquilleros directores norteamericanos, muestra que, pese a la consideración que se le brinda a la misma en la cultura nipona, su significado original experimenta una reelaboración reduccionista y desnaturalizadora tras pasar por la trituradora de los audiovisuales occidentales, que acaban por convertirla en un instrumento propagandístico de la cultura patriarcal, lo que constituye un atentado contra derechos humanos como el derecho a la imagen y los derechos a la cultura.

Palabras Clave: Geisha, kanji (caracteres ideográficos), ukiyo-e (estampas xilográficas), producciones cinematográficas, discurso audiovisual, perspectiva de género y derechos humanos.

INTRODUCCIÓN

La imagen de la geisha sigue siendo un icono controvertido en Occidente, usada por la industria publicitaria de modo ambivalente, que por un lado la explota como la máxima expresión de la femineidad y, por el otro, la rodea de un halo de erotismo que ocasionalmente la posiciona como una prostituta elegante.

Cuando Japón es forzado a “abrirse al mundo” por las potencias extranjeras, en los albores de la era de Meiji (1868-1912), los primeros “colonos” que tomaron contacto con la cultura nipona, lo hicieron desde una posición arrogante de supuesta superioridad basada en el eurocentrismo. Y es a través de sus reseñas y memorias, plagadas de prejuicios e incapacidad para comprender al otro en su contexto histórico y sociocultural, cómo comenzamos a hacernos los occidentales una imagen de Japón en general y como se generaron y cristalizaron los estereotipos con los que se les identificaría hasta hoy, como los de los samuráis, los kamikazes y las geishas. Los dos primeros, masculinos, siguen siendo percibidos como iconos del valor y de la obediencia ciega a un ideal, mientras la geisha, icono femenino, es vista como un ser insubstancial y objeto de deleite, cuando no como un “vicio japonés” (véase, por ejemplo, La percepción de los espacios asiáticos en las letras hispanoamericanas de León Chang Shik).

Tanto en las estampas del “Mundo Flotante”, o Ukiyo-e, como en las películas más recientes, como ocurre con la muy vista “Memorias de una geisha” (Rob Marshall, 2005), la geisha más parece un ser mítico que una mujer real, al punto que, según Tanizaki, estaría “sumergida en la sombra”.

Aunque la literatura científica no desconoce el tamiz distorsionado a través del cual percibimos a la geisha, el análisis hasta ahora realizado sobre las causas y contenidos de tal deformación, es susceptible de nuevos enfoques, como la perspectiva de género y el enfoque de los derechos humanos. Este abordaje es capaz de arrojar luz innovadora (que es lo que nos proponemos) sobre las causas de la distorsión perceptiva que enturbia los análisis históricos sobre la realidad nipona y puede proporcionarnos un instrumento analítico-crítico corrector del discurso académico sobre el icono femenino japonés que centra nuestra mirada.

La mera exploración de los desafíos del análisis de estereotipos forma parte de la lucha

por descolonizar la cultura global, tal como han señalado Robert Stam y Ella Shoat (Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico. Barcelona, Paidós Iberica, 2002) y sólo eso muestra el interés de este trabajo, dado que, mientras que en el mundo académico se han realizado esfuerzos para proceder a revisar el discurso verbal y escrito de los occidentales sobre las geishas (de limitada difusión), sigue faltando una aproximación crítica, que no sea la realizada por los críticos del cine, al influyente discurso plástico y audiovisual sobre la misma, capaz de llegar a un público extenso, no especializado.

En el neojaponismo, término propuesto por David Almazán Tomás para definir la influencia japonesa en la cultura actual y que, en muchos aspectos, es una continuación del fenómeno del japonismo iniciado a mediados del siglo XIX, la imagen de la geisha sigue reproduciéndose encuadrada en el antiguo marco patriarcal de objeto de placer, sin libertad de acción o decisión. Desde las imágenes de las estampas del ukiyo-e, pareciera que la geisha no ha evolucionado, ni se ha adaptado a los nuevos tiempos. Cuando se produce la prohibición de la prostitución, decretada en 1958, las o-iran (término japonés para designar a las cortesanas), desaparecieron de la escena social nipona, quedando las geishas, porque era sabido que ellas no ejercían la prostitución; sin embargo, podemos constatar que en la actualidad todavía se las confunde con prostitutas. Este discurso es usado de forma reiterativa por la industria publicitaria y cinematográfica, cuyo interés es potenciar el mito erótico de la geisha, obviando su condición artística y cultural.

La estructura social japonesa aún no propicia la equidad de género entre hombres y mujeres. El estatus sociocultural de la mujer no es equiparable al de sus compañeros varones y la percepción de la geisha queda lastrada por los prejuicios desvalorizadores propiciados por unas relaciones de género desiguales y por el hecho de haber aceptado la forma en la que es presentada por el tamiz occidental, que desconoce su condición de artista y protectora del acervo cultural nipón. Mientras tanto, en el devenir del tiempo, el discurso que describía a la geisha como un ser mítico, pasó del lenguaje ideográfico japonés al pictórico y el cinematográfico, variando los formatos utilizados para describirla, pero no la percepción sobre la misma.

La estructura de la presente investigación quedaría distribuida de la siguiente forma: iniciándola con la presente una introducción, en la que se expondrán los objetivos que

pretendemos lograr, el grado de innovación, la hipótesis, relación de las fuentes primarias y la metodología. En el primer capítulo haremos una revisión del marco histórico, geográfico y cultural de Japón, y las influencias que recibió de China. En el segundo capítulo analizaremos la posición de la mujer en el transcurso de las distintas etapas históricas hasta la actualidad y las políticas de igualdad implementadas por el Estado. En el capítulo número tres describiremos al *Karyukai*, como el marco en el que se desenvuelve la geisha, sus códigos, signos, símbolos y rituales. En el cuarto capítulo revisaremos la imagen y el discurso visual de la geisha en Occidente, describiendo detalladamente los discursos visuales y textuales presentes en las primeras expresiones ideográficas, obras artísticas y producciones filmicas.

Por las razones expuestas, la presente investigación se centrará en una muestra significativa de la producción audiovisual generada en Occidente sobre la geisha, la abordará desde la perspectiva de género y utilizará para su interpretación el análisis del discurso textual y visual, Comenzará por hacer una revisión histórica de la percepción que se tiene de la mujer en general, de la geisha en particular y de las características atribuidas a “lo femenino” a través del estudio de los significados etimológicos de los kanji (caracteres ideográficos), usados para representarla, por ser éstas las representaciones gráficas más antiguas, que llegaron a Japón desde China, y que aún perdiendo la pronunciación del país de origen, siguieron manteniendo el significado patriarcal que las impregna, y cuyo uso se mantiene hasta nuestros días. Continuaremos con una revisión histórica de las fuentes documentales, imágenes xilográficas y producción cinematográfica, realizada por varios artífices significativos, para demostrar que, pese a la consideración que se le brinda a la geisha en la cultura nipona, la percepción propiciada por los discursos audiovisuales occidentales sobre ella, siguen encasillándola en un estereotipo lastrado por una concepción de género discriminatoria y por la desatención a derechos humanos como el derecho a la imagen y el derecho de los pueblos a su propia cultura.

Objetivos :

1) Descifrar significantes y significados en los kanji o caracteres ideográficos nipones que definen los conceptos de mujer y geisha y ver si los primeros pueden ser polisémicos. Analizar cómo el uso del kanji de mujer, en la forma de “radical” (es el elemento principal que aporta el significado al carácter), puede determinar concepciones de género

discriminatorias para las mujeres por su función de imagen reproductora de conceptos que generan actitudes preconcebidas en los espectadores.

2) Visibilizar la posición de la mujer japonesa en su contexto sociocultural e histórico, y la forma en la cual incidió en ésta la asimilación por parte de la sociedad nipona de filosofías foráneas como el budismo, el taoísmo y el confucionismo. La absorción de estas filosofías contribuyó a la creación de dos tipos de mujeres que debían sumisión al hombre, escindidas por las funciones que realizaban: una era la procreadora y por tanto, protectora del linaje, y la otra, debido a su formación, estaba para el deleite de los sentidos y el placer sexual. Estas mujeres lejos de ser antagónicas, se complementaban en función de los intereses patriarcales.

3) Examinar el ámbito en el cual la geisha se desenvuelve, las artes que debe aprender y las aptitudes que debe desarrollar; los códigos sociales y morales que dictaminan su comportamiento y su posición dentro del grupo al cual pertenece, que hacen del karyukai o “el mundo de la flor y el sauce”, un grupo social único en su especie, con un sistema de leyes regidas por algo parecido a una especie de "matriarcado" interno... pero, paradójicamente, al servicio de intereses patriarcales.

4) Determinar los códigos visuales presentes en los cuadros del género del ukiyo-e, específicamente los llamados bijin-ga, porque constituyeron una fuente de inspiración e información sobre la imagen de la geisha, que ha sido implementada por los cineastas del último siglo para reproducir el discurso visual que recrea el icono de la femineidad nipona.

5) Revisar los numerosos trabajos escritos por diversos autores japoneses y extranjeros sobre las obras que tuvieron mayor impacto en la sociedad occidental, realizadas por los primeros hombres extranjeros que tuvieron contacto con la sociedad nipona y analizar la imagen que transmitieron al mundo occidental, sobre el país, sus costumbres y su población, en general, y sobre la geisha en particular y ver cómo esta imagen primigenia se ha sostenido, a través del tiempo, para beneplácito de los varones dominantes, reproduciendo el estereotipo discriminatorio de género, que pervive en el discurso audiovisual presente en las diferentes producciones filmográficas, las cuales desvirtúan el verdadero significado sociocultural de la geisha.

Grado de Innovación de la Tesis:

El cine, cuya facilidad de llegar a las masas es incuestionable, es usado como instrumento productor y reproductor de estereotipos de género. Refugiado bajo el manto ennoblecedor y protector de su función artística, cultural y recreativa, constituye una maquinaria moldeadora de conductas, que de forma a veces explícita, pero más a menudo subliminal, nos impone prototipos idealizados que muchos espectadores y espectadoras asumirán como normales o positivos, tanto si lo son como si no lo son. Tomando en cuenta la importancia global de la incidencia de la producción cinematográfica americana en el mundo, como instrumento informativo, referencial y moldeador de conductas y estilos de vida, llama poderosamente la atención que no exista un estudio que analice los discursos audiovisuales implementados por las producciones cinematográficas de Norteamérica que hacen referencia a la geisha, un producto nada inocuo como se verá.

Es propósito de la presente investigación deslindar los distintos significantes/iconos de función designativa y los significados (mensaje ilocutivos, pretensión conativa de los discursos plásticos), ofrecidos por la muestra de producciones cinematográficas seleccionadas. Estas fueron escogidas por el impacto que tuvieron en las taquillas, las redes digitales, la crítica especializada o los foros de discusión, es decir por su difusión en ámbitos diversos y su correspondiente perlocución.

Hipótesis

A pesar de las profundas transformaciones de las relaciones de género que ha experimentado la sociedad occidental a lo largo del último siglo, la percepción de la geisha y su presentación en el discurso audiovisual del cine norteamericano, no ha experimentado modificación sustancial. La geisha, prototipo femenino de sumisión al varón, perfecta servidora de un sistema patriarcal, sigue siendo presentada por reconocidos cineastas a sus vastos públicos internacionales como el epítome de la mujer perfecta, con toda la carga adoctrinadora y discriminadora que comporta tal operación mitificadora y todo lo que eso significa en términos de resiliencia de los viejos estereotipos de género.

Relación de Fuentes Primarias Utilizadas

Las fuentes utilizadas en esta investigación son:

1) Los kanji, signos dotados de significados polisémicos e imágenes primigenias de la mujer. 2) Los cuadros del género ukiyo-e, específicamente los pertenecientes al término bijin-ga, que presentan a la mujer japonesa en general y a la geisha en especial, que siendo originariamente productos culturales del momento histórico y social en el que se produjeron, acabaron por erigirse en fuente de información conformadora del discurso visual implementado por los cineastas del último siglo, conservando así anacrónica vigencia.

3) Los carteles utilizados para la promoción de las películas.

Todas estas fuentes serán analizadas exclusivamente mediante la metodología de análisis de discurso visual.

4) De primera importancia para nuestra investigación son las producciones cinematográficas seleccionadas, a guisa de muestra significativa, a las que se aplicará una metodología mixta, abordando los guiones mediante el método del AD, análisis del discurso textual o verbal, y aplicando el método de análisis del discurso plástico a las imágenes del film.

5) Se recurrirá a las fichas filmicas de las cintas seleccionadas como fuente de información, bastando la aplicación a las mismas del método descriptivo.

6) Hemos consultado las Memorias de distintas geishas (Liza Dalby, Kiharu Nakamura y Mineko Iwasaki) y los relatos producidos por personajes extranjeros que tuvieron contacto con Japón en cuanto el país abrió sus puertas al mundo (Pierre Loti, Rudyard Kipling y Lafcadio Hearn, entre otros), textos a los que se aplicó exclusivamente el método del AD (análisis del discurso) a través del que podremos establecer, entre otras cosas, el impacto que causaron los discursos de geishas y extranjeros observadores en las producciones filmicas del pasado y del presente.

7) Eventualmente hemos recurrido a la entrevista abierta, valiéndonos de la efectuada a Kayoko Ezaki, maestra de la ceremonia de té del estilo Urasenke, por ser una profunda conocedora de la realidad japonesa.

Metodología

Hemos apuntado en el apartado anterior que cada grupo de fuentes, según su naturaleza,

fue abordado con las metodologías apropiadas. Dada la complementariedad de estas últimas y la coherencia la pluralidad metodológica que nos concierne, de carácter cualitativo siempre, sigue siendo congruente recurrir a ella.

Haremos ahora algunas precisiones sobre los métodos enunciados.

Es obligado para el investigador-hermeneuta de los discursos textuales, verbales o escritos, que se proponga utilizar la metodología de análisis del discurso (AD), establecer con cuidado quién es su sujeto emisor, el contexto que lo condiciona, lo que dice (locución) y el mensaje que intenta transmitir (ilocución), así como quién es el receptor, cómo decodifica el discurso en función de su cultura y emociones (calidad de la recepción o interferencias desvirtuadoras) y cómo reacciona, tanto en el plano discursivo como en el plano operativo, así como los efectos que las reelaboraciones y reacciones del receptor producen en terceros o en el propio emisor (perlocución).

Una obra cinematográfica, como cualquier otra obra plástica, se puede entender también como un "discurso", esto es como un acto de comunicación interactivo, donde un "artífice", un director/a (en el caso del film operando sobre el discurso escrito por uno o más guionistas) se erige en responsable de la calidad artística y sesgo cultural o ideológico de la obra fílmica, un producto eminentemente visual, aunque también verbal, capaz de influir en los sujetos receptores del doble y acoplado discurso (al tiempo textual y plástico) que son "el público" o los "espectadores". Inevitablemente, estos procederán a la decodificación y reelaboración de la obra visualizada ("recreación apreciativa") apropiándose del producto ofertado, así reelaborado, bien para su disfrute o información, bien para su inspiración o instrumentación.

En origen, el discurso visual es un producto cultural determinado por el espacio y tiempo en que se produce, al que el artífice o creador da su sello o sesgo particular en función de su biografía y de sus intereses y visión del mundo y del arte. Tanto la ubicación del artífice como la del disperso y plural público al que llega, establece el difuso y no siempre absolutamente predecible enclave espacial de circulación y transformación hermenéutica del discurso plástico; transformación mediada por el momento y contexto cultural (que proporciona códigos visuales variables y cambiantes en el tiempo) en que la obra plástica es reproducida, expuesta, proyectada, contemplada

y decodificada.

Cuando nos encontramos frente a un "mensaje visual", los "aspectos formales de la imagen" se asemejan funcionalmente a la "locución" del discurso textual, y lo que en un texto dado se considera como "ilocución" o "mensaje", es sustituido en el discurso plástico por la función o pretensión "designativa" (intento de narrar una historia), "referencial" (dar a conocer lo descrito) o "conativa" (intento de generar una respuesta predeterminada, estética, emocional o dinámica, en el espectador). Sin embargo es la "recreación apreciativa" del mensaje visual por el destinatario pretendido o por el receptor obtenido de facto (recreación que puede satisfacer la pretensión del artífice, defraudarla o sobrepasarla) la que desencadena reacciones en el colectivo alcanzado equivalentes a la usual "perlocución" (o repercusiones interactivas en cadena) del discurso verbal o escrito en los interlocutores del mismo.

Procede pues metodológicamente, por la propia naturaleza icono-lingüística del pensamiento visual, aplicar al lenguaje plástico procedimientos no exentos de similitudes con los del "análisis del discurso" (AD), pero convenientemente adaptados a su especificidad, de acuerdo con la "teoría de la imagen" tal como recomienda, entre otros, Rudolf Arnheim, en *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador* (Madrid, Alianza Editorial, 2002) lo cual significa que, para entender e interpretar el significado de una obra plástica, como lo es en buena medida un film, y su potencial de difusión y socialización, estamos obligados tanto a indagar la condición personal y el contexto socio-político y cultural de los guionistas y, sobre todo, de su principal artífice o creador (el director), como a deslindar los significantes por él utilizados - signos icónicos o formatos - de sus potencialmente variables significados, teniendo en cuenta el contexto espacial, histórico y cultural en que la obra analizada se ha generado primero y difundido después, siendo asimismo indicado intentar medir tanto la intencionalidad como el grado de influencia social, poder y trascendencia espacio-temporal del producto plástico, estudiando quiénes son sus patrocinadores, financiadores o comercializadores, rastreando los lugares donde se ha visualizado, y sopesando los indicadores de audiencia, visitantes, taquilla, generación de fans, comentarios de la crítica especializada y reacciones y valoraciones del público donde las hubiere, fuera en publicaciones en papel o en Internet... todo eso, claro está, cuando tales datos están disponibles, lo que no siempre

ocurre, o en la medida en que lo están.

Con la implementación de la metodología pretendemos encontrar los puntos coincidentes de las diversas teorías del conocimiento que nos sirvan como herramientas de investigación analítica y de inducción para poder así explicar los fenómenos socioculturales tratados aquí bajo las premisas teóricas que se expondrán a continuación.

Para definir a la aparición de la figura de la geisha como un constructo sociocultural que obedecía a un determinado marco histórico y a la innegable influencia ejercida por China en todo el continente asiático, en general y específicamente en Japón, usaremos la teoría de la aculturación, la etnografía y la metodología cualitativa y la del análisis del discurso visual.

Aculturación

Entendemos por aculturación al resultado de un proceso durante el cual una persona o un grupo de ellas asumen una nueva cultura (o determinados aspectos de la misma), generalmente en detrimento de la propia y de manera involuntaria (una de las causas tradicionales a la que se le aplica el término es la colonización). El aspecto de intercambio cultural o contacto cultural entre China, Corea y Japón desde tiempos muy remotos, pero teniendo su principal auge en los años del gobierno de la dinastía Han (206 a. c. – 220 d. c.), la dinastía Sui (581 – 618 d. c.) y, principalmente, la dinastía Tang (618 – 907 d. c.), incluso en la dinastía Song (960 – 1279 d.c.), se abordará a partir del concepto de aculturación, tomando a éste, de manera resumida, como el contacto entre culturas; término mismo que se diferencia de transculturación y difusional.¹ De acuerdo a Fortes, el contacto cultural “no debe ser mirado como la transferencia de elementos de una cultura a otra, sino como un proceso continuo de interacción entre grupos de diferente cultura”,² y John Berry, afirma que la aculturación es un proceso dual donde se da un cambio tanto cultural como psicológico, en los dos niveles: grupal e individual, al entrar en contacto dos grupos o individuos de diferentes culturas.³

1 Aguirre, B. Obra Antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México. Fondo de Cultura Económica. México. 1992 p. 9

2 Fortes, G. 1938: 60-91, citado en Aguirre, B. Obra Antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México. Fondo de Cultura Económica. México. 1992 p. 15

3 Berry, J. Globalisation and Acculturation. International Journal of Intercultural Relation. Vol. 3 2005. p. 98

Metodología Cualitativa

Para entender un paradigma o fenómeno se necesita de la investigación cualitativa, ya que contextualiza al mundo social. Ésta estudia las actitudes humanas en cualquier nivel de orden o generalización. Se debe crear a través del entendimiento de la vida diaria de los miembros que causan el fenómeno.⁴

Los métodos cualitativos son una técnica que acerca a la realidad social para luego efectuar una investigación con precisión y profundidad metodológica. Es un método de investigación que descubre el contexto social y después induce a una exploración del fenómeno con una comprobación precisa. A través de este método se encuentra un modo de investigar los fenómenos sociales que tienen objetivos particulares.⁵ En este sentido, José Ignacio Ruiz Olabuénaga afirma que: “los métodos cualitativos estudian significados intersubjetivos, situados y construidos; eligen la entrevista abierta y la observación directa; estudian la vida social en su propio marco natural, sin distorcionarla ni someterla a controles experimentales; y eligen la descripción espesa y los conceptos comprensivos del lenguaje simbólico”.⁶ Por su parte, Mireia Baylina acota que en la base de la estrategia metodológica se encuentra la coherencia con los principios teóricos e ideológicos de la investigación, con lo cual la metodología debe ser consistente con una concepción no neutral de la ciencia y con un compromiso de cambio de la realidad.⁷

No es hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando los métodos cualitativos son utilizados conscientemente en la investigación social. El detonante fue la divulgación de los estudios de la Escuela de Chicago vinculados a temas urbanos y poblacionales de los Estados Unidos, entre 1910 y 1940, convirtiendo a ésta en la pionera de los mismos, luego acusa un declive en su implementación en la década de los cuarenta (a raíz de la preeminencia de las grandes teorías y los métodos cuantitativos), para resurgir por la demanda de mayor implicación de los investigadores e investigadoras en los procesos que los conminaban a convertirse en transformadores de las realidades que eran objeto de sus

4 Cook D. Thomas; Reichardt S. Charles 1979. p. 36

5 Ruiz, J. Metodología de la Investigación Cualitativa. Universidad de Deusto. Bilbao. 2012. pp. 21- 23

6 Ibídem. p.26

7 Baylina, M. Metodología Cualitativa y estudios de geografía y género. Documents d'Anàlisi Geogràfica. 1997. pp. 123-138

investigaciones y gracias a los cambios sociales que se dieron entre 1960 y 1970. Es el momento en que geógrafos y geógrafas de las más diversas tendencias (marxistas, humanistas, estructuralistas, positivistas) introducen nuevos temas en sus análisis, como el redescubrimiento de la pobreza, la intensificación de las desigualdades de clase, los movimientos de protesta estudiantil o la recesión económica en los países capitalistas, según McDowell, ⁸ desde los años noventa se nota un nuevo resurgimiento en el uso de la metodología cualitativa con la aparición de nuevos temas de análisis en campos como la geografía económica, urbanística, etc, consiguiendo su mayor grado de implementación con la geografía cultural y la geografía de género, por la cercanía de éstas a la experiencia humana y de la cual necesitan extraer datos de la realidad cotidiana que solo pueden ser obtenidos mediante el uso de técnicas muy sutiles de investigación.

Durante estos comienzos las mujeres eran realmente el objeto de estudio y se dedicaba poca atención a las relaciones de género entre mujeres y hombres. Se trataba de elaborar material de información sobre las mujeres y sus actividades en diferentes partes del mundo; es decir, como apuntan Doreen Mattingly y Karen Falconer-Al-Hindi, ⁹ corregir su ausencia contando a las mujeres para mostrar que las mujeres contaban para la sociedad. Se investigaba sobre sus vidas y se las consideraba un grupo homogéneo en contraposición con las vidas de los hombres. En los estudios de los últimos años se ha notado un énfasis por evidenciar cómo las mujeres, de acuerdo a sus características morfológicas y socioculturales experimentan la dominación patriarcal así como la localización de los espacios donde esta dominación acontece, evitando así la generalización y promoviendo el desarrollo de un conocimiento posicionado que usa la metodología cualitativa como instrumento de indagación en el complejo espacio de la unidad familiar, pieza clave donde se inicia la construcción de identidades de género.¹⁰ Por tanto, al enunciar la metodología cualitativa estamos haciendo referencia a un modo de investigar los fenómenos sociales en los que se persiguen determinados objetivos para dar respuestas adecuadas a unos problemas concretos.

8 McDowell, L. (1992: 17). Citada en Baylina, M. Metodología Cualitativa y estudios de geografía y género. Documents d'Anàlisi Geogràfica. 1997. pp. 123-138

9 Doreen Mattingly y Karen Falconer-Al-Hindi (1995: 17). Citadas en Baylina, M. Metodología Cualitativa y estudios de geografía y género. Documents d'Anàlisi Geogràfica. 1997. pp. 123-138

10 *Ibidem*. p. 131

Van Maanen (1983), presenta a los métodos cualitativos de este modo: “la etiqueta de los métodos cualitativos no tiene significado preciso en ninguna de las ciencias sociales. A lo más, puede ser visto, como un término paraguas que cubre una serie de técnicas interpretativas que pretende describir, descodificar, traducir y sintetizar el significado, no la experiencia, de hechos que acaecen más o menos naturalmente en el mundo social. Investigar de manera cualitativa es operar símbolos lingüísticos y, al hacerlo así, intentar reducir la distancia entre indicado e indicador, entre teoría y datos, entre contexto y acción. Los materiales brutos del estudio cualitativo se generan en vivo, próximos al punto de origen. Aunque el uso de métodos cualitativos no impide el recurso a la lógica del empirismo científico, es más verosímil la preferencia por la lógica del análisis fenomenológico dado que los investigadores cualitativos tienden a considerar los fenómenos sociales como particulares y ambiguos, más bien que como replicables y claramente definidos”.¹¹

Para objeto del presente estudio se añadirá la opinión de Mireia Baylina, según la cual afirma que no se puede encasillar ningún método como feminista, pues el método en sí mismo carece de identidad de género, lo que impregna al método de un matiz feminista o no es la orientación teórica de quien realiza la investigación. En este sentido los métodos etnográficos aportan datos que permiten describir no sólo las acciones de las mujeres sino el significado y la proyección que estas acciones tienen sobre ellas, por tanto hay un reconocimiento del “sujeto” de estudio como agente activo y generador de conocimiento así como la importancia de los investigadores se involucren en el proceso asumiéndose a sí mismos como instrumentos principales de sus estudios y que tomen conciencia del impacto que sus acciones puedan generar en sus investigaciones, fusionando así la objetividad y la subjetividad, como elementos esenciales de todo enfoque interpretativo.¹²

Etnografía

En palabras de Angel Aguirre Baztán, “la etnografía es el estudio descriptivo de la cultura de una comunidad o de alguno de sus aspectos fundamentales, bajo la perspectiva de comprensión global de la misma”. La etimología de la palabra nos ayudará a su

11 Van Maanen (1983: 119). Citado en Ruiz, J. Metodología de la Investigación Cualitativa. Universidad de Deusto. Bilbao. 2012. p. 22

12 Baylina, M. Metodología Cualitativa y estudios de geografía y género. Documents d'Anàlisi Geogràfica. 1997. pp. 123-138

comprensión, siendo “*graphos*”, el estudio descriptivo y “*ethnos*”, comunidad.

Para propósitos de la presente investigación, acotaré la opinión de Luis Díaz Viana, en la cual enuncia: “la etnografía nos aproxima a culturas ajenas partiendo de la propia, de modo que tanto quienes describían (como era el caso de la etnología colonial) las costumbres de pueblos tenidos por exóticos y “primitivos” como quienes consignan (y éste ha sido el caso del folklore en Europa) los saberes de la llamada cultura tradicional están expresando el reconocimiento a la diversidad, la mirada hacia lo diferente.¹³ Y, dicho de otro modo, revelan, también, una misma inquietud: el destierro del mundo que consideramos “civilizado” y en el que nos situamos, de aquel buen salvaje que creemos haber sido. Etnólogos y folkloristas desempeñaron una función de traductores entre aquellas culturas que se pensaba en trance de desaparición, o de brusca transformación, y la propia”. Y agrega que para los europeos del siglo XIX, con un planeamiento evolucionista de la historia y de la cultura, que equivalía para ellos a “civilización”, fueron desarrollando estrategias que aumentaban su orgullo etnocéntrico, una de ellas fue la promoción de la etnología colonial que, tras sus datos exóticos, les permitía contemplar a los “primitivos de afuera”, desde su posición de superioridad. En el caso específico de la mirada europea que se construyó sobre los japoneses, descrita ampliamente por Bai Guarné en: “Escarnios e injurias en la representación de la mujer japonesa” (2008 :769-761), se tomaba la imagen de la imitación del primate, con un propósito eurocéntrico de impedir al otro la conquista de un estatus de igualdad, acusándolo de ser tan sólo una copia grotesca de un Occidente moderno e innovador. De este modo, la paradójica caracterización de “lo japonés”, entronizada en la imagen de la mujer, resultará perfecta para el imaginario colonial.

Perspectiva de género

Considerando a la noción de género como un constructo social, cultural e histórico (y no algo de carácter fisiológico inherente al ser humano como su genitalidad), en palabras de Butler, la identidad de género es la construcción que produce la reiteración, de manera performativa, de diversas prácticas interaccionales del sujeto que incluyen lo lingüístico y discursivo, por ello, Butler no habla de de “otros medios discursivos” que vendrían a apoyar a la construcción del género en un marco histórico y cultural determinado, siendo

13 Díaz, L. (1995 :260) Citado en Rodríguez, G., Gil, F. y García, E. 1999. p. 33

el discurso el escenario donde se moldean los significados que cobra el género en un determinado ámbito.¹⁴ Para Oakley, “el género resulta visible como una suma de distintos aspectos, incluidos amaneramientos, formas de comunicarse, vestimenta, elección de la conversación, etc, el género es un hecho visible, el sexo, no”,¹⁵ subrayando la importancia del lenguaje en la conformación de la ideología que se establezca en una sociedad determinada y cómo ésta pueda modelar a las identidades de género. La perspectiva de género nos permite analizar y comprender las características que definen a las mujeres y a los hombres de manera específica, así como sus semejanzas y diferencias, analizando sus posibilidades vitales, el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades, las complejas y diversas relaciones sociales que se dan entre ambos géneros, así como los conflictos institucionales y cotidianos que deben enfrentar y las maneras en que lo hacen. La visión de género feminista permite establecer correlaciones entre las posibilidades de vida de mujeres y hombres y los tipos de sociedad, las épocas históricas, la diversidad cultural y los modelos de desarrollo en que viven. Por su historicidad, es utilizable para analizar también sus procesos originarios en sociedades desaparecidas y contemporáneas de culturas diferentes: es posible analizar las condiciones de género de las mujeres y los hombres de etnias, religiones, costumbres y tradiciones diversas.¹⁶

Marcela Lagarde apunta que el género es más que una categoría, es una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo. El género está presente en el mundo, en las sociedades, en los sujetos sociales, en sus relaciones, en la política y en la cultura. El género es una construcción simbólica y contiene el conjunto de atributos asignados a las personas a partir de su sexo.¹⁷ Concentrando las características biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, jurídicas, políticas y culturales.

La perspectiva de género incluye el análisis de las relaciones sociales intergeneracionales e

14 Butler, J. El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad. Paidós Ibérica. España. 2001. p. 136

15 Oakley, A. La mujer discriminada. Biología y sociedad. Ed. Debate. Madrid. 1997. p. 189

16 Lagarde, M. Claves identitarias de las latinoamericanas en el umbral del milenio. Centro de documentación sobre la mujer. Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires. 2005. p.15

17 Molina, C. (1992: 140). Citada en Lagarde, M. Claves identitarias de las latinoamericanas en el umbral del milenio. Centro de documentación sobre la mujer. Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires. 2005. p.16

intra-genéricas, privadas y públicas, personales, grupales y colectivas, íntimas, sagradas, políticas. Esta perspectiva está basada en la teoría de género que ubica a las mujeres y a los hombres en su circunstancia histórica y por ello da cuenta también de las relaciones de producción y reproducción social como espacios de reconstrucción de género.

Análisis del discurso

Del latín, *discursus*, el discurso es un mensaje que se pronuncia de manera pública, por tanto es un acto comunicativo que sirve para expresar una idea, o un conjunto de ideas concatenadas de forma coherente, estas ideas pueden ser expresadas de forma oral, escrita o mediante otros soportes. En palabras de Deborah Tannen, mientras que la mayoría de los lingüistas contemporáneos consideran como objeto de estudio los sonidos (fonética y fonología), palabras (léxico y morfología) u oraciones (sintaxis, esto es la disposición de la palabras en las oraciones), el análisis del discurso se centra en el lenguaje “más allá de la oración”.¹⁸ Así, se entiende por discursos a los actos de comunicación de un *ente emisor* (ya sea individual o colectivo) y motores de la acción como instrumentos de poder,¹⁹ capaces de influir en la conducta de los *sujetos receptores* del discurso, moldeando sus percepciones sociales y por tanto, conformando sus percepciones sociales, su realidad y la forma de reaccionar ante la misma. El análisis del discurso desglosa a significantes y significados, siendo el significante, cada palabra o signo, en un determinado momento o contexto.²⁰ Ya que un mismo significado puede presentar varios significantes, es tarea del analista el conocer los significados de los significantes, esto implica al contexto histórico, social, geográfico y cultural donde se hallan.

El análisis crítico del discurso, según van Dijk (1998),²¹ se trata de una “perspectiva” distinta, de un modo diferente de acercarse a la construcción de la teoría y a su aplicación

18 Tannen, D. *Genero y discurso*. Paidós. Barcelona, 1996. p 17.

19 Brown y Gilman explican que una persona tiene poder sobre otra en la medida en la que es capaz de controlar la conducta de ésta. El poder es una relación entre por lo menos dos personas, y no es recíproco, pues las dos personas no pueden tener poder en la misma área de conducta. Citados en Tannen, D. (1996: 36)

20 A manera de ejemplo, proponemos al color blanco usado en un vestido (signo) cuyos significados pueden ser polisémicos: en Occidente es símbolo de pureza (lo usan las novias) y en la India significa luto (lo llevan las viudas).

21 Dijk (1998). Citado en Martín, L., Pardo, M. y Whittaker, R. “El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada”. *Poder-Decir o el poder de los discursos*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1998. p.9

en el análisis, este hecho exige la implicación del investigador en aquello que está estudiando, llegando a cuestionar, incluso, el propio modo de mirar a fin de explorar caminos de investigación que probablemente no hayan sido transitados y obtener así, nuevos objetos de estudio, que engloban a una serie de acciones sociales que toman cuerpo a través de las formas discursivas: los abusos de poder, el control social y la dominación, el mantenimiento o la intensificación de las desigualdades sociales, la exclusión social o el silenciamiento (van Dijk, 1998).²² Martín, L., Pardo, M. y Whittaker, R. aseveran que los investigadores en análisis crítico del discurso, no sólo conciben al discurso como una práctica social, sino que consideran que su propia tarea -desvelar cómo actúa el discurso en estos procesos- constituye una forma de oposición y de acción social con la que se trata de despertar una actitud crítica en los hablantes, especialmente en aquellos que se enfrentan más a menudo a formas discursivas de dominación. Para ello, el investigador tendrá que valerse de su conocimiento sobre los procesos discursivos y de las estrategias que éstos utilizan a fin de mantener las desigualdades sociales y de género, pero también de la elaboración de mecanismos de defensa para contrarrestar a las regulaciones sociales que autorizan, regulan y legitiman a unos discursos y excluyen a otros.

El discurso plástico

En cuanto a la estructura y función del discurso, se distinguen la *locución* o las palabras que se emiten, la *ilocución* o los mensajes implícitos que pretenden orientar la acción y la *perlocución* que son los efectos y resultados que producen las palabras emitidas en el individuo receptor. Si hacemos un paralelismo entre el discurso que se emite oral o textualmente y la idea que se plasma en la realización de una imagen o un signo, estaríamos refiriéndonos al *discurso plástico*²³ (en el que se circunscriben obras pictóricas, escultóricas, cinematográficas y fotográficas), lo que corresponde a la locución (en el texto), se denominaría en la obra aspectos formales de la imagen, la ilocución, en el discurso plástico sería la *función designativa* o referencial, *cognoscitiva* o informativa y *conativa* o motora, mientras que la perlocución, estaría designada por la *recreación apreciativa* del mensaje visual (difusión y/o audiencia), este paralelismo nos permitiría hacer una traducción del análisis del discurso al análisis del lenguaje visual, en el que el

²² Óp. Cit. p.10

²³ Véase la obra de “Los ojos de Rembrandt”, de Simon Schama. Ed. Plaza & Janes. Barcelona. 2002

análisis funcional y sociológico del producto plástico llamaría *artífice* al sujeto emisor, y *espectador* al sujeto receptor, estableciendo un enclave espacial del discurso plástico (que incluiría al ámbito ideológico y cultural). Para establecer este enclave espacial el emisor se vale del signo visual.²⁴ El signo visual, según Charle Peirce, Un signo es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez un signo más desarrollado.²⁵ Debido a ello, habitualmente se ha dado preferencia a la parte icónica del signo. Peirce considera que la “única manera de comunicar directamente una idea es por medio de un icono, cualquier método indirecto de comunicar una idea depende, para ser establecido, del uso de un icono”, para Anella Jaffé: “La historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significado simbólico, los objetos naturales o cosas hechas por el hombre, incluso formas abstractas (números, figuras geométricas). De hecho todo el cosmos es un símbolo posible. El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o las formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya sea en su religión o en su arte visual”.

Concordamos con Rodríguez de la Flor.²⁶ en que “La experiencia que nos evoca una imagen, especialmente la imagen con clara intencionalidad simbólica, no es en ningún caso una experiencia aislada, centrada sólo en la alianza entre un foco visual -una mirada- y un objeto que se dibujara en un espacio real o imaginario. Percibimos lo icónico en tanto que su sentido puede alcanzar a ser dicho, ordenamos su realidad siempre en patrones discursivos, aun cuando reconozcamos estar en presencia de lo inefable”

24 El significante del signo visual consta de un significante icónico y un significante plástico. Siendo la parte icónica la que tienen en común todos los signos y la plástica, las formas que utilizan para ser representados, sus características distintivas. En teoría general de la imagen. Soler (s/f). (Consultado el 26 -11- 2015) www.agifreu.com/.../teoria_general_imagen.doc

25 Véase la obra “Extractos de la ciencia semiótica”. Peirce, Ch. Nueva visión. Buenos Aires. 1974

26 Véase la obra “Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica” de Fernando Rodríguez de la Flor. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1995. p. 11

MARCO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO Y CULTURAL

De los cinco continentes que componen el globo terráqueo, Asia constituye el de mayor extensión territorial, contando con una superficie total de 44 millones de km², albergando al 65% de la población mundial.²⁷ Se divide en seis regiones que incluyen distintos países del continente de acuerdo a su ubicación: Asia Central, Norte de Asia, Sur de Asia, Este de Asia, Sudeste de Asia y Asia Occidental. El área de interés para esta tesis se ubica en el Este de Asia, donde se encuentran China y Japón. Gracias a su vastedad, se considera que es en este continente donde se han dado las civilizaciones más complejas y distintas entre ellas, aunque guardando ciertas características parecidas o iguales. Sin embargo, a pesar de los parecidos entre sus culturas, no se le puede considerar como una entidad histórica unitaria.²⁸

Desde el punto de vista europeo, todas aquellas sociedades que se encontraran fuera de su esfera cultural, aquellas que considerasen extrañas e incluso exóticas, y que geográficamente se ubicaban al oriente (este) de su territorio, se les denominó Oriente, considerándose a ellos mismos como el Occidente. Definir a las sociedades como Oriente y Occidente son conceptos en los que intervienen un sinnúmero de valores e ideas basados en la misma visión y forma de pensamiento de los pueblos que los crearon. Desde el punto de vista geográfico y espacial, Bussagli afirma que la definición de ‘Oriente’ es muy simple, ya que todas las sociedades que alcanzan un nivel considerado como de desarrollo y progreso, tienden a creerse superiores a los demás pueblos de las periferias, a los que consideran retrasados y bárbaros. Se consideran a sí mismos como el centro de todo, el Centro del Mundo.²⁹

1.1 Marco geográfico y cultural

Según Holcombe, el Este de Asia, entendido bajo la premisa de concepto geográfico, consiste en el nombre que se le da de manera general a las regiones de China, Corea y Japón, siendo el gran imperio chino el núcleo alrededor del cual las élites de Japón y Corea –al igual que otras sociedades pertenecientes al sudeste de Asia- forjaron sus identidades.

27 Bussagli M. y I. Barbadara Asia y Oceanía, Tomo 1, 2 y 3. Ediciones Danae S.A., Barcelona, España. (s/f) p. 4

28 *Ibidem* . p. 59

29 *Ibidem* . p. 28

1.2 Japón

Apartado de la masa continental de Asia, se encuentra el archipiélago japonés. Compuesto por más de 3.000 islas, su territorio total alcanza una superficie aproximada de 377, 835 km², abarcando desde el paralelo 45° hasta el 31°. Tiene cuatro islas principales – que son las de mayor extensión- Hokkaido, Honshu, Shikoku y Kyushu. Están rodeadas por el Océano Pacífico, el Mar del Este y el Mar de China Oriental.

El territorio se divide en nueve regiones: Hokkaido, Tohoku, Kanto, Chubu, Kinki, Chugoku, Shikoku, Kyushu y Ryukyu, conformadas por 47 prefecturas y 17 ciudades urbanas. Su capital es Tokyo, ubicada en la región de Kanto, en la isla principal y más grande de Japón, Honshu.,³⁰

Después de la restauración de Meiji, el país fue reorganizado administrativamente en un sistema prefectural y los dominios feudales fueron abolidos. En la actualidad, Japón está dividido administrativamente en 47 prefecturas, incluyendo 1 to (Tokio To), 1 do (Hokkaido), 2 fu (Osaka Fu y Kioto Fu) y 43 ken.³¹

Confluyen creencias e ideologías sin un choque entre ellas en su población. Así, las familias pueden practicar el budismo al igual que el *shintoisimo*³² y el cristianismo (en menor medida), mientras siguen ideologías confucianas y taoístas. De entre éstas, la única nativa del archipiélago es el Shinto, que significa “Camino de los Dioses o Espíritus”, mientras que las demás llegaron como influencia del exterior, mismas que fueron asimiladas y acopladas al sistema social e ideológico de Japón. Pero, a pesar del actual sincretismo de ideologías y creencias, no siempre fue así. A lo largo de la historia, una u otra fueron perseguidas por órdenes gubernamentales, atendiendo a los intereses que predominaran en cada época o se consolidaron como la religión del Estado.³³

En el año 513, la escritura china fue introducida al Japón a través de Corea, por medio de letrados en los Clásicos chinos y las normas confucianas. Japón adoptó este método de

30 Tanaka, Michiko. “Época Moderna Temprana”, en Michiko Tanaka (coord.), Historia mínima de Japón, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, México. 2011. pp. 15-16

31 Todo sobre Japón. Kodansha International, Tokio. 2008. p.12

32 El Shinto es la creencia oriunda de Japón de carácter politeísta, donde una infinidad de deidades dominan sobre diversos objetos y la naturaleza misma. No tienen credos ni leyes. La principal deidad es una mujer, la diosa Amaterasu, que simboliza al sol.

33 Anesaki, M. Mitología japonesa. Colección Olimpo. Edicomunicación, S. A. 1996. Barcelona. p.12

escritura, propagándolo entre altos miembros del gobierno. Durante muchos años éste estuvo exclusivamente reservado para los hombres de la alta élite. Sin embargo, ante la necesidad de un alfabeto menos complicado para ser usado en los registros, se crearon dos sistemas de letras silábicas, el *Katakana* (creado por los monjes budistas a partir de los kanji o escritura china) y el *Hiragana*, escritura que fue creada y usada por las mujeres. Estos sistemas de escritura de 48 letras fonéticas simples estaba prohibido para redactar documentos oficiales, los cuales se hacían en chino. Sin embargo, en las artes esta nueva escritura se desarrolló fuertemente. De esta manera los poemas y la literatura, en especial la escrita por mujeres, alcanzó grandes dimensiones.

Por su posición geográfica, durante un largo periodo de tiempo estuvo en una clase aislamiento de todo tipo de influencia e invasión.³⁴ Cuando los mongoles se encontraban en plena expansión y conquista de su poderío, Japón los rechazó fácilmente, siendo el único territorio libre de su influencia. Sin embargo, se impregnó por completo con la cultura china,³⁵ cuya influencia llegó procedente de Corea, donde adquirió sus propios matices y fue adaptada a sus necesidades y su propia cultura. Más adelante, la civilización occidental le llegó, con lo que hubo una fusión entre el influjo del continente y el de occidente, mezclándose con las propias características culturales de Japón.

A diferencia de China, Japón conservó su casa imperial hasta la actualidad. No tuvo un periodo de rompimiento en su historia, sino cambios y adaptaciones que le permitieron seguir conservando las características esenciales de su cultura y su sociedad. Las tradiciones antiguas siguen muy arraigadas en su población, interactuando con la modernidad y el alto y rápido desarrollo tecnológico que en la actualidad goza el archipiélago.

En el ámbito político existe un primer ministro en conjunto con un emperador, pero, como sucedió desde la época de los *shogunatos*, la figura imperial se convirtió en una presencia cultural y de exaltación nacional del Japón antiguo y moderno, perdiendo así su influencia política. El trono ha pertenecido a una sola familia imperial, esto se relaciona

34 Sin tomar en cuenta la prehistoria, ya que el archipiélago fue poblado por oleadas de gente proveniente del continente. Es aquí donde entra en conflicto la suposición de que los *ainu* fueron los primeros pobladores de Japón, mismos que fueron repelidos y concentrados en el norte del archipiélago y que han sufrido una historia de discriminaciones y abusos por parte de la población descendiente de la raza mongóla, cuyas características físicas y sociales son distintas de los *ainu*. Sin embargo, en la actualidad ha habido mezclas entre ambas poblaciones.

35 A diferencia de Corea, Japón nunca fue invadido por China.

con la creencia del pueblo sobre la descendencia del emperador, llamado *Tenno*,³⁶ el cual provenía directamente del nieto de la diosa Amaterasu, quien bajó con los tres tesoros de la casa imperial japonesa: el espejo, la espada y las joyas.

De esta forma, el origen del emperador y su linaje proviene de los mitos de fundación de Japón, los cuales comenzaron con la llegada de *Izanagi* (macho-que-invita) e *Izanami* (hembra-que-invita), una de las primeras parejas de dioses, al archipiélago japonés, mismo que ellos formaron al remover con una alabarda el mar que rodeaba la tierra, la cual aún no tenía forma ni estaba solidificada. De la punta de tal artefacto surgieron unas gotas que cayeron y formaron una isla, a la que los dos dioses descendieron y dieron vuelta a un pilar sagrado.³⁷ De ellos surgieron las demás islas³⁸ japonesas y otros dioses³⁹ –los cuales estaban relacionados con la naturaleza-.

Dos son los libros principales que narran la historia de Japón, comenzando con la narración de la creación del país desde un punto de vista mitológico. Uno de ellos es el llamado *Kojiki* o ‘Crónicas de Antiguos Hechos’ –escrito en japonés- y el *Nihonshoki* también conocido como ‘Crónicas del Japón’ –escrito en chino-. Describen el largo proceso de unificación en manos de los dioses celestiales (Harris, 2001: 13) y su descendencia en la tierra, para después pasar a narrar hechos históricos de sus primeros gobernantes y su relación con Corea y China. De esta forma, el sistema mitológico japonés está enfocado en narrar los orígenes de la familia imperial.⁴⁰ A partir del mito de la diosa Amaterasu, Susano-wo y Tsukiyomi comienza la narración de la historia y la pelea entre ambos hijos de Izanagi⁴¹ y el surgimiento de los tres tesoros imperiales. En estos relatos se mezclan datos mitológicos con datos que serán utilizados como históricos con el paso del tiempo. Así, el nieto de Amaterasu, *Ninigi no mikoto*, es mandado a descender del Cielo para gobernar la tierra, siendo este el antecedente de la familia imperial y su estirpe

36 天皇 Soberano del Cielo. Anesaki, M. Mitología japonesa. Colección Olimpo. Edicomunicación, S. A. 1996. Barcelona. p.32

37 Responde a un ritual donde destacan ideologías confucianistas y la idea del yin y el yang, donde la mujer está relegada a un puesto inferior respecto al hombre, ya que, en la primera vuelta que dieron al pilar sagrado, Izanami fue la primera en hablar, provocando que de la unión de ambos surgiera un niño deforme y mutilado. Al repetir el ritual, Izanagi fue el primero en hablar en esta ocasión y de ahí surgieron las demás islas japonesas.

38 Catorce islas.

39 Treinta y cinco deidades.

40 Hong, Wontack Paekche of Korean and the origin of Yamato Japan, Time-Life International, Holland.1970. p. 99

41 Amaterasu y Susano-wo.

divina. A partir del mito de la diosa Amaterasu, Susano-wo y Tsukiyomi comienza la narración de la historia y la pelea entre ambos hijos de Izanagi⁴² y el surgimiento de los tres tesoros imperiales. En estos relatos se mezclan datos mitológicos con datos que serán utilizados como históricos con el paso del tiempo. Así, el nieto de Amaterasu, *Ninigi no mikoto*, es mandado a descender del Cielo para gobernar la tierra, siendo éste el antecedente de la familia imperial y su estirpe divina.

Este mito ha continuado como parte importante de la identidad japonesa como pueblo, dándole sus características únicas que no podemos encontrar en otra cultura. A pesar de provenir de un origen común en la cultura china, los japoneses supieron absorber esta influencia y adaptarla a sus propias ideologías.

Los arqueólogos dividen habitualmente la fase prehistórica en cuatro períodos principales: un largo período paleolítico precerámico (anterior a 10000 a. d. c. hasta 300 a. d. c. aproximadamente), que se caracteriza por la abundancia de cerámica. Los historiadores japoneses la denominaron *Jomon*, palabra que alude al estilo de adorno de impresión de cuerdas sobre su superficie. La población persistía con la pesca, la caza, la recolección de frutos secos, raíces y mariscos. Proveniente de Corea, al sur del archipiélago se introdujo una nueva cultura cerámica y social, la cultura *Yayoi*.⁴³ (aproximadamente 300 a. d. c. - 300 d. c.). El período *Kofun* (300 d. c.- 710 d. c.), que es la época de los grandes túmulos (como sepulturas para los caudillos de los clanes), y los inicios de la centralización política y la estratificación social. Este período, también conocido como *Asuka* (593 -710 d. c.) marca la fase final entre la protohistoria y la historia propiamente dicha. Asuka se inicia con el establecimiento de la corte de la Emperatriz *Suiko* en la comarca de Asuka, en la región de Yamato. En el año 593 el príncipe *Shotoku* comienza a ejercer en calidad de regente de la emperatriz. La corte favorece el avance del budismo, se construyen palacios, y capitales según los modelos coreanos y, más tarde chinos. Se comienza a escribir la historia (usando los kanji o caracteres chinos) y se sientan las bases para el desarrollo del sistema normativo *ritsuryo* códigos legales.⁴⁴ Es también es este tiempo cuando Japón intervino en las guerras que llevaban a cabo los tres reinos de Corea. De ese conflicto, miles de personas provenientes

42 Amaterasu y Susano-wo.

43 Le fue dado este nombre debido a que la primera pieza cerámica característica de esta época se encontró en una calle de Tokyo llamada Yayoi.

44 Todo sobre Japón. Kodansha International, Tokio. 2008. p.21

tanto de China como de Corea llegaron al archipiélago japonés, constituyendo gremios de artesanos, agrícolas, servidores y técnicos, que aportaron sus artes y sus conocimientos, siendo el principal la escritura, así como el desarrollo del marco institucional de Yamato.⁴⁵ En el año 710 una magnífica nueva capital, llamada *Heijokyo* construida siguiendo la traza del modelo de la capital china -Chang'an- de la dinastía *Tang*. (618-907) fue establecida en Nara, de donde toma el nombre del período *Nara* (710- 794). Se apoyaron grandes obras de construcción budista. Continúo consolidándose el estado centralizado, apoyándose fuertemente en el confucianismo y el budismo para apoyar la autoridad política; todo ello asimilado como influencia de China a través de Corea. Sin embargo, durante los últimos años del siglo VIII, la administración imperial centralizada y el sistema de asignación de tierras públicas manifiesta signos de tensión. Las rivalidades entre nobles y eclesiásticos agitan la política del Estado. En el año 784 el Emperador *Kammu* decide darle un giro a la situación y cambia la capital a un nuevo emplazamiento. En 794 *Heiankyo* o “Capital de la Paz y la Tranquilidad”, se establecía en el actual Kioto.

Este período que se extiende desde 794 hasta 1185 es conocido como *Heian*, que se caracterizó por la dominación del clan *Fujiwara*, quienes enlazaron a sus parientes con los emperadores sucesivos, creando así lazos matrimoniales entre ellos para poder ejercer su poderío con libre albedrío.

Se dio un gran impulso a las artes, gracias a que la mayoría de los emperadores que se sucedieron en el trono dedicaron su tiempo y sus esfuerzos al desarrollo de la misma, sobresaliendo la poesía y la literatura.⁴⁶ Se asimiló completamente la cultura china y se desarrolló una elegante cultura cortesana en donde las mujeres tenía una posición preponderante. Apareció la clase guerrera, conocida como *bushi* o *samurái*. En ausencia de un sistema militar centralizado, estos grupos de guerreros comienzan a acrecentar su poder, primero en las provincias, luego en la misma corte.

A pesar del amor y respeto que el pueblo profesaba hacia su emperador, comenzaba a formarse cierto descontento que se fortalecía con los nobles que se organizaban para rebelarse. Dos clanes descendientes de emperadores fueron los que desarrollaron una alta

45 Tanaka Michiko (coord.) Historia mínima de Japón, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2011. p. 19

46 Dos fueron las obras magistrales durante este tiempo, ambas escritas por mujeres de la corte. Sei Shonagon con *El libro de la almohada* y Murasaki Shikibu con *La historia de Genji*. Ambos son importantes fuentes para estudiar la vida cotidiana de la corte durante esta época.

rivalidad, *Minamoto* y *Taira*, que llevaron sus diferencias y ansías de poder al campo de guerra⁴⁷ en la búsqueda de colocar a su heredero en el trono imperial, provocando que en el año 1183, el emperador y su corte abandonaran la capital.

Con la derrota de la familia *Taira* y el triunfo de los *Minamoto*, en 1192 se estableció un gobierno militar llamado el *Shogunato* de *Kamakura*. El centro del poder se trasladó a *Kamakura*, donde el jefe de los *Minamoto* no *Yoritomo* residía, iniciando así una nueva era en la historia, la era de los *Shogunatos* que tomaron el control de la administración de justicia, de la sucesión imperial y de la defensa del país contra las tentativas de invasión de Japón por parte de los mongoles en los años cercanos al final del siglo XIII. Dirigido al principio por *Yorimoto*, el shogunato de *Kamakura* fue derribado en 1333 por una coalición encabezada por el emperador *Go-Daigo*. Quien sería a su vez derrocado por *Ashikaga Takauji*, en 1336, quien estableció el shogunato en *Kioto*, luego de décadas de conflictos, el shogunato fue revitalizado por *Ashikaga Yoshimitsu*.

Tropas militares bajo el mando de dos jefes, derrocaron el poder de *Kamakura*, creando peleas intestinas entre ellos y el emperador, así como con los guerreros descontentos con la ingratitud que recibieron como recompensa por su trabajo contra los mongoles, resultando en la instauración de un nuevo emperador y un nuevo shogun, así como de un nuevo gobierno militar, que recibió el nombre de *Muromachi*,⁴⁸ (nombre del barrio de *Kioto* donde los *Ashikaga* construyeron su palacio) ambos poderes residiendo en la misma capital: *Kioto*.

El gobierno *Muromachi* se caracterizó por la fortaleza que la casta de los guerreros adquirió, el florecimiento de las artes como el teatro *No*, la ceremonia del té, el arreglo floral *ikebana*, la poesía, los jardines zen, la literatura histórico-fatalista y la pintura. La economía se movió basada en los impuestos y el comercio con la *China* de los *Ming*, *Corea* y los países del sudeste asiático.⁴⁹ Se fortaleció la agricultura, introduciendo nuevos tipos de cultivo, así como las tecnologías de irrigación, transportes y caminos.

A pesar del florecimiento de Japón bajo las reformas del shogunato, la sucesión del poder fue un tema de conflicto, mismo que se agravó con la disputa de dos grandes

47 Un de las más importantes fue la Guerra de *Genpei*. Para conocer más sobre esta etapa histórica donde hubo guerras, héroes y cambios en Japón, consultar el libro titulado *Heike monogatari* o “Historia de la familia *Taira*”.

48 También conocido como *Ashikaga* por el clan gobernante: el clan de los *Ashikaga*.

49 *Tanaka Michiko* (coord.) *Historia mínima de Japón*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2011. p. 112

señores, *Hosokawa* y *Yamana*, iniciándose con la guerra de *Onin*, que se generalizó entre los vasallos de ambos y duró diez años (1467- 1477). Así, el país se consumió en un siglo de guerras civiles esporádicas conocido bajo el nombre del período de los Estados en guerra o *Sengoku* (1467-1568).

En este momento histórico es donde surgieron los *daimyo*, que eran poderosos señores provinciales cuyo poder sólo estaba subordinado al shogun, pero que, durante esta época de guerras, adquirieron un poder mayor que imponían dentro de sus dominios con total independencia, relegando al emperador y al shogun en segundo término. Todo ello provocó la destrucción de Kyoto y del respeto que los guerreros sentían hacia sus respectivos señores. La competencia por el poder entre las castas de guerreros continuó casi por cien años hasta que tres figuras militares unificaron el país: *Oda Nobunaga* (1534-1582), *Toyotomi Hideyoshi* (1537- 1598) y *Tokugawa Ieyasu* (1543- 1616). Me permito acotar aquí una descripción popular de estos tres personajes, recogida por Federico Lanzaco Salafranca, en su libro *Introducción a la cultura japonesa*: “la sabiduría popular, y nunca mejor dicho, ha inmortalizado claramente con dos famosas expresiones, visualizadas en la imagen del pájaro que no cantaba, sus distintas características: *Nobunaga mató al pájaro que no cantaba*, *Hideyoshi hizo que cantase* y *Tokugawa esperó a que cantase...*”.⁵⁰

Siendo Nobunaga el más poderoso *daimyo* y militar de todos, dominó, aliándose con Tokugawa, sobre los demás *daimyo*, destituyendo al shogun Ashikaga y tomando el poder de muchos territorios, con lo que construyó su fortaleza en Azuchi, desde donde administraba los terrenos, defendía y contraatacaba, apoyado de su principal general, Hideyoshi Toyotomi, cuyo castillo residía en Momoyama. Así comienza una etapa corta denominada por los historiadores como *Azuchi-Momoyama*.

Este líder unificador fue asesinado en una emboscada, con lo que Hideyoshi Toyotomi -su mejor general-, se convirtió en su sucesor y el impulsor de las ideas de Nobunaga. Consiguiendo dominar más de un tercio de las poderosas provincias de todo Japón, Nobunaga creó el sistema de las cuatro clases sociales en las que el samurái o *bushi* se encontraba a la cabeza de todos, seguidos de los campesinos, los artesanos y hasta el peldaño más bajo los comerciantes. Bajo el mandato de Toyotomi invadieron Corea con la firme intención de hacer lo mismo con China. El comercio disfrutó un gran desarrollo, se

⁵⁰ Lanzaco Salafranca, Federico. *Introducción a la cultura japonesa*. Pensamiento y religión, Universidad de Valladolid, España. 2007

crearon las ciudades-castillo y se separó el Estado de la religión.

De los tres líderes que unificaron Japón, Tokugawa Ieyasu fue el último de ellos en tomar el control del país. En el año 1603, y después de haber peleado contra los otros *daimyo* que ostentaban el poder que una vez hubiera tenido Hideyoshi Toyotomi. El destino se decidió en la batalla de *Sekigahara*, donde Ieyasu salió vencedor, instaurándose como *shogun* en el año 1603. Ieyasu establece una estructura de poder con cuidado equilibrio, conocido bajo el nombre de sistema *bakuhau* (el shogunato y los señoríos), en el cual el Shogunato Tokugawa controlaba directamente la ciudad de Edo (actual Tokio) y al centro del país, mientras que los *daimyo* (nobleza militar), gobernaban en sus señoríos. El número de señoríos variaba pero durante el siglo XVIII se estabilizó al rededor de los 260. Ieyasu dividió a la población en rígidas clases hereditarias. Para poner fin a las guerras territoriales, se prohibió a los samurái el derecho a tener tierras en propiedad y se les obligó a residir en determinados barrios dentro de las ciudades amuralladas. La circulación entre ciudades estaba regulado estrictamente y familias y pueblos enteros podían ser castigados por los crímenes cometidos por sus familiares o vecinos.⁵¹

Bajo el poder del clan *Tokugawa*, comenzó la llamada era *Edo*, cuyo centro ostentaba el poder político, mientras que el poder simbólico de la casa imperial continuaba en Kyoto. El archipiélago se mantuvo aislado durante los más de doscientos años que duró el régimen, las instituciones y la cultura crecieron enormemente, así como la economía, que dependía del rendimiento de los impuestos de los campesinos pero que liberaba a los mercaderes de Edo, Osaka y Kioto y a las ciudades fundadas alrededor de los castillos feudales en donde se desarrollaron el comercio y una animada cultura urbana, es en este momento donde surge la geisha y otras expresiones artísticas como el *kabuki*, el *bunraku* y las pinturas *Ukiyo*. Los gobiernos inglés, holandés, portugués y español se ofrecieron a comerciar con el shogunato, pero el creciente carácter xenófobo del régimen Tokugawa restringió al comercio con el exterior y lo reservó a Holanda y China, quienes podían negociar únicamente por el puerto de Nagasaki. Esto supuso el anuncio de doscientos años de aislamiento y de la intensificación de la persecución del cristianismo. Los *daimyo* se conservaron como gobernadores regionales, mismos que veneraban una gran lealtad al shogun, quien, a su vez, rendía un gran respeto al emperador, ordenando a sus vasallos que hicieran lo mismo. Sin embargo, su figura sólo significaba un símbolo nacional y no una

⁵¹ Todo sobre Japón. Kodansha International, Tokio. 2008. p.27

fuentes de poder política.

Para mitad del siglo XIX, Japón se encontraba en crisis tanto interna como externa. El descontento de su gente y las presiones del exterior comenzaron a mermar la estabilidad que durante 200 años había gozado el shogunato Tokugawa. Aunado a eso, la casta de los guerreros samurái se sublevó en apoyo del emperador, mientras otros apoyaron al shogun.

La llegada del comodoro Matthew Perry en 1853 penetra en la bahía de Edo con una flota de nueve buques estadounidenses para desafiar a Japón en su negativa a establecer relaciones internacionales. Dentro de las fronteras la sociedad nipona se dividió entre los que apoyaban la apertura de Japón al mundo moderno y los que luchaban por mantener al Japón tradicional y libre de extranjerismos. A esta etapa de la historia de Japón se le conoció como el periodo de Modernización o Reivindicación del *Tenno* también conocida como *Bakumatsu* o *Restauración Meiji*,⁵² la cual culminó con la apertura de Japón, el fin del shogunato y del aislamiento al que había sometido al archipiélago, así como la instauración del emperador *Meiji* (1852- 1912), con el que se iniciaba una etapa completamente nueva. A partir de este momento, los periodos de tiempo en Japón se correspondieron con el nombre del emperador a la cabeza, quien mudó su casa imperial y su corte a Edo, que cambió su nombre a Tokio (que significa al este de Kioto), mientras el gobierno se administró bajo nuevas reformas porque al sistema le urgía realizar cambios que le permitieran competir con Occidente, así, también se organizó el aparato administrativo basándose en las instituciones occidentales, el reclutamiento y la eliminación de la clase samurái permitió la creación de un ejército moderno, lo que provocó la violenta resistencia de la casta samurái entre 1874 y 1876. Los feudos daimyo fueron transformados gradualmente en prefecturas, pero los daimyo y la nobleza constituyeron una nueva clase social, *kazoku*, a fin de conservar algunos privilegios. La alfabetización nacional pasó a ser una prioridad de Estado. En 1884 se habían emprendido reformas impositivas y bancarias y una estrategia de industrialización destinada a la exportación.

Durante los años siguientes, el nuevo gobierno Meiji continuó estructurándose en todas sus esferas. Se creó la Constitución Meiji en 1889, misma que fundía ideas occidentales con ideas tradicionales, donde se ensalzó a la figura del emperador como el monarca absoluto al que todos debían rendirle respeto y obediencia. Ésta permitía a los militares

⁵² Periodo de sangrientas guerras que duraron de 1853 a 1868.

acceder directamente al trono, al tiempo que creaba una Cámara de Lores y una Cámara baja.

Durante Meiji, Japón consolidó su poder como imperio ante el mundo, entrando en guerra con los países del continente, especialmente contra China (lucha por la península de Corea), de 1894-1895, que culminó con la victoria sobre China, pero le mostró al sistema la necesidad de poseer una fuerza militar más poderosa a fin de poder competir como potencia imperial con Occidente. A principios del siglo XX ya se había acometido la transformación hacia una economía industrial, enfocada hacia la exportación. Un segundo conflicto imperialista, la guerra ruso-japonesa de 1904-1905, se saldó con el reconocimiento de la influencia japonesa sobre Corea, anexionada en 1910, y sobre el sur de Manchuria. En la década final de la era Meiji, la supresión de grupos considerados enemigos del Estado se convirtió en la prerrogativa del sistema.

A la muerte del emperador Meiji, le sucedió en el trono el nuevo emperador, *Taisho*, de quien toma el nombre el período que va desde 1912 hasta 1926, siguió las bases sentadas por su predecesor, pero tuvo que enfrentarse a nuevos escenarios mundiales, tales como la Primera Guerra Mundial, y los problemas internos que sufría el propio país que intensificó el resentimiento hacia los que habían prosperado con el impulso de la exportación. Se caracterizó por un gobierno de partido que es conocido como Democracia Taisho.

Como sucesor de Taisho, su hijo Hirohito tomó el cargo bajo el nombre de *Showa* (1926-1989), periodo que comienza con una nota de optimismo, pero ésta se evapora con la agresión militar a China y la salida de Japón de la Liga de las Naciones (1933). El movimiento panasiático que otorgaba a Japón la misión de salvar a Asia interpretó la resistencia china como un insulto, lo cual se tradujo en un conflicto bélico con China (1937-1945), que se estableció en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Esta guerra es conocida en china como La guerra de resistencia antijaponesa del Pueblo de China, que fue apoyada económicamente por Alemania, la Unión Soviética y los Estados Unidos, éstos decidieron cortarle el suministro de petróleo a Japón, que responde con un ataque sorpresa a la bahía de Pearl Harbour (Hawái), con el fin de anexionarse territorios en el Pacífico, en diciembre de 1941. Pocos meses después, Japón tomaba el sureste asiático.

En 1944, los bombardeos estadounidenses asolaban a las ciudades japonesas. El ejército japonés, decidido a no rendirse, optó por una estrategia suicida (con la aparición de los famosos kamikaze y los no tan conocidos ningengyorai). En agosto de 1945, Estados

Unidos lanzó dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki y la Unión Soviética declaró la guerra a Japón. El emperador Hirohito ordenó a su gabinete la firma de la paz. Las fuerzas aliadas ocuparon al país, que se desmilitarizó, se desmantelaron los antiguos grupos industriales. La renuncia del emperador a su carácter divino, el nacimiento de una nueva constitución que estuviera más acorde con la moderna visión del mundo, así, en 1947 se aprobó esta nueva Constitución donde se le excluía de la política al emperador, dejándolo nuevamente como una figura simbólica del poder de antaño, implantándose a un primer ministro como figura política. El país entró en una fase capitalista y democrática. De igual manera, dio inicio el desarrollo tecnológico e industrial que permitió a la economía experimentar un crecimiento rápido desde mediados de la década del 50 hasta mediados de los años 70. Los juegos olímpicos de Tokio en 1964 llevaron al país al reconocimiento mundial.

A la muerte del emperador, le siguió en sucesión el príncipe Akihito, cuyo nombre imperial es *Heisei*, quien desde 1989 se erigió como figura imperial de Japón, mientras un primer ministro es la cabeza del Estado tanto política como económicamente.

En la actualidad Japón vive bajo la casa imperial Heisei, mientras continúa consolidando su lugar en el mundo como una de las primeras potencias mundiales tanto en el ámbito económico como en el político, social, educativo y tecnológico. Sin embargo, desde el inicio de esta era, el país se enfrenta a importantes desafíos económicos y políticos. Los excesos de la llamada “economía burbuja” de finales de los ochenta han terminado en la peor recesión que el país haya conocido después de la guerra. Al mismo tiempo la sociedad está enfrentando nuevos problemas como la caída de la tasa de natalidad y el rápido envejecimiento de la población y su nueva incursión en el mapa bélico mundial.

1.3 Influencia de la Cultura China en Japón

La influencia cultural china en Corea y Japón se ha detectado desde etapas muy tempranas,⁵³ principalmente en la cerámica. Sin dejar de lado las realizaciones individuales dentro de su propia esfera cultural, es decir, las características culturales de sus pueblos

53 Gina Barnes opina que *...uno de los problemas más acuciantes en la arqueología actual del Este de Asia es la valoración de las relaciones entre China, Corea y Japón*. Barnes, L. Gina. Jiehao, Tonghao: Peer relations in East Asia”, en Colin Renfrew y John F. Cherry (eds.) *Peer Polity interaction and socio-political change*, Cambridge University Press, United States. 1986. p. 81

aborígenes.

Los factores principales provenientes de China que influyeron culturalmente sobre Japón se pueden agrupar en:

- Tecnológico. Aplicando las nuevas técnicas agrícolas, hidráulicas, urbanísticas y de otras industrias.
- Cultural. Abarcando todos los ámbitos de su cultura, desde la escritura hasta las demás expresiones artísticas y, en especial la construcción de edificios religiosos.
- Social. Se vio reflejado en la organización jerárquica que sufrieron las sociedades, el modo de interrelacionarse y de intrarrelacionarse.
- Político. Considerando que China era el centro del mundo y la cumbre de la más alta sociedad, Japón emuló sus instituciones gubernamentales y su marco legal.
- Ideológico. Con la llegada del budismo –el principal vehículo de difusión de la cultura china-, la religión del archipiélago japonés adoptó esta creencia, llegando, incluso, a hacerla la religión del Estado en algunos episodios de su historia. También se adoptaron y asimilaron las ideas confucionistas y taoístas.
- Económico. El comercio con China siempre supuso un crecimiento a la economía de los demás países, incluyendo a Japón.

Para una mayor comprensión de la urdimbre sociocultural japonesa, acotaré la característica de “cambio constante”, propuesta por Lanzaco, que le permite asimilar los legados que le convienen de civilizaciones extranjeras, conservando, al mismo tiempo, su identidad nacional. Este proceso de absorción, se realiza de forma rigurosamente selectiva. En metáfora empleada por el profesor Shôichi Watanabe, esta selección se hace en forma de trama textil, siendo el *yoko-ito*, 横糸 (hilo horizontal), la asimilación de los aportes de las culturas extranjeras, mientras que el *tate-ito*, 縦糸 (hilo vertical), vendría a emular a la inmutable raigambre nacional. De esta forma, según Watanabe, Japón puede cambiar, porque no cambia, asegurándose, de esta forma, su supervivencia.

Esta urdimbre, dota a la sociedad japonesa de determinados elementos que impregnan todos sus estamentos, y en el caso que nos ocupa, eso incluye al *karyukai* 花柳界 (el mundo de la flor y el sauce), o el grupo al cual pertenecen las geishas. Podemos desglosarlos, siguiendo a Lanzaco, de la siguiente manera:

El silencio: iwanu ga hana,⁵⁴, conocido refrán japonés. En palabras de Carlos Rubio: “en

54 言わぬが花 es un refrán popular japonés cuya traducción literal sería: “el callar es una flor”

Japón el silencio es una forma de comunicación”. También se dice que la armonía de una composición musical no viene dada por la agrupación de determinadas notas, sino por el espacio de silencio que se encuentra entre cada una de ellas.

El recato: enryo 遠慮 (la modestia). El libro de las mutaciones, en su hexagrama número 15 habla de la modestia, siendo éste el único que no tiene indicaciones adversas, lo cual denota la importancia que posee esta virtud para los asiáticos. Los japoneses evitan, por todos los medios el *jibun no urikomi* 自分の売り込み (saber venderse), así como el *jiman* 自慢 (auto-complacencia).

La cortesía: reigi-sahô 礼儀作法 (buenos modales), cuyo principal precepto es “evitar herir al otro”, por ello, en momentos de crisis, el japonés no mostrará su dolor (no porque no lo sienta), para no perturbar con ello a sus interlocutor (característica que pudimos notar durante la tragedia de Fukushima, en marzo de 2011). Quien haya tenido oportunidad de ver una acalorada discusión entre un extranjero y un japonés, habrá notado que, mientras más grita el extranjero, proporcionalmente, verá en su adversario, una gran sonrisa, ésta es la expresión de su cortesía.

La sugerencia indirecta: gyôkan ô yomu 行間を読む (leer entre líneas). Gramaticalmente este mecanismo se usa como la frase de la doble negación: *suki ya nai wake nai desu keredomo...* すきじゃないわけないです けれども (no es que no me guste, pero...), donde se evita la negación categórica, pero cuya intención es ésa⁵⁵. Esta forma también se traslada al aprendizaje de determinados oficios (especialmente los que tienen que ver con la cultura japonesa como la elaboración de los elementos para la ceremonia del té), El maestro no explica verbalmente cómo realiza determinado objeto, le “sugiere” la manera de hacerlo y el alumno debe “observar”, debe captarlo a través de su conducta, de sus gestos, etc.

La vergüenza: menboku 面目 de acuerdo a la filosofía budista y en la autóctona japonesa, la shintoísta, no hay un sentido de “pecado”, quizás su equivalente sería el sentido de “vergüenza”. En la comunidad nipona, la conducta del individuo se aquilata por el grado

55 “Es casi imposible comprender el uso del circunloquio sin la perspectiva cultural. A muchos norteamericanos les parece evidente la afinidad del circunloquio con la deshonestidad y con la subordinación. Pero para hablantes educados en la mayoría de las culturas del mundo, las variedades de circunloquios son norma en la comunicación. Se sabe, por ejemplo, que en la interacción japonesa decir “no” se considera demasiado amenazante, de modo que las respuestas negativas se espresan con formas gramaticalmente afirmativas: nunca se dice “no”, sino que los oyentes comprenden por la forma de decir “sí”, si se trata verdaderamente de un “sí” o de un “no” amable. (Tannen, D. 1996: 43)

de influencia que esta ejerce sobre el grupo. El elemento de control individual, lo ejerce la presión del grupo, lo que los demás esperan de la persona es lo que le da el valor a las acciones de ésta⁵⁶.

Los sistemas de comunicación duales: honne to tatemae 本音と建前 Son los códigos presentes en una comunicación, siendo el honne el equivalente a “lo verdadero” y el tatemae sería el sinónimo del código educado, el que no implique poner al interlocutor en una situación embarazosa. Estos códigos no tienen nada que ver con la sinceridad del emisor, sólo son elementos que expresan cortesía y buena educación, y son esenciales para mantener la armonía en las relaciones interpersonales.

Las formas: kata no michi 形の道 (que también se lee do) En Japón se aprende por las formas o kata, los maestros de todas las artes y oficios enseñan por medio de la realización de “rituales”, que los discípulos deben emular, y a medida que practican dichos rituales (lo que vendría a ser el camino), irán asimilando los contenidos, y mediante las formas adquirirán la filosofía⁵⁷.

La resignación: kirei ni akirameru 綺麗に諦める o la sosegada resignación. El japonés no lucha contra la Naturaleza, se entrega a su curso, así huye de los conflictos, acepta las situaciones y procura adaptarse a las circunstancias que le haya tocado vivir, de aquí surge la importancia de la expresión escrita anteriormente o el “shikata ga nai” 仕方が無い (no hay nada que hacer...), muy unida al concepto de *ii-toko dori* 良いところ取り o tomar sólo lo que conviene, asegurándose así la supervivencia⁵⁸

56 Cuando Watanabe (1993) compara grupos de discusión norteamericanos con japoneses, pues mientras que, en el estudio de esta autora, los primeros se veían a sí mismos como individuos que participaban en una actividad conjunta, los japoneses se veían a sí mismos como miembros de un grupo unidos por la jerarquía. Al leer a Watanabe, Tannen se sorprendió por el uso del término *unidos*, ya que para ella el concepto de jerarquía aleja a los miembros de determinado grupo, no les une. (Tannen, D. 1996: 37)

57 La lectura de camino, *michi*, como *do*, es muy conocida en Occidente a través de las artes marciales, todos hemos escuchado sobre ju-do o karate-do; no sólo el aprendizaje de estas disciplinas nos llevaría por “caminos de realización”, en Japón hay muchos otros caminos, como el del té (*sado*), la caligrafía (*shodo*), el arreglo floral (*kado*), etc., en cuyos procesos de enseñanza hay muy pocos diálogos por parte del maestro, éste se limita a mostrar la forma de realizar el *kata* y los alumnos observan y luego imitan. (Nota de la autora)

58 Lanzaco, F. Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión. Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, ed. II. Serie. Valladolid. 2000. pp. 498-503

POSICIÓN HISTÓRICA Y SOCIAL DE LA MUJER EN JAPÓN.

Es la intención de este capítulo hacer un acercamiento a la figura de la mujer, su posición y su importancia en la historia de Japón, como ente social que participa en el desarrollo de una comunidad, tanto en su cultura como en su economía y política, así como en todos los componentes que conforman el ámbito social en el cual ella se desenvuelve y como individuo sujeto a procesos históricos y sociales, ideologías y filosofías que o bien la ensalzaban o la sometían a un papel menor, oculta en las sombras de la historia. Sin el ánimo de hacer un exhaustivo recorrido por cada período de la historia japonesa, se pretende presentar una síntesis que resalte los puntos más importantes que nos ayuden a comprender el pasado y presente de la mujer nipona, en general y de la geisha, en particular, así como sus implicaciones sociales, políticas, religiosas y económicas. Hemos podido constatar en el capítulo referente al marco histórico y geográfico, la profunda influencia de la cultura china en todos los estamentos de la sociedad japonesa, ésta también dejó su impronta en el papel que la geisha desarrollaría en la escena social nipona, influencia que se mezclaría con los elementos autóctonos, dando como resultado una mujer de características únicas, que ha sido usada para deleite de las fantasías patriarcales de Occidente, omitiendo su valor en la construcción cultural de Japón.

Los rasgos más antiguos que se tienen de mujeres se hallan en los mitos de origen, donde las divinidades femeninas jugaron un papel de gran valía. Según Anesaki, la mitología japonesa, al igual que la de otros países, postula el origen de las cosas por generación espontánea y su desarrollo por sucesión generadora. Al principio, era el caos, parecido a un mar de aceite del cual surgió una especie algo como el vástago de un junco, este junco resultó ser una deidad llamada *Ame-no-minaka-nashi* o El Señor del centro del cielo (aunque se encuentran otras versiones), y con él se generaron otras dos deidades llamadas respectivamente *Taka-mi-musubi* o Dios productor de lo alto y *Kami-mi-masubi* o Diosa productora de lo divino. De esta triada se originaron todos los demás dioses, los seres y las cosas. Los dioses nacidos de la triada aparecían en parejas, siendo seguramente personificaciones de fuerzas germinadoras, como el lodo, el vapor y las simientes. Tras una sucesión de generaciones, apareció una pareja destinada a crear seres de gran

importancia: *Izanagi e Izanami*,⁵⁹ quienes fueron enviados al mundo por orden de los dioses celestiales, a fin de traer bienes a la tierra . Para llegar a la tierra usaron “el puente flotante del cielo” (se asocia al arco iris), Izanagi tanteó el espacio con su espada⁶⁰ y las gotas de agua salada que brotaron de la punta de ésta (clara alusión sexual), se coagularon en un islote llamado Onokoro o autocoagulante. Al descender en tierra firme, se casaron, y más tarde dieron vuelta al islote en direcciones opuestas, reencontrándose en el extremo más lejano, Debido a una falta de la diosa Izanami durante la ceremonia matrimonial, el primer niño nacido fue un monstruo que fue arrojado al mar, luego procrearon los elementos naturales como las cascadas, las montañas, incluyendo a las islas del archipiélago japonés y a otros seres divinos entre los que se encontraba el dios del fuego, cuyo alumbramiento produjo la muerte de Izanami, quien, tras su fallecimiento, descendió al *Yomotsu-kuni* o tierra de la oscuridad. Izanagi la siguió en un intento de rescatarla, contrariando los deseos de Izanami. Al encender una antorcha para verla, se encontró con la pútrida figura de la diosa. Ésta se encolerizó ante la desobediencia de Izanagi e invocó a las *Shikome* o Hembras de gran fealdad y a los fantasmas de la morada subterránea para que le atrapasen, éste se libró de ellos arrojándoles racimos de uvas silvestres y vástagos de bambú, pudiendo llegar así hasta la frontera entre los dos mundos y bloquear la entrada con una gran piedra, impidiendo así la salida de Izanami, quien exclamó encolerizada:

-A partir de ahora haré que mueran cada día un millar de los vasallos de tu reino.

A lo que Izanagi replico: -Y yo daré nacimiento a mil quinientos todos los días.

Gracias a esta división, se originó en el mundo el ciclo de la vida y la muerte. Izanagi se purificó, según los usos antiguos, en un río, de esta inmersión surgieron espíritus del bien y del mal (atribuidos a fenómenos naturales como los torbellinos , las inundaciones, etc), siendo los últimos en nacer: la Diosa-Sol, Ama-terasu o deidad que ilumina el cielo, surgida del ojo izquierdo de Izanagi, el Dios-Luna, Tsuki-yomi o guardián de la noche iluminada, quien brotó del ojo derecho y el Dios-Tormenta, Susa-no-wo o deidad de la impetuosa rapidez que salió de su nariz. De los tres, el dios luna, se redujo y comenzó una

59 Hay un paralelismo con las deidades Fu-shi y Nüwa aparecidas en la cosmogonía taoísta del período Han y también en la cultura ainu, cuya pareja construyó la isla de Yeso, en condiciones muy similares.

60 ”El Shinto es un culto a la espada como símbolo de pureza”, (traducción personal). Bornoff, N. (1991: 85)

lucha entre la diosa-sol y el dios-tormenta.⁶¹

La hermana mayor, *Ama-terasu*, ataviada con una armadura resplandeciente, brillaba en el cielo y tenía un carácter benigno. Se ocupaba de proporcionar vida y luz y cuidaba de la agricultura y los lugares sagrados en los que se realizaban los festivales de las cosechas. Su hermano, *Susa-no-wo*, gobernaba el mar, tenía un aspecto oscuro, llevaba barba y era colérico e impetuoso, no cumplía con sus obligaciones y provocaba revueltas. Lloraba y declaraba que añoraba la morada de su madre, y en sus ataques de furia destruía todo lo que su hermana había construido. Estas situaciones son una metáfora de los eventos naturales que se sucedían en el Japón antiguo y que no podían explicarse por la vía del conocimiento. Un episodio que vale la pena reseñar es la visita de *Susa-no-wo* a la morada celeste de su hermana, la cual finaliza con un compromiso mutuo. Cuando *Ama-terasu* vio a su hermano subiendo hacia *Takama-no-hata* o la pradera del cielo, creyó que éste venía a usurparle el trono, se preparó con su armadura y las armas mortales para atacarle, se enfrentaron en *Yasu* o río celestial y *Susa-no-wo* le dijo a su hermana que sólo deseaba despedirse de ella antes de regresar a la morada de su madre. Para dar fe de esta mutua confianza, ambos accedieron a tener hijos y a intercambiar bienes.

Ama-terasu le dio a su hermano sus joyas y éste le entregó a ella su espada. Los dos bebieron del manantial celestial en la cuenca del río y se llevaron a la boca las prendas intercambiadas. De la espada en la boca de la diosa surgieron los rápidos y los torbellinos y, finalmente un hermoso joven a quien ella llamó su querido hijo. De las joyas en boca del hermano nacieron dioses de luz y vitalidad. Sin embargo, *Susa-no-wo* no abandonó su reprochable conducta y continuó destruyendo lo que su hermana edificaba contaminando sus más santas observancias. Esta reprochable conducta hizo que *Ama-terasu* se recluyera en una cueva celestial, originando la perpetua oscuridad y el dominio del mundo por parte de los espíritus del mal. Para remediar la situación, ocho millones de dioses se congregaron delante de la cueva, ofreciendo sus ideas y materiales que pudieran servir para sacar a la diosa de su escondite, todos fallaron menos la diosa *Uzume no Mikoto* o maravilla, quien, sin titubear, tomó varias enredaderas y con ellas se recogió el cabello y la túnica; empuñó un manojo de bambúes y, sobre un barreño que situó frente a la boca de la misma cueva, al

61 Lanzaco , F. Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión. Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, ed. II. Serie. Valladolid. 2000. pp. 65-69

que dió vuelta, danzó primero lenta y cadenciosamente y luego cada vez más deprisa entrando casi en un trance y descuidado sus vestidos que, caídos por la fuerza del frenético ritmo, dejaron al descubierto sus senos y sus genitales, esta escena divirtió tanto a los dioses que éstos estallaron en sonoras carcajadas que hicieron temblar a la tierra. El alboroto fue tan grande que encendió la curiosidad de Ama-terasu y la incitó a salir a ver qué ocurría, tan pronto se asomó, fue tirada con fuerza por un dios poderoso, mientras los demás dioses bloqueaban la entrada de la cueva impidiéndole regresar a ella, al reaparecer la diosa volvió a iluminarse el cielo.⁶² Este mito está recogido tanto en el *kojiki* como en el *nihonshoki*, o crónicas de relatos del pueblo de nipón.⁶³

De esta manera tenemos que la deidad principal de Japón está representada por una mujer en su papel de diosa, la diosa del Sol, *Amaterasu omikami*, investida en ropas de guerrero y siendo a la vez una figura chamánica,⁶⁴ siendo la principal deidad tuvo la mayor influencia en el desarrollo de la sociedad y la cultura japonesa. Todos le rendían culto, en especial miembros de la clase dominante, quienes sustentaron su poderío divino como descendientes directos de la diosa haciéndose llamar el Linaje del Sol, a la vez que ostentaron los tres objetos que simbolizan ese poder imperial: el espejo o *Yata no kagami*, la espada o *Kusanagai no tsurugi* y las joyas o *Yasakani no magatama* (Tani, 2008; Whitney, 1973; Kaibara, 2000). De esta manera, los japoneses comenzaron a venerar al sol rindiéndole un culto especial que abarcó muchos aspectos de su cultura.

Más allá de la mitología, la mujer japonesa gozó –en sus primeras épocas– del mismo derecho de gobernar que gozaban los hombres. En la jerarquía imperial podía haber tanto

62 En la prefectura de Miyazaki, se encuentra el monte Takachijo, santificado por el shintoísmo. Frente a Ama-no-iwato-jingu, un santuario en forma de pabellón se encuentra la cueva donde se dice que se ocultó la diosa sol, a pocos metros de allí se encuentra Ama-no-yasugawara, la gruta donde al parecer se reunieron los dioses para planificar la forma de rescatar a Ama-terasu. En esta entrada muchos visitantes colocan sus ofrendas con el deseo de obtener sabiduría. El santuario ofrece una representación del kagura o baile realizado por la diosa Uzume (a mediados de noviembre).

63 Cid, F. Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki. Colección SENDES. Universidad Jaume. Castellón. 2012. 25.

64 La figura de Amaterasu actúa, en muchos aspectos, como un típico caudillo chamánico, vistiendo como un guerrero, utilizando poderes mágicos y poseyendo los símbolos de autoridad, el espejo de bronce, el collar de joyas y la espada (Whitney, 1973: 24). Se dice que su papel de chamán tiene que ver con el hecho de que se consideraba que las mujeres eran las principales médiums para entrar en contacto con el mundo de los espíritus. Ser chamán era uno de los principales oficios de las mujeres en épocas tempranas de la historia de Japón.

emperadores como emperadoras a la cabeza del estado Yamato (antiguo Japón). La sucesión al puesto de líder del Linaje del Sol se daba por igual entre hombres y mujeres. Entre esas mujeres que ocuparon el trono imperial, la primera conocida por las crónicas chinas (*Wei chih*, escritas en el año 297 d. c.) fue la reina *Himiko*, también llamada *Pimiko* y, póstumamente, *Jingu o Jingo*.⁶⁵ “En aquel entonces, el país era gobernado por hombres, pero después de una guerra civil –ocurrida hace 70 u 80 años– eligieron a una mujer para que ocupara el trono. Su nombre era Himiko”..⁶⁶ De ella se cuenta que envió varias embajadas al emperador chino, de quien recibió un título regio. Estaban sometidos a su poder treinta grandes feudos, según unos, en la isla de Kyushu y, según otros, en la región entre Nara y Kioto. Además, entre sus logros se cuenta la conquista de la península de Corea en los albores del siglo III. Se le atribuían poderes chamánicos y el don de la magia. Sin embargo, y a pesar de las narraciones escritas en las crónicas chinas, la veracidad de esta emperatriz se pone en duda y se cree que fue un simple relato perteneciente a las crónicas de los gobernantes mitológicos, también se duda de la autenticidad histórica de algunas de sus sucesoras.

Históricamente, los registros japoneses, según González no están claros muchos de los episodios que se relatan en los libros de crónicas mitológicas del *kojiki* y *nihongi* en torno a esas emperatrices pero es un hecho que su presencia destacó de forma especial durante los siglos VII y VIII), colocan a la emperatriz *Suiko* como la primera mujer en ostentar el gobierno y manejo del imperio (592- 628) tras morir asesinado el emperador y haber varios herederos titulares, aparentemente con sólidos derechos sucesorios, aunque se designa a su sobrino, el príncipe Shotoku, como su heredero con la expresa misión de apoyarle en las tareas gubernamentales.⁶⁷ Durante su gobierno, el budismo se propagó por el archipiélago, se iniciaron las relaciones diplomáticas con la China del imperio Sui, se ordenó la compilación de las narraciones de la nación en chino y hubo un gran desarrollo y florecimiento en el ámbito de las artes.⁶⁸ En el año 642, las luchas clandestinas por el

65 Tani Moratalla, Rumi y Carlos Rubio (trad.) *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Editorial TROTТА, Madrid. 2008 . p. 277.

66 Kaibara, Yukio. *Historia del Japón*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 . p. 31

67 Rodríguez-Shadow, M. Un acercamiento a la arqueología feminista, de género y de las mujeres”, en *Anuario Ide la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas*. México.2008. p. 672

68 Tani Moratalla, Rumi y Carlos Rubio (trad.) *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Editorial TROTТА, Madrid. 2008 . p. 258.

poder logran que sea nombrada la emperatriz *Kôgyoku Tenno* (642-645), aunque no pueden evitar que abdique vuelven a proclamarla como emperadora , esta vez con el nombre de *Saimei Tenno* (655-661), siendo esta la primera vez en la historia que una emperadora abdica y vuelve al trono (según Rodríguez este fenómeno ocurrió porque su hijo deseaba ocuparse de los asuntos de gobierno desde la posición de príncipe heredero por ser ésta más cómoda). Luego de la muerte del emperador Temmu, es designada su esposa, *Jito* (686-697), como su sucesora, quien también abdica a favor de su nieto, quien al morir muy joven, será sucedido por Gemmei (707-715), quien renunciaría al trono a favor de su hija, conocida como *Gensho* (715-723), éste a su vez abdicaría en favor de su sobrino, el emperador *Shômu Tenno* (728-748), quien haría lo propio a favor de su hija, *Kôken* (749-758). *Kôken* abrazó hasta tal punto la fe budista que abdicó para poder profesarla enteramente, dejando el trono a su hijo, *Junnin Tenno* (758-765), no sin reservarse una importante cuota de poder. Debido a una relación afectiva con el monje *Dôkyo*, y por las intrigas promovidas por éste, *Kôken* ordenó el destronamiento y destierro de su hijo, el emperador y decidió volver a tomar el poder, esta vez con el nombre de *Shôtoku Tenno* (765-769). En este segundo lapso se dejó notar la influencia que ejercía el monje *Dôkyo*, que pasó de ser asesor espiritual y médico de la Tenno, a ostentar títulos honoríficos solo reservados a la estirpe imperial con el deseo expreso de hacerse con el trono, tras convencer a *Shôtoku*, de que éste era el deseo de las deidades. *Shotoku* desconfió de estos designios y nombró como sucesor a su nieto *Wake no Kiyomaru*. Con él se abre una línea sucesoria masculina que duraría hasta el 1629, cuando el emperador *Go-Mizunô* (1611-1629) optó por abdicar a favor *Meisho* (1629- 1643), de seis años de edad y fruto de la unión con una mujer del clan Tokugawa (a pesar de tener hijos varones con otras consortes), tratando de evitar así que fuese desposada por algún miembro del clan Tokugawa, siendo sobrina del shogun Iemitsu, fue él quien gobernó y en ella, que fue recluida en Kioto. La última emperadora sería designada a mitad del siglo XVIII, en medio del control del shogunato por parte del clan Tokugawa, que se había encargado de mantener a la casa imperial lejos del poder político, situándola geográficamente en Kioto. Al fallecer el emperador *Momozono* (1747-1762), su primogénito era un niño, razón por la cual fue designada su tía, quien reinó durante ocho años como *Gozakuramachi*, tiempo que consideró suficiente para abdicar en favor de su sobrino.⁶⁹ Rodríguez concluye, de acuerdo

69 Rodríguez-Shadow, M. Un acercamiento a la arqueología feminista, de género y de las

al análisis histórico de estas mujeres, que si bien ostentaron el trono no ejercieron el poder; que se acudía a ellas ante la ausencia de varones mejor posicionados o menores de edad, en cuyo caso se les designaba con carácter transitorio hasta que la situación volviera a la “normalidad”, permitiendo al varón ocupar el trono del crisantemo. De la misma manera que sucedió con China, el poderío que alguna vez ostentaran las mujeres fue perdiendo poder y valía, así, para la época Nara (710-784), y más específicamente desde la época Kamakura (1185-1333), eran los hombres los únicos que podían suceder al trono imperial, dejando a las mujeres relegadas a la crianza de los hijos y a la formación de alianzas mediante el matrimonio que elevaran el estatus de la familia a uno mayor.⁷⁰

Si embargo, debido al origen divino que ostentaba la casa imperial, eran las mujeres las encargadas de llevar a cabo los ritos religiosos y de culto a las divinidades, ya que se consideraba que tenían capacidades para actuar como médiums, pitonisas o adivinas ante los ancestros fallecidos y el mundo de lo espiritual y sobrenatural. Al menos en los templos shintoístas de Ise, fue creada en el siglo I a. C. por el emperador Sujin (97-30 a.C.), la dignidad de sacerdotisa imperial o *Nakatsumera no Mikoto* (princesa que está entre el emperador y los dioses), cargo que estuvo vigente hasta el siglo XIV. y otro ejemplo del mismo estilo es *saigū*, sacerdotisa virgen que guardaba los santuarios más cercanos a la familia imperial y otras destacadas figuras como las *miko*, que aparte de su servicio como sacerdotisas sirvientes de los dioses,⁷¹ poseían dotes chamánicas y sus palabras eran recibidas con temor y respeto. Estas mujeres también eran expertas bailarinas, realizaban danzas ceremoniales de carácter estático llamadas *miko-mai* (siendo mai, movimiento) o *miko-kagura*, (siendo kagura, música para los dioses), que normalmente eran acompañadas por instrumentos musicales que van marcando una pauta repetitiva, estos actos performativos fueron evolucionando y dando origen al teatro kabuki, al noh y a las shirabiyoshi. También la figura de *marebito* o quien viene del más allá y visita

mujeres”, en Anuario Ide la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas. México.2008. p. 677

70 Lorenzo, E. La mujer en la multiculturalidad. India, China y Japón. Universidad de la Laguna, Facultad de Historia. España. 2010. p. 119

71 Afirma Kôzô Yamaji: [Odori] “flows from the spirit-possession trance-like repetitive movements of the maiko, who originate this type of movement; whears mai is a type of ritualized preparation excersice that is consciously performed. In other words, the distinction is that odori an unconscious spirit-possession trance-like movement and mai is a conscious, repetitive preparation excersice that has been ritualizad. (citado en Cid, F. 2012: 34)

regularmente a la tierra para traer a la primavera,⁷² cuyas palabras, revestidas de poder espiritual producían la necesidad, en quienes las escuchaban, de guardarlas para la posteridad. Es interesante que la figura de la miko siga existiendo en Japón, ligada a los templos shintoístas que se extienden por todo el archipiélago (algunos autores han catalogado hasta cuatro subgrupos de miko, quizá el más importante sea el que representan a las descendientes directas de la diosa Uzume, entre cuyos atributos se encuentra ella capacidad de diagnosticar enfermedades).⁷³ En el siglo VII y hasta el XI aparece la figura de *kataribe*, cuyo cargo oficial podía ostentar todo aquel que supiera contar historias sobre los orígenes divinos del linaje imperial, los hechos consagrados de la corte y las epopeyas bélicas y militares, de acuerdo a su rango, eran contratadas por casas de daimyos, shogunes así como para las festividades de poblados o colectivos civiles o militares, se deduce que las miko, marebito y kataribe, eran mujeres.⁷⁴ Takagi cita al etnólogo Yanagida Kunio (1875-1962), quien probó documentalmente que *Hieda no Arane*, relatora de mitos y leyendas hasta entonces conocidos, se los contó al escriba Ôno Yasumaro para redactar el kojiki (primera compilación de crónicas de los emperadores datada del año 712), siendo ésta descendiente por linaje matrilineal de la diosa Uzume (quien ideó el baile con el que sacaron a la diosa Ama-terasu de su escondite). Según Takagi el papel de la mujer en los inicios de la literatura nipona fue de gran importancia, con la aparición de estas mujeres se abrió el camino que sería transitado posteriormente por las cortesanas intelectuales del período Heian.

2.1 La mujer en la era Heian

La era *Heian* (794-1185) se caracterizó por presentar una sociedad más desarrollada y reconocida como la aristocracia más refinada, donde la influencia china había pasado de su apogeo y las características y la estructura de la sociedad que se basaban por completo en su par China pero iban siendo acopladas a sus propias necesidades, de manera que

72 Podría atribuirse a la casualidad, pero la forma de llamar a la prostituta en japonés es mujer vende primaveras o *baishunfu* (売春婦), quizá la palabra haya quedado como vestigio lingüístico de la unión en el pasado con la figura de marebito o porque se adquirió la costumbre de China de relacionar la sexualidad con la estación primaveral.

73 Cid, F. Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki. Colección SENDES. Universidad Jaume. Castellón. 2012. pp. 35-37

74 Takagi, K. Kaguya Hime: Mujer fantástica o mujer real. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 332-335

comenzaba a configurarse la cultura típicamente japonesa. En este período las mujeres gozaron de una mayor libertad, “Durante los siglos que precedieron al siglo XII, las mujeres de la alta clase fueron mujeres letradas que brillaron en la literatura y mantuvieron sus derechos a la herencia.”, no así las mujeres plebeyas. Debido a la alta sofisticación de la sociedad Heian, las mujeres pertenecientes al círculo imperial como consortes de la emperatriz o concubinas del emperador, incluso las hijas de altos aristócratas, eran las que gozaban de mayores privilegios y tenían la posibilidad de desarrollarse en el ámbito artístico y literario: viviendo dentro de aquellos límites, crearon un ambiente referencial de cultura en el que pasaban los días escribiendo e intercambiándose poemas sobre las estaciones del año, tocando instrumentos musicales, jugando a pasatiempos cortesanos y teniendo conversaciones llenas de humor e ingenio. Su imaginación las hacía crear figuras más imaginativas que reales. La arquitectura de aquel tiempo les ayudaba a fomentar estos entretenimientos: grandes espacios con separaciones de cortinas o puertas corredizas de papel ayudaban a promover ese ambiente en que se comentaban todos los «chismes» de la corte. En interiores que no tenían grandes aperturas al exterior, la vistosidad y el colorido de sus quimonos daban cierta luminosidad al entorno. [...] Este fue el contexto en el que se escribieron las obras más importantes del periodo Heian [...] ⁷⁵

Como escritoras destacarían: *Fujiwara Michitsuna no Haha* (935-995), siendo su nombre real desconocido. Escribió un diario personal titulado *kagero nikki* (de corte nostálgico con marcado acento en los celos), con una poesía de gran delicadeza. La seguiría *Sei shonagon* (966-1025), cuyo nombre oficial era *Kiyowara Nagiko* y que fuera dama de la corte de la emperatriz *Sadako*, y residía con las demás en un pabellón llamado *Kokyu*, que también servía de centro de reclutamiento de señoras con cualidades literarias. Su padre era un oficial del clan *Kiyowara*, pero era mejor conocido como investigador y poeta. *Sei Shonagon* escribió *Makura no soshi* o notas de la almohada⁷⁶ (probablemente en el año

75 García, F. La mujer en las pinturas de Genji Monogatari frente a la mujer del ukiyo-e. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 39-59

76 Es una denominación genérica para describir un libro de notas, totalmente informal que los hombres y mujeres de la época escribían cuando se retiraban por las noches a sus aposentos y que guardaban posiblemente en los cajones de las almohadas, que eran de madera. Anotaban ahí las impresiones que durante el día habían vivido u observado. Esta forma de literatura parece ser autóctona de Japón y se conserva hasta el presente como “escritos ocasionales”. (Kodama, M. 2004:10).

965), que consiste en un pequeño volumen de narraciones, impresiones personales, reflexiones, pero también posee 164 listas sobre nombres de plantas, insectos, etc. Esta obra estableció un nuevo género de escritura llamado 随筆⁷⁷ o seguir al pincel, término que evoca la falta de predeterminación en el momento de escribir dejando la inspiración a la impresión del momento (podría compararse con el concepto nipón de *aware*), en su obra, hace un expreso tratamiento poético de las cuatro estaciones (de influencia directa de la filosofía shintoísta) e incluso añade unas viñetas ilustrativas que sirvieron de modelo para otros artistas posteriores.⁷⁸ Por último presentaremos a *Murasaki Shikibu* (980-1014), perteneciente al clan Fujiwara, era hija de un letrado que, al constatar su talento, la introdujo en la escritura y literatura chinas. El príncipe Genji la sedujo y la adoptó. Fue dada por esposa a un pariente lejano y tuvo una hija. A la muerte de su marido pasó a formar parte de la corte de Shoshi, la esposa del emperador Ichijo. Genji la desposó. Parece que comenzó a escribir a *Genji no Monogatari* o la historia de Genji antes de entrar a la corte, en la cual demuestra una extraordinaria habilidad para describir las intrigas palaciegas.⁷⁹ De esta novela, Marguerite Youcenar dijo: “no se ha escrito nada mejor en ninguna literatura”,⁸⁰ y para Federico Lanzaco: “Murasaki se limita a contarnos una historia de la vida humana, que dejando a un lado la ética de sus actos, se centra en la expresión y aprecio de la “bondad” (belleza) de los que son sensibles y conscientes de la tristeza inherente a la vida humana”. Vale acotar la opinión de Motoori Norinaga (1730-1801) según el cual esta obra es un relato literario centrado en el aprecio humano de la vida emocional de su héroe, así, Genji es una de las expresiones cumbres del espíritu japonés, y nos da la llave para comprender y apreciar todo lo bello y verdadero de la vida japonesa.⁸¹ También se le atribuyen el *Murasaki Shikibu nikki* o diario de Mursaki Shikibu y *Murasaki Shikibu-Shu* que era una colección de poemas. Sin embargo, su obra no estuvo exenta de

77 筆続き “fude susuki”, que significa: dejar correr al pincel.

78 García, F. La mujer en las pinturas de Genji Monogatari frente a la mujer del ukiyo-e. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. p. 37

79 Ferrer, A. Las grandes dames escritoras del antiguo Japón. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 352-355

80 Barba, Carles. “Historias de traducciones”, La Vanguardia (“Culturas”), agosto de 2005. (citada en Ferrer, A. 2008: 348).

81 Lanzaco Salafranca, Federico. Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión, Universidad de Valladolid, España. 2007 p. 88

críticas. Una mujer desarrollándose de manera literaria con una obra que cobró gran importancia en el país no era bien vista a ojos de pensadores y seguidores de ideologías confucianas que consideraban que no se le debía dar ningún mérito a la mujer, en especial cuando éste tenía que ver con el campo en el que ellos se desarrollaban. De esa manera, la autoría de la novela se discutió enormemente, considerando que ésta no había sido escrita por Murasaki, sino por su padre. “A los confucianos ortodoxos japoneses les irritaba que una de las obras más famosas de la literatura de su país hubiera sido escrita por un miembro del sexo despreciado, y se aferraban a cualquier argumento para poner en tela de juicio su autoría.”⁸² Murasaki fue contemporánea con Shonagon, pero al parecer no se llevaban bien (escribió sobre ella que era una mujer desagradable por querer aparentar más de lo que era). “Algún día aprenderá la lección”, sentenció.⁸³

La dama Murasaki dejó escrito en sus obras con cuánto entusiasmo se leían las historias o monogatari dentro de la vida femenina de la corte imperial (la misma autora de *kagero nikki* confesó al inicio de su diario que leía historias día y noche hasta que se decidió a escribir sus propias experiencias). Es propio recordar que la proliferación de los monogatari se debió al uso de las letras silábicas *hiragana* que eran llamadas en aquellos tiempos *onnade* o letras de mujer (los hombres manejaban los kanji o ideogramas provenientes de china por lo que eran llamados *otokomoji* o letras de hombre), que eran las que se consideraban propias para el uso de las mujeres, y eran ellas quienes hacían los registros escritos y crónicas de la corte. Más, según Morris, La mujer de Heian, a pesar de no tener poder sobre ella misma ni igualdad de derechos como los hombres, de ser un medio para adquirir más poder en la nobleza y una moneda de cambio por cargos en la aristocracia, tenía la oportunidad de “gozar de una posición notablemente favorable en el ámbito legal. Los códigos en vigor le garantizaban el derecho a poseer, heredar y mantener propiedades (la costumbre de la herencia masculina unitaria se estableció hasta mucho más adelante)”.⁸⁴ Aún con la libertad que las leyes vigentes le otorgaban, en el ámbito ideológico y religioso estaba reprimida, sometida a las decisiones del género masculino

82 Morris, Ivan .El mundo del Príncipe Resplandeciente. ATALANTA, Girona, España.2007. p. 326

83 Ferrer, A. Las grandes dames escritoras del antiguo Japón. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 354

84Morris, Ivan .El mundo del Príncipe Resplandeciente. ATALANTA, Girona, España.2007. p. 266

acorde a los preceptos confucianos de piedad filial, donde la palabra del padre, el hermano, el esposo o el hijo, incluso el mismo emperador, marcaba el rumbo de su vida en las penumbras de una sociedad altamente jerarquizada. “Con un falso rostro, sin cuerpo y moviéndose siempre a ras del suelo, la mujer, en la sociedad feudal de la época Heian, pasa a ocupar un lugar secundario y de sometimiento ante cualquier observador. La situación de la mujer no será mejor durante el periodo Edo (1615-1868), aunque consiga una cierta responsabilidad en las actividades de la vida diaria”.⁸⁵ Por otro lado, las mujeres de la sociedad no noble de esta época “trabajaban arduamente en los campos, estaban sometidas a duros tratos por parte de sus maridos, criaban a sus hijos cuando eran casi unas niñas y morían a edad temprana, sin haber pensado más en la independencia material o los goces culturales que en la posibilidad de visitar la luna”.⁸⁶ Había una marcada diferencia entre las mujeres de la nobleza y las mujeres pertenecientes a familias pobres, donde esa jerarquía social, económica y material se veía claramente en todos los aspectos de sus vidas. Las mujeres de categoría humilde no poseían medios para lucir vestimentas de seda ricamente perfumadas con incienso como las mujeres de la corte, y tampoco poseían un largo y lustroso cabello como ellas. La línea de distancia entre ambas era enorme, así como la carga de inferioridad que daban a estas mujeres que no podían tener acceso a la educación ni aspiraban obtener altos puestos para sus familias ni un trato mejor con su esposo, teniendo un rango de inferioridad mayor.

Así, según Felix Ruiz de la Puerta y Juana Sánchez González, con toda la opulencia de la que gozaba la mujer de la dinastía Heian, la impresión que se obtiene de las pinturas de ese período, es la de una mujer con poca iniciativa y con una actitud pasiva ante los acontecimientos de la vida cotidiana, dedicando la mayor parte de su tiempo a la lectura, escritura o la música. Cuando escuchan, lo hacen inclinando el cuerpo en dirección a la persona que habla. Continuamente están peinando sus largos cabellos que parecen mantenerlas ancladas al suelo, imposibilitadas de moverse con libertad por culpa de los quimonos *juni-hito-e* o 十二単衣, que consiste en colocarse doce quimonos de manera que se note en la parte del cuello los bordes de cada uno que deben ir en gradación cromática y

85 Ruiz, F. y Sánchez, J. La mujer en las pinturas del Genji monogatari frente a la mujer de las pinturas del ukiyo-e En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 354

86Morris, Ivan .El mundo del Príncipe Resplandeciente. ATALANTA, Girona, España.2007. p. 261

que aún se usa en la actualidad en ceremonias de gran importancia (ejemplo de ello fue la boda del príncipe heredero Naruhito con Masako Owada en junio de 1993). Mientras unas dormitan, otras leen o tocan sus instrumentos en una monótona continuidad tanto espacial como temporal. Detenido el tiempo, como la propia vida que se convierte en una especie de levitación en un lugar de penumbras, dentro de los pesados quimonos donde la figura se diluye. La sensación de movimiento etéreo que suscitan los pliegues, los redondeces que forman las capas de seda y las alas de mariposa en que se han transformado las mangas de los quimonos (de clara influencia estética proveniente de la dinastía china Sui), cuyo sonido llamado *kunizure no oto* o el sonido de la seda⁸⁷ tiene un lugar especial en la estética japonesa, convierten a la mujer en un instrumento de ensoñación que le permite al hombre experimentar sensaciones, sin necesidad de tener contacto con ella. En palabras de Murasaki Shikibu: “Las cosas reales en la oscuridad no parecen más verdaderas que los sueños” (Ruiz, F. y Sánchez, J. 2008: 40-46), o como este haiku de autor anónimo, que reza:

Más que el color,

me conmueve la fragancia.

Siento

cuando alguien ondea sus mangas

como hacen los cerezos de mi morada.⁸⁸

2.2 La mujer en el Japón de Edo: Esposas y Prostitutas

Manos de mi esposa

Siempre junto a mí,

agrietadas⁸⁹

Con la llegada de las corrientes de pensamiento y religiosas procedentes de China, el lugar de la mujer en la sociedad se derrumbó, y su estatus bajó de categoría, colocándola

87 Antonio Colinas, en su libro sobre viajes, habla de materiales como la seda, entre otros, en los siguientes términos: Son todos ellos materiales plenamente telúricos, de tal manera que el sonido que producen es como la más intensa y bella expresión que puede comunicarnos la tierra, la naturaleza (citado en Ruiz, F. y Sánchez, J. 2008: 46).

88 Haiku de autor anónimo (citado en Sánchez, D. 2008: 89).

89 Haiku de Hino Sôjô

en una posición de inferioridad respecto al hombre. Dejó de ser la principal representante de los cultos religiosos para ser esposa, madre o concubina, así como un medio para crear alianzas poderosas entre familias. Estas ideas se vieron apoyadas por un código llamado *Onna-Daigaku* o *Manual de la Mujer*, cuya meta era crear a las “mujeres japonesas perfectas”

Este código ve la luz por primera vez durante la época Tokugawa (Edo) en el año 1716,⁹⁰ teniendo una vigencia de doscientos años, hasta el final de la era Tokugawa, y que se continuó usando en el comienzo de la era Meiji (1868-1912), amén de la modernidad que este cambio político y social trajo consigo, no se evidenció una mejoría completa ni abierta en la condición de la mujer en la sociedad. Como objetivo primordial, este manual buscaba que las mujeres fueran sumisas y obedientes de manera absoluta hacia los hombres de su entorno, a sus padres, a sus hermanos, a su esposo y finalmente a sus hijos varones y las decisiones que estos tomaran respecto a ellas. Con el éxito que este tratado tuvo, se escribieron dos tratados más que se enfocaban en la educación de las niñas y el camino que la mujer debía llevar.⁹¹

Al igual que en el libro chino *Libro de los Ritos (Lichi)*, se marcaban comportamientos que la mujer japonesa debía acatar, así como aquellas conductas que la deshonrarían al igual que a su familia, lo cual resultaba en el repudio por parte del esposo y la familia de éste, los motivos que se argumentaban para el divorcio eran el no brindar hijos al matrimonio⁹² o no acatar los lineamientos del ideal femenino que se predicaba en la época. El Manual de la Mujer, fue un documento inspirado en la obra *Nü-chieh* o Preceptos Femeninos de Pan Chao (fallecida en el 116 d. c.), en la que se le daba importancia a la educación de la mujer y se insistía en que tal educación debía tener como fin único el enseñarle a la mujer su inferioridad ante el hombre, e inculcarle la absoluta obediencia a su esposo.

El Onna Daigaku se le atribuye a *Ekken Kaibara* (1630-1714), importante médico y

90 González, J. El código onna daigaku y su entorno histórico. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) *La mujer japonesa. Realidad y Mito*, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 354

91 *Mono no Imashime eiri onna shogaku* o enseñanzas primarias para las niñas y *Jokun san no michi* o enseñanzas sobre los tres caminos de la mujer (González, D. 2008: 430).

92 El matrimonio era visto como un deber de piedad filial cuyo propósito era producir herederos que perpetuaran el culto a los antepasados (Hearn, L. 2009: 47).

filósofo confucianista de la época, en él Kaibara fijaba las reglas morales del ideal nipón de mujer casadera:

Amable y sumisa

Callada y sumisa,

Resignada y sumisa,

Casta y sumisa.

Este texto sirvió para formar a las mujeres y prepararlas para el triple papel de madre, sirvienta y asistente social, que deberían desempeñar en las casas familiares de sus respectivos maridos. En él se pedía a los padres, evitar el exceso de ternura en su educación a fin de que la mujer no creciera egoísta y caprichosa. El profesor Kaibara aseguraba que, más que una cara hermosa, lo importante en la mujer ideal era la virtud de su corazón que debería estar siempre calmado, expresarse con palabras suaves y nunca expresar su ira en público. La tolerancia frente a los excesos del marido era muy loable, se le recomendaba bajar la voz antes de hacerle cualquier reproche y, en caso de que éste no quisiera escuchar las replicas de la esposa en el verano, ella debería esperar a que “la brisa del otoño” ablandara el pecho del macho en cuestión, para volver a hacer las demandas.

A las mujeres celosas, se les advertía que el mostrar sus sentimientos las convertía en hembras intolerables a los ojos del privilegiado cónyuge. Como madres, se les exigía no educar a los hijos con excesivo afecto y, en todos los casos, desconfiar de sí mismas y obedecer a sus esposos en lo que a preceptos morales de educación se refiriese.

Comparando a la mujer con la noche, el texto le aconsejaba atenerse a su papel pasivo y le pedía, en vista de su ignorancia sobre sus deberes y errores, reconocer su estupidez y obedecer a su esposo. También se hacía referencia a las “enfermedades” que afectaban a ocho de cada diez mujeres en Japón: desobediencia, odio, indocilidad, superficialidad de pensamiento, envidia, calumnia y celos.⁹³

La mujer es asignada a la esfera doméstica, siendo su ciclo vital determinado por sus funciones como madre (principalmente) y como esposa, debiendo en todo momento

93 Robledo Gonzálo : (artículo) “Leciones para mujeres”. Periódico International Press. Japón. 2000

sentirse inferior a los hombres que regirían su vida: el padre cuando estaba soltera, el marido, cuando se casaba y el hijo en su vejez. Esta posición de la mujer nipona puede notarse en el estudio de la antropóloga Ruth Benedict, en su obra “El crisantemo y la espada”, en la cual denota: “La mujer se inclina ante el marido; el niño, ante su padre; los hermanos menores ante los mayores, y la hermana se inclina ante todos sus hermanos, cualquiera que sea la edad de estos. No se trata de un gesto vacío de sentido; significa que el que se inclina reconoce el derecho del otro a actuar como desee respecto a cosas de las cuales quizá prefiera hacerse cargo él mismo, y el que recibe el cumplido reconoce a su vez ciertas responsabilidades que le incumben en razón del puesto que ocupa. La jerarquía basada en el sexo, en la edad y en la progenitura forman parte de la vida familiar”.

El contenido del texto (de forma resumida) de *Onna Daigaku* se ha tomado de la traducción hecha por Jesús González Valles:

- I. Toda vez que la mujer adulta, al casarse, va a servir a casa de los suegros. Si sus padres la han educado con amor y en libertad, irá a la casa del marido y se portará con ligereza siendo menospreciada por éste. Si le cuesta soportar las indicaciones de la suegra y llega a odiarla, se expone a ser expulsada de la casa. Sus padres habrán cometido un grave error al no haberla corregido y cuando tachan al marido de malo. Esto sucede porque los padres no han educado bien a su hija.
- II. La mujer debe valorar más la belleza del corazón que la belleza física. Cuando el corazón es malo, la mujer habla con palabras ásperas y guarda rencor a los que la contradicen. Es bueno que la mujer se porte con verdadera fidelidad, dulzura y serenidad.
- III. Aun cuando el marido sea pobre no hay que aborrecerlo.
- IV. Cuando se va a la casa del marido, la mujer tiene que ejercitar la piedad filial con sus suegros por encima de sus propios progenitores.
- V. La mujer ponga su cielo en el marido y reciba los castigos del cielo por ponerse a él.
- VI. Hay que respetar a los hermanos y hermanas del marido como si fueran los propios.
- VII. Nunca sentir envidia. Si el esposo comete lascivias, se le debe amonestar sin ira ni rencor. Si éste comete adulterio u otro error, la esposa debe serenarse y corregir con suavidad. Si el marido no escucha la advertencia y se enfada, la mujer debe, ante todo,

esperar y, cuando el arido se haya apaciguado, podrá corregirle nuevamente. Hay que evitar contradecir al marido con el ánimo excitado y con palabras ásperas [...].

VIII. La mujer debe cuidarse con esmero y defenderse a sí misma. Acostarse tarde, levantarse temprano y no dormir durante el día. No descuidar las labores de la casa y la costura. No deber mucho té o sake (vino de arroz). No debe ver teatro clásico, ni escuchar baladas japonesas ni nada que perturbe. Hasta cumplir cuarenta años no debe ir a los santuarios shintoístas o templos budistas ni a otros lugares donde se reúnan muchas personas.

IX. No debe dejarse engañar por la verborrea de las monjas de los templos ni acudir a ellos para rezar. Sí cumple bien sus deberes para con el prójimo, los dioses y los budas la protegerán aunque no rece.

X. No le está permitido despilfarrar los bienes del marido y no permitirse lujos extravagantes.

XI. Que la limpieza de cuerpo y vestido no suscite la admiración de los demás, hay que cuidarse según la posición social.

XII. La esposa debe celebrar las fiestas y los festivales con la familia del marido. Tampoco puede enviar presentes a nadie a título personal.

XIII. La esposa no puede heredar la casa de los propios padres, pero sí la de los suegros, razón por la cual tiene que velar por ellos con mayor esmero. Por tanto no irá a visitar a sus padres y preguntará por su salud mediante mensajeros. No es de buena educación mostrar orgullo al hablar del lugar de origen.

XIV. Aun teniendo sirvientes en casa, es de buena educación hacer los deberes por sí misma, educar a sus hijos, y tratar de permanecer el mayor tiempo posible en su casa. Aquí se hace referencia a la relación con las sirvientas, de no involucrarlas en los asuntos internos y de soportar sus deficiencias laborales a fin de mantener la armonía de hogar.

Se concluye el manual con esta explicación (proveniente de la filosofía china): la mujer es el yin y éste es el elemento de la noche y la oscuridad. Por eso, comparada con el varón es necia, no conoce ni lo que tiene delante de los ojos;⁹⁴ no distingue ni lo que es criticable en

94 Un discurso parecido a éste fue empleado por Pilar Primo de Rivera, cuya opinión sobre la

los demás, no sabe discernir lo que puede ser dañino para sí y para el marido; murmura y maldice a personas que no han cometido el mal; no se da cuenta de que por envidia cree que solo ella es buena persona y piensa que los demás la odian y tienen por enemiga. En suma la mujer es volátil y superficial. Y también se hace hincapié en la enseñanza del manual, que debe realizarse desde la más tierna infancia y se aconseja su frecuente lectura, haciendo referencia a un antiguo dicho: “Aunque se sabe cómo casar a la hija por un millón de sen, se desconoce cómo educar a los hijos por solo cien mil”.⁹⁵

En el Japón tradicional, el matrimonio se consideraba una alianza entre familias, se realizaba mediante el *yome irikon*, por el que la esposa era apartada de su familia consanguínea y pasaba a formar parte de la del marido, lo que debilitaba su posición y limitaba la administración de sus bienes, en caso de que los tuviese, éste era un sistema que aseguraba la continuidad del *ie*,⁹⁶ cuya traducción no sólo implica al término “casa”, sino que lo trasciende para abarcar a la dinastía, a la familia como un grupo de individuos que comparten vida e intereses materiales (esta institución del Derecho civil japonés fue abolida en 1947, por considerarse contraria al artículo 24 de la entonces recién promulgada Constitución. Por ello, en el matrimonio, lo material estaba sobre lo emocional, quedando claramente definido que los esposos no esperaban ningún tipo de unión amorosa (lo que ahora se conoce como *ren-ai* o casamiento por amor), su responsabilidad estribaba en asegurar la continuidad del *ie*.

Durante el período de Edo o era del clan Tokugawa (1600-1868). El emperador había pasado a tener un papel puramente simbólico y los *shogun* de la casa Tokugawa acaparaban los ámbitos político y económico, sobresaliendo la élite militar a cargo de los samurai. El shogun o gobernador militar de Japón en la época medieval, ejerció un control total de la población que incluía a la moral pública, cuyas reglas tenían su base filosófica en el confucianismo, doctrina cuyo principio básico era el orden armónico del universo, en

capacidad intelectual de las españolas quedó constatada con la siguiente explicación: “(Las españolas) nunca descubren nada: les falta desde luego talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho” (Primo, P. Discursos, circulares, escritos, Madrid, Sección Femenina, s/f. Citada en Saito, A. 2008: 487)

95 González, J. El código onna daigaku y su entorno histórico. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 430-436

96 Diccionario japonés-español, Hakusuisha, Japón, 1992: 48.

donde el hombre debía seguir el curso natural del Cielo, para conseguir la prosperidad de la tierra, concepto que encajaba perfectamente con el absolutismo Tokugawa y que postulaba una sociedad formada por un orden jerárquico de clases, cuyas relaciones humanas estaban basadas en cinco principios y tres virtudes universales.

Las relaciones son:

- Soberano – ministro
- Padre – hijo
- Marido – mujer
- Hermano mayor – hermano menor
- Relaciones entre amigos

Las tres virtudes universales eran: sabiduría, benevolencia y valentía.

Dentro de este orden cada individuo ocupaba el puesto que le había correspondido y cumpliría su misión en la vida de acuerdo al mismo. La división de clases o *Shinokoshô* impuesta por el régimen Tokugawa era la siguiente:

Los samurái o *shi* (aquí se incluían a los daimio y a los sacerdotes)

Los campesinos o *nô* (y residentes urbanos con oficios)

Los artesanos o *ko*

Los comerciantes o *sho*

Por encima de estas clases se encontraba la nobleza o *kuge*, incluidos aquí los altos cargos eclesiásticos. Las clases de los samurái, los artesanos y los comerciantes vivían en las ciudades, alrededor del castillo del Daimyo (señor feudal), pero cada grupo ocupando una zona específica, con una cierta cantidad de comodidades que se correspondían a su estatus social. Y por debajo estaban los paria llamados *eta*, *hinin* o *burakumin*, eran individuos cuyas actividades de matanza de animales y curtido de pieles rompían con los esquemas budistas y por tanto eran relegados de la sociedad. A esta esfera pertenecían las prostitutas, confinadas en claustros amurallados que se situaban en los extramuros de las ciudades. Esta estructura social fue copiada de China, que tenía la clase de los letrados (Van Gulik,

R. 2005: 65), cargo que fue ocupado por los samurai (sin ocupaciones militares), quienes, de esta forma, pasaron de *bushi* a *jusha* o caballeros letrados de Confucio.⁹⁷

Durante los casi tres siglos que duró el periodo de Edo, cada uno de los shogun que tomaba el poder controlaba todos los aspectos de la vida de sus súbditos, incluyendo el placer. La prostitución era legal en la era de Edo, pero se ejercía sólo si se adquiría una licencia para ello; la prostituta debía reflejar el ideal femenino y ofrecer compañía a los guerreros, sin aspiraciones matrimoniales, ya que estos, debido a las guerras y a la fidelidad que debían a sus señores, no podían formar familia.⁹⁸

Las mujeres estaban divididas en dos categorías básicas: *Jionna* o mujer de la tierra, destinada a la procreación de los hijos y circunscrita al ámbito familiar. Y la *Yujo* o mujer destinada para el placer, a la que se le dedicaban haikus como éste:

En una posada

una ramera también duerme;

*lespedeza y luna*⁹⁹

Por increíble que parezca, paralelamente a este prototipo de mujer-tierra o mujer procreadora, creado por la ideología confucionista, se construía y sostenía a la mujer-placer, a través de la cual se tenía acceso al mundo de los sentidos, al mundo celestial. Dentro de la estructura social japonesa de Edo, ambas mujeres no existían de manera opuesta sino complementaria, cada una diseñada para cubrir las necesidades, primeramente sociales de mantener la producción de individuos para el Estado y la armonía del sistema contribuyendo a la felicidad de los ciudadanos hombres (ya que un individuo satisfecho con el sistema en el cual se encuentra no tiene motivos para oponérsele). La felicidad masculina se lograba en gran medida cubriendo sus necesidades de afecto y satisfacción sexual. Es en el control del afecto y la satisfacción de los deseos donde radicaba el poder de la mujer-placer. Esta mujer tenía autoridad sobre su sexo, es decir, independientemente de que el cliente hubiese pagado el precio por sus servicios sexuales (que según los rituales de la época eran cantidades suntuosas, como veremos más adelante), ella era quien decidía

97 Lanzaco Salafranca, Federico. Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión, Universidad de Valladolid, España. 2007. p. 170

98 Domingo, C. (2008: 15-16)

99 Haiku de Matsuo Bashoo

el mantener relaciones con el cliente en cuestión o no. Me atrevería de manera empírica a asemejar el poder que estas mujer-placer poseían con el de la princesa protagonista de una de las historias más populares del Japón: *Kaguya Hime*¹⁰⁰ o la Princesa Kaguya (de alguna manera presente en el imaginario colectivo de la época), según la cual, por no pertenecer ésta al mundo de los humanos (en la historia ella es descendiente de la luna), rechazó a todos los pretendientes que venían a pedir su mano, incluyendo al propio emperador. Con lo cual quedaba claro que, para ella (un ser superior) importaban poco las riqueza y la alcurnia social del hombre que la cortejara, lo que le importaba era el amor que éste le profesara y, como en ninguno de sus pretendientes intuyó honestas intenciones, decidió regresar a su mundo de origen, la luna.¹⁰¹

Saikaku Ihara, en su “Historia de cortesanas” hace esta descripción de la yujo: “Tras el inicio del mundo, no se había conocido nunca un ejemplo de prostituta como ella. No tenía necesidad de arreglarse o peinarse para atraer todas las miradas. Su cara natural, sus pies desnudos, su cuerpo esbelto y carnoso, su piel blanca como la nieve y su mirada llena de dulzura. Yugiri sabía satisfacer a sus clientes y realizaba su trabajo con honor, como si se tratara de una misión sublime. Ella bebía sake con sobriedad, cantaba bien, sabía tocar el koto y el shamisen, conversaba con gracia y escribía notablemente. En fin, esta mujer esencialmente sensible no necesitaba nada más”. La yujo tiene su predecesora en China, nacida en la dinastía Chou, la *nü-yüeh* conformaba al grupo de “anfitrionas oficiales” que pertenecían a los príncipes, el poseerlas se convirtió en un símbolo de prestigio social indispensable y, cuando la situación económica limitó la posesión de estos grupos privados a las familias gobernantes, los prostíbulos comenzaron a ofrecer anfitrionas profesionales a todos aquellos que podían permitirse el pagar su compañía (Van Gulik, R. 2005: 298). En Japón, la clase de los Chônin o comerciantes (al igual que en China), comenzó a tener poder económico y deseos de tener acceso a los placeres que antiguamente habían sido potestad de la corte.

Esta categoría de mujeres no era apta para el matrimonio por lo que tenían prohibido estrictamente procrear, ellas estaban destinadas a proporcionar placer (no a sentirlo), como

100 かぐや姫

101 Takagi, K. Kaguya Hime. Mujer fantástica o mujer real. En Barlés, Elena y David Almazán (coord.) La mujer japonesa. Realidad y Mito, Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, núm. 3, Prensas Universitarias de Zaragoza, España. 2008. pp. 331-343

bien lo expresa Mori Ogai (1868-1922), en su libro *Vita Sexualis*: "...La mujer no tiene opción a pronunciarse sobre sus gustos. Basta con que el hombre, como protagonista manifieste lo que le gusta o disgusta. Así, puede decirse que el padre de la joven es el vendedor, y uno es el comprador, mientras que la joven recibe el trato de una mercancía cualquiera. Si esto se escribiera en términos de derecho romano, habría que decir que la mujer, a semejanza de un esclavo, se considera *res* –una cosa-. Y la verdad es que yo tengo ganas de salir a comprar una linda muñeca”.

En su afán por controlarlo todo, el clan Tokugawa estableció una serie de categorías para clasificar a las prostitutas de acuerdo a sus habilidades y la forma en la que éstas deberían ser expuestas para ser seleccionadas por los clientes. El interesado elegía a la mujer que deseaba y, acto seguido, discutía el precio con el patrón. No obstante, se debían seguir unas reglas protocolares para poder llegar a ejercer una función sexual con una *oiran* y sería ella quien decidiría si tener un encuentro sexual con un cliente o no, independientemente del dinero que éste hubiese pagado por ella a su dueño.

En el grupo de las *yujo*, el primer nivel lo ocupaban las *tayu*, a ellas sólo podían tener acceso los que poseían grandes fortunas. Las características que las hacían tan especiales, a parte del conocimiento del *toko no higi* o esoterismo de alcoba, en cuyo arte, la *yujo* era instruida con los manuales de sexo (de origen chino), e iniciada por sus predecesoras en las artes sexuales con la ayuda de un pene erecto artificial, sobre cómo dar gusto a los hombres y las diferentes formas de lograr el orgasmo en el hombre, practicando el *yonaki* (fingir un orgasmo por medio de gemidos y gestos) y la práctica exótica del *seppun* (besarse), así como también algunas técnicas de belleza, como la depilación de todo el cuerpo, usando unas mechas fabricadas con hojas secas, siguiendo un remedio cauterizados de la medicina china. La total depilación del vello púbico era esencial, pues se creía que un hombre con vastos conocimientos amatorios podía “adivinar” la experiencia sexual de una mujer con darle un vistazo al volumen de su monte de Venus. Versadas tanto en el uso de afrodisíacos (pez fugu, tritones de mar, hipocampos y la raíz de loto, entre otros) como en el de juguetes sexuales (anillos secos de babosa de mar) que prolongaran la erección masculina.¹⁰² El segundo rango correspondía a las *koshi*, quienes no eran expuestas a la vista, sino mostradas en catálogos que contenían dibujos y explicaciones sobre sus artes

102 Dalby, Liza, *Geisha*. Grijalbo Mondadori Barcelona, España. 200. p. 79

amatorias y sus precios. Estas mujeres poseían un alto nivel cultural y dotes artísticas, envueltas en varias capas de seda, que les daban un aire sofisticado e inaccesible, eran tratadas como diosas del sexo y, como poseedoras del vínculo que podía unir a los hombres con los dioses, también tenían la potestad de elegir a sus amantes, independientemente de que estos hubiesen pagado sus servicios (Domingo, C. 2008: 21-24).

2.3 La Ritualidad en la Sexualidad

Parte esencial del atractivo que rodeaba al mundo flotante no residía en el sexo, sino en toda la parafernalia que le envolvía, los juegos previos, la incertidumbre que se creaba en torno a las diosas del placer, la elegancia del preludeo, las danzas, los poemas, en fin, de un lugar donde el dinero, el encanto y el ingenio tenían más importancia que la rígida división de clases sociales que imperaba en aquella sociedad feudal. Por ello, una vez elegida a la yujo, el cliente debía seguir unas estrictas normas protocolares, que incluían tres pasos o encuentros previos.¹⁰³

Primer Encuentro:

El dueño del establecimiento negaba la disponibilidad de la tayu y ofrecía al cliente otras chicas de menor rango, eran las llamadas *saburuku* o las que sirven (surgieron a finales del siglo VII, con la misma finalidad de sus homólogas chinas, las *ch'ang-chia* o *ch'ang-lou*) y amenizaban las fiestas de los aristócratas con bailes y cantos pero con las que no podían mantener relaciones sexuales, con ellas hablaba y disfrutaba de canciones y bailes que éstas le prodigaban (serían las futuras geishas). El cliente debía abandonar el burdel al cumplirse el horario pactado, pagar sus servicios a todos aquellos que habían participado en atenderle y no tener contacto sexual con ninguna persona que perteneciera al barrio del placer.

103 Este ritual provenía de la era Heian en la que los encuentros sexuales entre los miembros de la corte estaban regidos por unas estrictas reglas de etiqueta que incluían la realización de poemas con referencias a las sensaciones y emociones de ambas partes (el contenido de éstos determinaría la calidad de la relación). En caso de desear profundizar con la dama se realizaba el protocolo de las tres noches, en donde seguían intercambiándose poemas, pero con la introducción de banquetes con profusión de pasteles de arroz (símbolo de fertilidad) y de sake (acorde con el shinto el sake estaba destinado a purificar los encuentros y sigue usándose durante las ceremonias matrimoniales shintoístas en Japón) (Bornof, N. Pink Samurai. Pocket Books. New York. 1991: 129). Traducción personal.

Segundo Encuentro:

La segunda visita se realizaba algunos días después del primer encuentro, en esta visita la yujo era la encargada de entretener al cliente y de tener un contacto más directo con él a fin de considerar, o no, una relación sexual.

Tercer Encuentro:

Se realizaba el ritual de “matrimonio de visitas”, en el cual el cliente intercambiaba con la prostituta vasos que contían sake (vino de arroz), nueve veces de manera consecutiva (actualmente una variación de esta ceremonia es utilizada en el ritual japonés de matrimonio). Luego de la ceremonia se procedía a degustar un banquete y, luego de que el cliente hubiese comido la cortesana le conduciría a una habitación especial en la cual realizarían el acto sexual.

Tanto clientes como prostitutas, sabían que se manejaban en un mundo distinto del “real”¹⁰⁴ que tenía sus propias reglas y códigos que, de ser transgredidos, se pagaban a un alto precio. Las prostitutas tenían muy clara la diferencia entre clientes y amantes. Si una yujo se “enamoraba”, trataba de mantener a su amante tan cerca de ella como le fuese posible, pero estaba consciente de que eso lo que le acarrearía un aumento elevadísimo de la cuenta que tenía para con el burdel que la poseía.¹⁰⁵

Para el cliente el enamorarse también constituía un riesgo pues comprendía que quedaba “fuera del juego” y, si sus intenciones eran de carácter matrimonial debía pagarle al burdel una cantidad excesiva para comprar la libertad de la chica en cuestión. No muchas yujo querían cambiar su estatus de diosas por simples jionna o mujer-tierra, así que muchas de ellas recurrían al suicidio, que en muchos casos se realizaba a dúo, por ambos amantes, acción que es motivo de inspiración para obras del teatro *kabuki* o *bunraku*.¹⁰⁶ Para evitar este tipo de situaciones, se publicaron una serie de “reglas” que los clientes que tenían trato con las yujo debían tomar en consideración.

104 En Japón llamado Ukiyo o “mundo flotante” y en China “mundo de viento y flores” y también “las tejas de los techos” como metáfora de lo imperecedero de las relaciones que allí surgían (Van Gulik, R. 2005: 302)

105 *Ibidem*. p. 41

106 Con motivo de la conmemoración de los 400 años de relaciones diplomáticas entre Japón y España se presentó en el Teatro Español (Madrid), la obra “Sonezaki Shingu” o los amantes suicidas de Sonezaki, a cargo de la afamada compañía Sugimoto Bunraku, en septiembre de 2013.

La vida de las yujo no aparece documentada. La producción literaria de la época medieval era prolija y tenía una clientela mayoritariamente masculina. Los libros eróticos y los manuales de sexo ilustrados¹⁰⁷ describían, con lujo de detalles, toda la información sobre normas e ideas sobre la sexualidad, pero en ellos no aparecen datos sobre las mujeres que ejercían el trabajo sexual. Se conoce que estas mujeres, en su mayoría, eran niñas vendidas o alquiladas por sus padres a los dueños de los burdeles (práctica muy común entre 1780 y 1790, décadas de gran hambruna en Japón a causa del encarecimiento del arroz por parte de mercaderes ambiciosos y sin escrúpulos, que dio lugar a acciones violentas por parte de las clases pobres y que no tenían más salida que matar o vender a sus vástagos, en especial si eran niñas). Los burdeles que las adquirían, apuntaban en un libro todos los gastos de su manutención, que ellas, en el menor de los casos, o quienes quisieran adquirirlas debían reembolsar a la casa que las había comprado. Esta “deuda” hacía prácticamente imposible la liberación de una prostituta, quien estaba obligada a trabajar, confinada al recinto amurallado de los barrios de placer, prácticamente hasta su muerte.

Cuando la niña ingresaba en el burdel, era inmediatamente clasificada de acuerdo a su aspecto físico, si no era agraciada, se le encomendarían las tareas propias de sirvienta, pero si resultaba atractiva y el dueño del burdel dictaminaba que podría sacarle dividendos como prostituta, la convertiría en una *kamuro* (termino utilizado en épocas anteriores para llamar a las jóvenes que servían en la corte imperial) y debía obedecer a todas las ordenes y caprichos de la cortesana que le era asignada como *onesan* (hermana mayor). Luciría atuendos muy elaborados y suntuosos acompañaría a la cortesana en los contados paseos que le estaban permitidos dar y, recibiría todos los conocimientos sobre las artes amatorias por parte de su mentora. Su debut como *Tayu u Oiran la Shinso* (literalmente “la nueva formada”), se realizaba a la edad de catorce años. Con una fiesta fastuosa que duraba cinco

107 Según Van Gulik, los manuales de sexo ilustrados también existieron en China aun que no se encuentren en la actualidad (se menciona su existencia en el ensayo poético ta-lo-fu, de la dinastía Tang), en Japón, el maki-mono o rollo más antiguo es el Kanjô no maki o Rollo de la iniciación. Se trata de una serie de dieciséis ilustraciones sobre el coito, realizado en diferentes posiciones por una pareja perteneciente a la era de Heian, con explicaciones en japonés. La copia más antigua se atribuye al pintor del siglo XIII Sumiyoshi Keion, pero se dice que esta obra reproduce un original del año 900 d. C. el rollo fue pintado en el estilo japonés puro: con órganos genitales desproporcionados, característica de todas las representaciones eróticas japonesas, tanto antiguas como posteriores. Además, el texto que acompaña a las ilustraciones no contiene referencia alguna a los manuales de sexo chinos. Por ello, Van Gulik deduce que, aunque los japoneses del período Heian copiaban el estilo chino, este tema, en especial, era una excepción. (Van Gulik, R. 2005: 345)

días, durante los cuales era paseada por las calles del barrio de placer y presentada a clientes y dueños de otros burdeles.

Las artes y el entretenimiento se fusionaron en el Mundo Flotante o Ukiyo que se vio reflejado en las pinturas *ukiyo-e*¹⁰⁸ que retrataba el estereotipo de belleza que dominaba en ese tiempo, siendo las cortesanas (prostitutas) los temas de mayor interés con sus vestimentas llamativas y sus recargados accesorios. Sin embargo, las ideologías fueron cambiando paulatinamente, ligadas al desarrollo de las artes de la música y la oratoria como instrumentos de entretenimiento y surgieron las llamadas *odoriko* o bailarinas, quienes comenzaron a dejar de lado la venta de sus cuerpos por el desarrollo de las artes como el baile y los instrumentos tradicionales como el *shamisen*, dándole un aire de sofisticación al oficio que comenzaban a crear para ellas mismas, auspiciadas por el gobierno Tokugawa, que no hallaba la manera de poner bajo control el negocio donde las mujeres eran el principal producto de venta.

Según Carmen Domingo, la profesión de las *onna-geisha* nació paralelamente a la introducción del *shamisen* (instrumento tradicional de tres cuerdas de seda, y piel de gato). Este instrumento fue incluido por las cortesanas en su repertorio pero acabaron dejándole de lado y dando vía libre a los *otoko-geisha* u hombres-geisha que se dedicaron a la parte musical y el entretenimiento. Más tarde fueron las *onna-geisha* o mujeres-geisha las que les sustituyeron en esas funciones. De las geishas profundizaremos en su respectivo capítulo. Se diferenciaron de las cortesanas, que iban en gradual disminución, gracias a su refinamiento, pero este nuevo oficio de las mujeres, al igual que la prostitución, acapararon todos los ámbitos de la sociedad, que atravesaba por momentos de crisis y hambrunas, así como diversos brotes de violencia. Las familias tanto de las ciudades como las del campo mandaban a sus hijas a estas casas de *geisha* (o a los prostíbulos), como una forma de librarse de la manutención de las mismas y de recibir una cantidad de dinero (en

108 Se crea aquí el término de *bijin-ga* para referirse a los cuadros de mujeres hermosas (cuya representación es muy diferente al estilo pictórico de la era Heian). El artista Tori Kiyonaga (1752-1815) creará un nuevo formato (el *ôban* de 37,5 x 25,5 cms), para representar a una mujer más estilizada que deja ver el cuello y Utamaro Kitagawa (1752-1806), quien, siguiendo los pasos de Kiyonaga, creará el *ôkubi-e*, método con el cual acercó la figura centrándola en el rostro, el peinado, en el cuello y las manos (concentrándose así en los gestos y la emociones que quería transmitir al espectador), en las *shunga* (cuadros de escenas eróticas) se aleja de la representación tradicional (la exageración de los genitales) para resaltar lo consustancial del mundo flotante: el placer de lo efímero (Ruiz, F. Y Sánchez, J. 2008: 50-55).

muchos casos insignificante). Por todas estas características que rodeaban a estas mujeres, Kaibara Yukio opina que “[...] por muy felices que parecieran, estas mujeres habían sido compradas por razones económicas, por lo tanto, no eran libres [...]. No se les permitía suicidarse, porque el contrato especificaba que, en tal caso, sus padres tenían que devolver el dinero que habían recibido por ellas” (Kaibara, 2000: 184).

No podemos dejar de mencionar el nacimiento del teatro *kabuki*. Su creadora fue la doncella Okuni no Izumo (se dice que fue una miko que bailó a orillas del río Kamo en Kioto para recaudar dinero para el santuario de Taisha,¹⁰⁹ en el cual servía), quien amalgamó las manifestaciones escénicas sacras, el teatro cortesano y los espectáculos populares, dando origen a lo que se llamaría Kabuki, cuyos kanji significan: cantar, danzar e interpretar. 歌舞伎

Según Fernando Cid, la etapa en la que Okuni se convirtió en coreógrafa, bailarina y actriz en la rivera del río Kamo, comenzó cerca del 1590, en muy poco tiempo su fama se extendió por todo el país y, la tradición recoge que en el 1603 el mismo shogun Toyotomi Hideyoshi, luego de verla actuar, le regaló un valioso collar (Cid, F. 2012: 72-74). Esta creciente fama motivó al nacimiento de muchas compañías de espectáculos Kabuki por toda la geografía nipona, pero también proliferaron las denuncias, que acusaban a las integrantes de ejercer la prostitución e incitar a los hombres a pelearse por obtener sus favores, puede que hayan sido rumores, pero el hecho de que el 23 de octubre de 1629, dos grupos de samurai pertenecientes a clanes rivales, litigaran públicamente por obtener los favores de Yoshino, una hermosa actriz, fue el argumento perfecto que el gobierno utilizó para prohibir la presencia de mujeres en los escenarios. Como no podían prescindir del espectáculo como tal, crearon la figura del *onna-gata* o actor especializado en realizar personajes femeninos, esta regla sigue estando vigente en la actualidad.

En lo referente a la *ji-onna* o esposa, su posición social quedó claramente definida en el artículo 54 del llamado *Legado de Ieyasu Tokugawa*, que rezaba: “La situación de una esposa con respecto a la concubina es la misma que la del señor con su vasallo. El

109 La ciudad de Taisha pertenece a la prefectura de Shimane, en ella se encuentra el templo shintoísta Izumo-Taisha, uno de los más antiguos y venerados del país. Dedicado a Okuninushi-no-Mikoto, deidad relacionada íntimamente con la agricultura, la medicina y el matrimonio, allí también puede verse un monumento dedicado a Okuni. En 1952 recibió el título de tesoro nacional (Guía visual de Japón.2009: 213).

emperador tiene doce concubinas. Los príncipes pueden tener ocho. Los oficiales de más alto rango pueden tener cinco amantes, y un samurai dos sirvientas. Por debajo de todos ellos están los hombres casados del pueblo llano” (Hearn, 2009: 47). De las altas clases se esperaba que tuvieran muchas mujeres a su disposición, mientras que de las clases bajas no se buscaba ese propósito debido a su condición, aunque no estaban exentos de tener más de una mujer como esposa. A pesar de la evidente represión que el género femenino sufrió durante esta época, hubo movimientos religiosos y artísticos encaminados a buscar un lugar para la mujer y darle la importancia que merecía. Uno de ellos estuvo auspiciado por quien más adelante sería el fundador de la Universidad de Keio, Fukuzawa Yukichi (1835-1901), quien se adhirió a la primera misión que el gobierno de Edo envió en 1860 a Estados Unidos con el propósito de crear un tratado comercial (Whitney, 1973: 263). A su regreso, publicó una obra de diez volúmenes (1867-1870), primer volumen se vendieron 150.000 ejemplares. Fundó una modesta escuela que llamó Keiyo, que luego se convertiría en una Universidad de gran prestigio llegando a ser al Alma Mater de la clase política que lideró al Japón del período Meiji. Con las nuevas ideologías que asimiló en sus viajes y el profundo conocimientos que tenía a cerca de los clásicos confucionistas, tuvo autoridad científica para criticar los puntos negativos de esa filosofía. Llevó a Japón, las nuevas ideologías, impulsando su modernización junto con otros miembros de un grupo de letrados; apoyaba la libertad y los derechos femeninos, criticando al *Onna Daigaku* o manual de comportamiento para las mujeres. Respecto a la familia y a la posición de la mujer dijo: “No soy tan tonto como para enorgullecerme de que mi vida es limpia, como si eso fuera el único objetivo en la carrera de un hombre. Pero la sociedad es tal que lo que parece ser una conducta normal resulta que impacta muchas veces a los demás”.[...] La costumbre que más me ha sorprendido de Occidente es la relación hombre-mujer. Ambos tienen los mismos derechos. Y la monogamia es la regla en todas las clases sociales... Resultará pedante que comience una campaña de abolición de la poligamia en Japón. Pero, estoy seguro de que la mayoría de los japoneses estarán de acuerdo conmigo sobre la bondad de la estricta monogamia. Sobre todo las damas de la alta sociedad estarán todas a mi favor... Así dedicaré todos mis esfuerzos para abolir tales insanas costumbres existentes en nuestra sociedad” (citado en Lanzaco, F. 2000: 432). Sus obras se vendían por millones, lo cual le permitió acumular una gran fortuna, que le permitió crear un periódico (con el fin de llegar a todos los estamentos sociales), en el que promulgó las ventajas que ofrecía el

“nivel de vida occidental”. Sobre el confucianismo dijo: “estoy convencido de que mientras la doctrina retrógrada confucionista permanezca en las mentes de nuestra juventud, nuestro país no alcanzará nunca el nivel de los países de Occidente”. Dentro de sus tres últimos deseos, el de “levantar el nivel moral de los hombres y mujeres de mi país, para hacerlos verdaderamente dignos de una nación civilizada”, sigue siendo estandarte de las luchas feministas de la mujer japonesa. (Lanzaco, F. 2000: 428-433). De vital vigencia en la sociedad nipona es su famosa frase:

天は人の上に人を造らず、人の下に人を造らずといへり」

“el cielo no crea a ningún hombre por encima del hombre, ni a ninguno por debajo del hombre”.

No podemos dejar de mencionar a *Umeko Tsuda* (1864-1923). fue enviada (a la edad de seis años) junto a otras cuatro jóvenes por el gobierno japonés a Estados Unidos para ser formadas e el estilo occidental, en 1871. Luchó por conseguir un trato igualitario para la mujer nipona, sobre todo a nivel educativo. Fundó la escuela de mujeres Tsuda, en donde comprendió que el primer paso para liberar a las mujeres de los lazos del patriarcado era enseñarles a pensar por sí mismas (pues ellas sólo sabían acatar las ordenes de los hombres de sus entornos), al respecto, dijo: “Les disgusta (a las mujeres) tomar responsabilidades, pero sobre todo temen la vergüenza por lo que puedan hacer. Solamente están contentas si se les dicen las opiniones que deben tener, si se les da su vida planeada por aquel que consideran una persona capaz” (citada en Cabañas. P. 2008:162).

El gobierno Meiji buscó la modernidad y el reconocimiento de las potencias extranjeras, con lo que la mujer gozó de mayores libertades y sus derechos se abrieron a recibir educación como lo hacían los hombres. Hubo una mejoría tanto en los aspectos sociales como económicos que se vio reflejada en todas las esferas de la población. Sin embargo, aquellas viejas características que dominaran al Japón durante la desaparecida era Tokugawa, se mantuvieron de manera subrepticia en el inconsciente colectivo, entre ellas estaba el mundo de las *geisha* y el poderío de los *samurai*. Éstas buscaron adaptarse a los nuevos tiempos, acoplándose a las nuevas ideologías para sobrevivir, con lo que “se vendieron como el emblema de la tradición japonesa por excelencia”, mientras que los segundos desaparecieron definitivamente.

En cuanto a la *jionna*, el sistema consideró que la noción de familia era básica en la concepción nacionalista de la sociedad japonesa. Según Akemi Saito, la familia no era una célula del Estado, se había concebido al Estado como una “gran familia”, cuyos padres eran el emperador y la emperatriz, y sus súbditos, los hijos, este concepto fue apuntado en el Decreto Imperial de Educación de 1890, que exigía al pueblo lealtad hacia su emperador (Saito, A. 2008: 476). Para sostener la imagen de superioridad ante las potencias extranjeras y mantener los modelos de hombres aguerridos y mujeres sumisas que necesitaba el sistema, se recurrió al arte y a la literatura. Hacia 1890, la lectura se había convertido en un hábito en la sociedad nipona. Es aquí donde se introduce el *kuchi-e* 口絵, o frontispicio, que fusionaba la técnica del estampado con las imágenes del Art Nouveau, pero en un formato más pequeño, para poder ser introducidos en las novelas románticas y revistas literarias que se produjeron entre 1890 y 1912. Las novelas eran de tipo coleccionable y tenían a las mujeres como protagonistas, las presentaban en los cuadros como enfermeras o devotas esposas, entristecidas por el recibimiento de cartas cargadas de dramas acaecidos a sus esposos en el frente de guerra. Muchos de estos artistas también ilustraban episodios heroicos de las guerras en las que Japón se enfrentó a Rusia y a China.¹¹⁰

2.4 La Mujer Japonesa en el Siglo XX

En pleno siglo XX con el emperador Showa (1926-1989) a la cabeza del gobierno japonés y con la crisis mundial que afectaba a las grandes potencias al estar inmersas en una Segunda Guerra Mundial, Japón decidió participar en la contienda bélica. La bandera nacional sufrió una alteración, convirtiéndose en *nisshōki* 日章旗 (popularmente conocida como *hi no maru*) o bandera del sol naciente (cuyo sol rojo simbolizaba a la diosa Amaterasu rodeado de rayos solares del mismo color). Las mujeres fueron usadas en los planes militares de dominación y lucha. En los dos textos propuestos por Monbusho o el Ministerio de educación: *Kokutai no Hongi* o el sentido auténtico del ente nacional, en

110 La publicación más importante, que contribuyó al desarrollo de estos grabados, fue el club literario “Bungei kurabu”, cuya revista se publicó entre 1895 y 1933, colaborando en sus páginas los mejores escritores japoneses de la época como Izumi Kyōya (Kyotaro Izumi, 1873-1939), Kosugi Tengai (Kosugi Tamezō, 1865-1952), Kawakami Bizan (Akira Kawakami, 1869- 1908), entre otros. (Catálogo de la exposición: *Kuchi-e: Grabados y literatura en el Japón de Meiji. Influencia del Art Nouveau en la imagen japonesa*. Colección de Pilar Coomonte y Nicolás Gless. Aula Magna de la Emperatriz Michiko del Centro Cultural Hispano Japonés. Del 08 al 30 de octubre de 2009. Salamanca).

1937 que daba al Estado el tratamiento de “gran familia” y el *Shimin no michi* o camino del súbdito en 1941, cuyo texto decía: Lo que queremos decir con el “Estado-familia”, no es una forma de estado integrado por un número específica de familias, sino que el “Estado es una familia” (Saito, A. 2008: 476-477). Según Masao Maruyama (1914-1996), la falta de los valores individuales en la sociedad japonesa nació como una característica del nacionalismo japonés: “en Japón no existía base alguna para la libertad de creencias. Los asuntos privados no pueden justificarse en sí mismos, sino que deben estar identificados con los asuntos nacionales; tienen una implicación recíproca: los intereses privados penetran sin cesar en los asuntos nacionales. El verdadero lugar geométrico de la moral japonesa se encontraba, no en la conciencia del individuo, sino en los asuntos de la nación” (citado en Saito, A. 2008: 477). El modelo de mujer perfecta, aupado por el gobierno, suprimió la imagen de las *bijin-ga* (o cuadros de mujeres hermosas) y, en su lugar promovió los atributos de la maternidad (caderas anchas y mujer sana y rolliza), que no consumía productos del enemigo (tal como lo atestigua la prohibición de la importación de cosméticos de octubre de 1937), y a la que le encantaba el trabajo, tanto dentro de casa como fuera de ella: “En 1943, la mayoría de las mujeres solteras de menos de 26 años estaban siendo incorporadas a las filas militares”, según Gallagher.¹¹¹ De igual manera, las *geisha*, las niñas, las trabajadoras y estudiantes de todos los niveles fueron incluidas como mano de obra para satisfacer los planes militares, que usaban a escuelas y teatros como fábricas de municiones donde ellas laboraban. La ideología imperante era la ultranacionalista, que ensalzaban a la figura del emperador y se realizaban los valores del *bushido* de los *samurai* (presentes en las figuras de los *kamikaze* y los *ningen-gyorai*). En 1938 se aprobó la Ley de Movilización nacional con la pretensión de unificar el control y la utilización de los recursos humanos y materiales. El 12 de octubre de 1940, se unificaron todas las sociedades existentes, los partidos políticos y los sindicatos bajo una entidad oficial, Taisei Yokusankai o Asociación para la asistencia a la autoridad imperial, con el fin

111 Como dato curioso, la imagen de la mujer japonesa fue usada por la Sección Femenina de la Falange como modelo ideal para las españolas. Esta admiración quedó reflejada en la publicación de varios artículos en las revistas oficiales: *Y: Revista para la Mujer Nacional Sindicalista* *Y*, y otra semanal: *Medina*. La sumisión hacia los maridos y la entrega absoluta al hogar y los hijos, se consideraban características dignas de admiración: “las japonesas aman y sirven a la patria igual que a su familia, uniéndose en agrupaciones que prestan servicios voluntarios y gratuitos a los organismos del Estado Japonés” (Yuste, T. “La mujer del Imperio del Sol Naciente”, *Y*, 1942: 51), (citado en Saito, A. 2008: 484)).

de controlar todas las actividades realizadas por el pueblo, este sistema de también afectó al ámbito de las asociaciones de mujeres, que debieron agruparse en el *Dainihon Fujinkai* 大日本婦人会 o Asociación de mujeres del Gran Japón, fundada en febrero de 1942, que obligaba a todas las mujeres mayores de 20 años a afiliarse. Sus actividades consistían en el desempeño de labores femeninas, como trabajos educativos, sanitarios y de auxiliares. Así lo atestigua el discurso de inauguración realizado por , el entonces, primer ministro, Tôjô Hideki: “que se muestren las fuerzas femeninas a partir de este momento para cumplir on la misión imperial de hoy y del futuro. Debéis servir a los soldados para que nada les falte en el frente”. La presidenta de la Asociación de Mujeres del Gran japon, Yamanouchi Sachiko, en noviembre de 1942, escribió en la revista oficial de dicha asociación, titulada *Mujer japonesa*: “Tenemos que saber que el hogar es nuestro campo de batalla y vamos a luchar hasta el final para mejorar las condiciones de vida del pueblo japonés en la época de guerra. También debemos ser conscientes del honor de ser madres y esposas de nuestros soldados valientes” (Yamanouchi, S. *Tatakai no hibini* o batallas de todos los días, *Mujer japonesa*, 1. 1945: 15, citada en Saito, A. 2008: 486-487). Según Akemi Saito, el control de la asociación de mujeres del gran Japón estaba a cargo de hombres (quienes integraban su junta directiva), quienes dirijan y organizaban las actividades de la misma, mientras que el lado “cosmético” estaba formado por antiguas jefas de las asociaciones femeninas y las mujeres nobles. Asevera también que la política social del régimen japonés se basó en el “dominio del cuerpo femenino”, dejando a un lado lo concerniente a los sentimientos y a la personalidad, para hacer uso de él como máquina de producir soldados y como mano de obra, promoviendo a la maternidad como instrumento de consolidación del movimiento nacional. Como prueba de ello está la “Reunión conmemorativa por los soldados fallecidos en el ataque a Hawaii y sus madres”, realizada en y con el apoyo del Ayuntamiento de Tokio en abril de 1942, en donde la asociación Mujeres del Gran Japón, alabó las virtudes de las madres que entregaron a sus hijos por la patria.

No sólo el perder la guerra, la humillación internacional de la dominación extranjera y la pérdida de su valor mitológico: el emperador había dejado de ser una divinidad para convertirse en un simple mortal bajo el cielo... tal como lo profetizara Fukuzawa. En los primeros años del periodo después de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota de Japón y la ocupación del país por parte del ejército estadounidense, la situación de las mujeres

estuvo en crisis y muchas se emplearon como prostitutas.¹¹² Para evitar que se dieran violaciones masivas por los estadounidenses, se crearon los llamados burdeles para el ejército de ocupación, dirigidos por más de mil mujeres de la *Recreation and Amusement Association*, RAA o Asociación para la Recreación y Regocijo de los mismos (Gallagher, 2007: 122). A pesar de estas condiciones adversas las mujeres lograron avances significativos en su posición social y política, sin embargo es de justa mención el hecho de la persecución que sufrieron las geishas por parte de otras mujeres que estaban en mandos gubernamentales.¹¹³

Los ejércitos de ocupación obligaron al derrotado imperio a adaptar sus ideas de modernidad que incluían elevar a la mujer a un estatus donde no sufriera represión y donde se le viera como a un individuo igual a cualquiera, con los mismos derechos y obligaciones. Se redactó una nueva constitución que garantizaba la igualdad de género, igualdad en el matrimonio y además concedía a la mujer por primera vez el derecho al voto. “En el nuevo Japón las mujeres iban a poder decidir sobre sus propias vidas, incluyendo el hecho de poder escoger si se querían casar y con quién”.

Las mujeres obtuvieron el derecho al voto en el año de 1946, pero no se le dio el impulso y la relevancia que merecía tal logro, sino hasta la década de 1970 (Lorenzo, 2010: 26). De la misma manera, se crearon diversas leyes que tenían como objetivo proteger a la mujer y otorgarle derechos tanto en el ámbito social como en el laboral. En 1959 se creó la ley que prohibía la prostitución y la venta de niñas y mujeres. En el año 1985 se creó la Ley de Igualdad de Oportunidades, y durante esta misma década las universidades recibieron una gran cantidad de estudiantes femeninas, y se les incentivaba para incorporarse al ámbito laboral (Garcés, 2008: 590). En 1992, apoyando a la mujer trabajadora se decretó la Ley de

112 Kayoko Takagi, en el prólogo de la obra de Fumiko Hayashi, apunta que esta clase de prostitutas eran llamadas pan-pan girl o pan-pan suke (el término pan-pan es una onomatopeya que alude al sexo fácil), y que legó a haber unas ciento cincuenta mil en 1952. Cifra que delataba la situación precaria en la posguerra de la mujer sin medios de subsistencia. Hayashi, f. Diario de una vagabunda. Satori, España, 2013. p.18

113 Kiharu Nakamura en su libro: “Kiharu, vida de una Geisha”, en el capítulo titulado: “Casas de té amenazadas” da cuenta de ello: [...] “Fue en particular el nombramiento de 39 diputadas lo que causó gran sorpresa. Ya la reciente implantación del sufragio femenino había sido una sensación, pero a la vista de las nuevas diputadas -nada menos que 39- la nación se quedó boquiabierta. Lo primero de lo que se ocupó este gabinete fue de cerrar las casas de té y los restaurantes”. [...] “Casi todas las diputadas irradiaban frialdad y circunspección y daban la impresión de que yo estaba por debajo de su nivel y de que las geishas eran un tipo de persona que no merecía ser escuchada”. (2006: 215-218)

Baja Maternal, donde se le otorgaba el derecho de faltar a su empleo por un periodo de tiempo determinado mientras atendía su maternidad sin perder su empleo, aunque el jefe o la empresa no tenía la obligación de cumplirlo y si no lo hacían, la sanción no era grande.

2.5 La Ley de Igualdad de Género y el Mundo Laboral

La ley de igualdad de género fue redactada y promulgada en junio de 1999, constó de una Ley Básica que contiene los principios fundamentales para el establecimiento de una sociedad de iguales oportunidades de género y estipula los roles del Estado, los gobiernos locales y los ciudadanos en sus respectivas responsabilidades. Creo de suma importancia mencionar tanto sus principios básicos como su contenido porque en ello estriba la posición presente y futura de la mujer japonesa.

Principios Básicos:

Respeto por los derechos humanos de hombres y mujeres.

Es necesario el respeto de la dignidad de hombres y mujeres como individuos, abolir la discriminación basada en el género y asegurar las oportunidades para que ambos desarrollen y ejerciten sus habilidades y talentos como individuos.

Consideración del sistema social y sus prácticas.

Es necesario considerar la modificación del sistema social y sus prácticas para que hombres y mujeres pueda participar en las diversas actividades sociales sintiéndose libres de la percepción derivada de los estereotipos generados por los roles de género.

Participación igualitaria en la planificación y toma de decisiones políticas.

Es necesario asegurar oportunidades de participación igualitaria en la toma de decisiones a nivel político, a hombres y mujeres, como compañeros sociales.

Compatibilidad en las actividades de la vida familiar y otras actividades.

Es necesario capacitar al hombre y a la mujer para que actúen como miembros con igualdad de deberes y derechos en la familia, con mutua cooperación, recibiendo apoyo de la sociedad y cumpliendo sus roles dentro del hogar, trabajar, aprender y participar en las actividades sociales locales.

Cooperación internacional.

Es importante el unísono desarrollo con la comunidad internacional para sentar las bases de una sociedad de igualdad de género. Es necesario cooperar con otros países y organizaciones internacionales.

Desde enero de 2001, se estableció La Maquinaria Social para la promoción de la Formación de una Sociedad con Igualdad de Género, con el establecimiento del Consejo para la Igualdad de Género y el Buró para la Igualdad de Género. Este Buró asumió las funciones de Secretaría del Gabinete General y de Consejería de Igualdad de Género. Se encarga de la Planificación, coordinación y supervisión de las actividades de formación de una sociedad con igualdad de género. Sus actividades quedan registradas en “el Informe anual del Estado en materia de formación de una sociedad de igualdad de género”, también es el encargado de los estudios e investigaciones en materia de igualdad y la publicación y promoción de La Ley Básica de Igualdad y coopera con los gobiernos locales y las distintas organizaciones en la aplicación de la ley de igualdad, tanto a nivel nacional como internacional.

En junio de 2003, la Oficina Central para la promoción de la igualdad de género estableció las medidas de apoyo a las mujeres con retos. De acuerdo a estas medidas el gobierno promovió la activación de dos objetivos:

- Incrementar el porcentaje de mujeres líderes, al menos al 30%, en todas las posiciones directivas de las diferentes áreas hasta el año 2020.
- Crear los ambientes necesarios para el establecimiento de las áreas de servicios sociales que sirvan para apoyar a las mujeres en sus nuevos retos.

El gobierno, reconociendo la necesidad de apoyar a las mujeres que se enfrentan a nuevos retos, los desglosó en las siguientes categorías:

- *Retos ascendentes.* Apoyar a las mujeres en los procesos políticos de toma de decisiones.
- *Retos horizontales.* Dar a las mujeres oportunidades para jugar un rol activo en las áreas en las cuales su participación era nula en el pasado.
- *Retos renovados.* Proporcionar el apoyo necesario a aquellas mujeres que tuvieron que abandonar su vida profesional para cuidar de sus hijos y/o parientes.

En ese contexto, el gobierno ha establecido un “Comité de deliberación sobre las medidas de apoyo a los retos renovados de las mujeres”. Este comité, conformado por varios ministros, examina las medidas de reinserción laboral y los esfuerzos de las mujeres y ejecuta el “Plan de apoyo para las mujeres con retos renovados”.

Este plan se inició en 2006 bajo los siguientes principios:

- *Establecimiento de redes locales.*- Para apoyar a las mujeres con información y servicios.
- *Apoyo educativo y de actividades de desarrollo ocupacional.*- Proporcionando a las mujeres más oportunidades educativas y de desarrollo de sus capacidades laborales para conseguir un empleo que se corresponda con las mismas.
- *Apoyo a la reinserción laboral.*- Creando las medidas necesarias para apoyar a las mujeres que deseen reincorporarse al mercado de trabajo.
- *Apoyo a las iniciativas empresariales.*- Suministrando el apoyo legal y económico a las iniciativas de establecimiento de empresas por parte de las mujeres.
- *Servicios de información y actividades de investigación a nivel del gobierno central.*- Apoyar a las mujeres que posean habilidades de recolección de información y realizar planes de largo y corto plazo para apoyar sus iniciativas, tomando en cuenta los distintos problemas que estas mujeres enfrentan con el cuidado del hogar y los hijos.

En este sentido, el servicio de información desarrolló el proyecto de establecimiento de una página web titulada “challenge site”: <http://www.gender.go.jp/e-challenge> (solo en japonés), que proporciona información sobre las actividades de las mujeres en el país y de las distintas organizaciones que apoyan las iniciativas de las mujeres a nivel nacional, y las redes humanas de apoyo, consistente en organizaciones de refuerzo para dar a conocer las políticas de igualdad de género a nivel nacional.

En diciembre de 2005, se diseñó un Plan Básico para la igualdad de género, era el segundo plan basado en la Ley Social de Igualdad de Género. En julio de 2004, el Primer Ministro consultó al Consejo para la Igualdad de Género con respecto a los principios filosóficos de

los estatutos del plan básico para la igualdad de género, considerando los cambios que a nivel nacional e internacional se estaban sucediendo en materia de igualdad. Luego de investigar y deliberar, el consejo entregó al Primer Ministro, en julio de 2005, un informe titulado: *Filosofía Básica en la revisión del Plan Básico para la igualdad de género de una sociedad donde hombres y mujeres brillen*.

Como áreas prioritarias en el Segundo Plan Básico para la Igualdad de Género, encontramos:

Expandir la participación de la mujer en los procesos políticos de toma de decisiones.

Revisar el sistema social y sus prácticas y elevar el nivel de conciencia sobre una perspectiva de igualdad de género.

Asegurar igualdad de oportunidades y de tratamiento a hombres y mujeres en el terreno laboral.

Establecer las bases para la realización de políticas de igualdad en las áreas rurales.

Apoyar las políticas de conciliación entre la vida laboral y familiar de hombres y mujeres.

Elevar el nivel de calidad de vida de las personas de la tercera edad.

Erradicar todas las formas de violencia contra mujer.

Elevar la calidad en el nivel de vida y salud de la mujer.

Promover la igualdad de género en los medios de comunicación.

Fortalecer la educación e incluir en los programas educativos la promoción de la igualdad de género y facilitar diversidad de oportunidades.

Contribuir a la “Igualdad, Desarrollo y Paz” en la comunidad global.

Promover la igualdad de género en las áreas que requieran nuevas iniciativas.

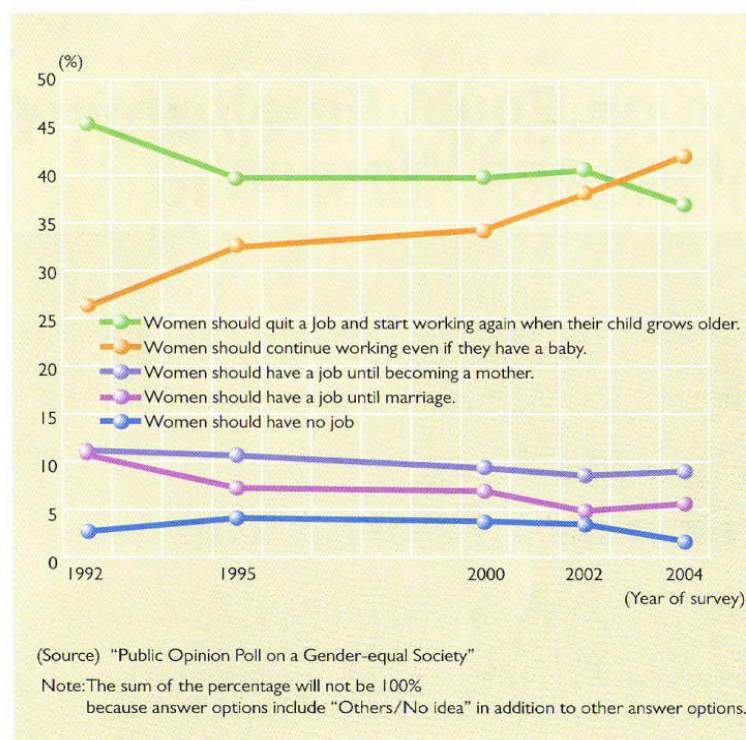
Los artículos contenidos en la Ley Básica de Igualdad de Género, requirieron del gobierno central la presentación de un informe anual titulado “*El Papel Blanco de la Igualdad de Género*”, realizado por la Dieta japonesa. Dicho reporte explica el nivel de la formulación de las políticas de género en la sociedad nipona así como también las políticas gubernamentales para el desarrollo de la igualdad de género en las diferentes áreas

sociales.

En cuanto a la lucha por la erradicación de la violencia de género, en el año 2001 comenzó la plataforma “DÍ NO – ÚNETE. Una vida libre de violencia contra las mujeres y las niñas”, donde Japón se comprometió a adoptar medidas concretas junto con el tercer plan básico para la igualdad de género, el cual incorpora medidas de políticas para poner fin y prevenir la violencia contra mujeres y niñas. El plan prioriza la *eliminación de todas las formas de violencia contra las mujeres* y recomienda a los ministerios relacionados aplicar medidas de políticas específicas”

En noviembre de 2004, el Gabinete realizó una encuesta nacional sobre: “Una sociedad con igualdad de género”, de la cual algunos de los resultados que se obtuvieron resultan significativos, como el incremento del número de japoneses y japonesas que están de acuerdo con el hecho de que las mujeres deben continuar con sus carreras profesionales aun cuando sean madres (cuadro de datos en inglés).

Changes in Women’s Attitudes toward Working Women in General



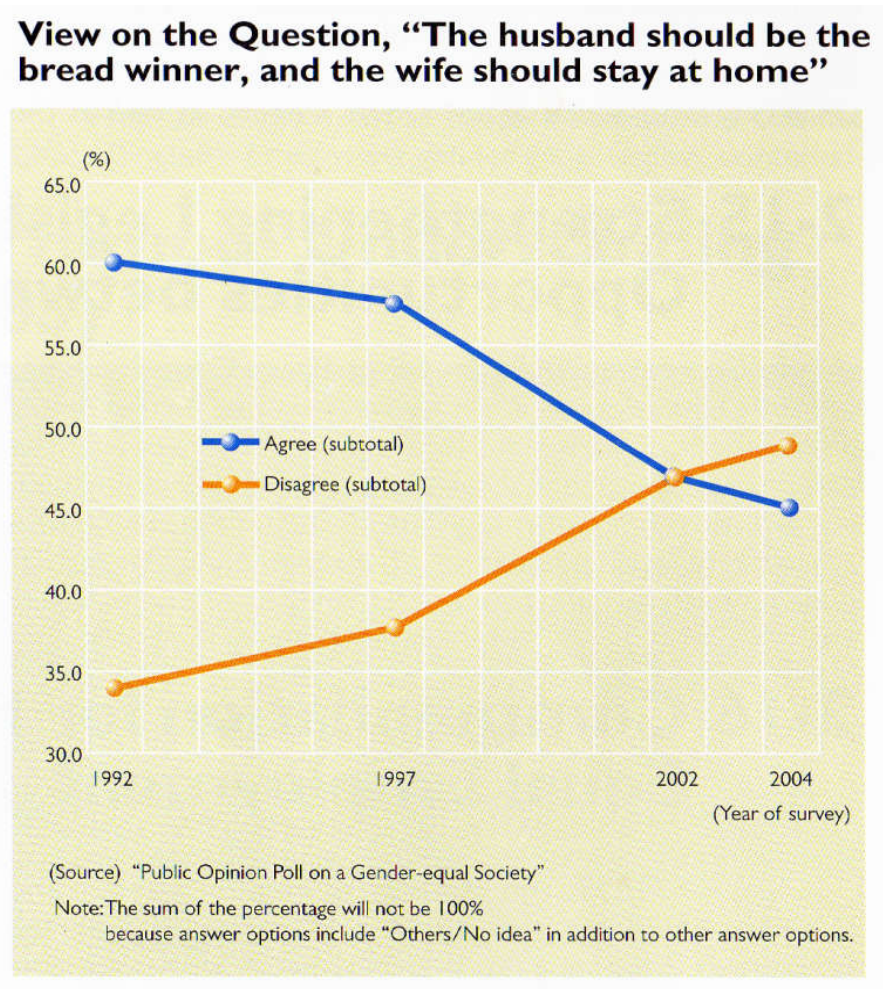
Fuente: Encuesta Nacional sobre Igualdad de Género.

Ministerio de Igualdad de Japón

Mujeres y Geishas en Japón. Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

También puede verificarse un aumento de la población que cree necesario el apoyo a las mujeres que tienen que ausentarse de su trabajo por maternidad y su reinserción al empleo, pero una vez que su hijo haya crecido.

Un porcentaje significativo de la población está en desacuerdo con el estereotipo en los roles de género que definen al padre como el proveedor y a la mujer como madre y ama de casa. (cuadro en inglés)

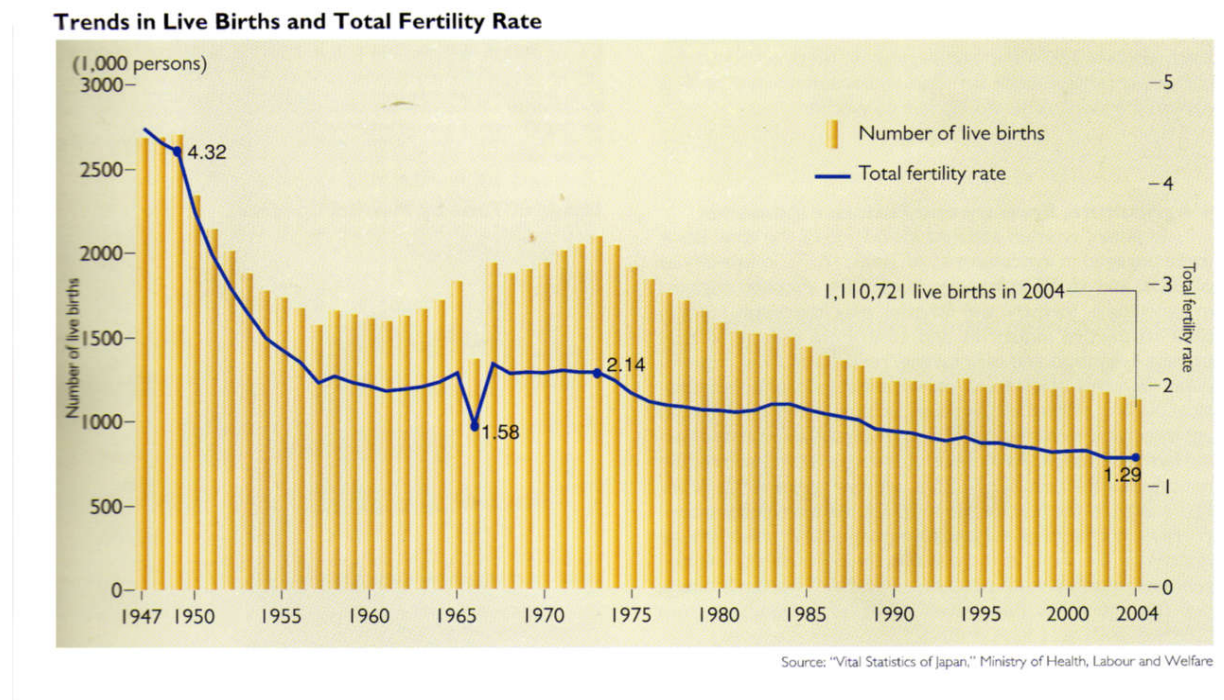


Fuente: Encuesta Nacional sobre Igualdad de Género.
Ministerio de Igualdad de Japón

La concientización sobre el estilo de vida apropiado para la mujer, tomando en consideración sus relaciones laborales, su vida familiar y sus actividades dentro de la comunidad, han servido para diversificar las opciones que den respuesta a esta demanda de conciliación entre los tres sectores; poniendo como prioridad al desarrollo profesional de la mujer. Como quiera que sea, la mujer japonesa está muy conectada a la vida familiar, lo que puede crear una fuerte barrera para la compaginación de los diferentes sectores inmersos en los retos de la vida actual. Paradójicamente un número significativo de encuestados piensa que es apropiado que el hombre de prioridad a su trabajo, lo que sugiere que ambos, hombres y mujeres tiendan a estar de acuerdo con el concepto de que para el hombre lo primero debe ser su trabajo.

El Buró de niños, familias e igualdad laboral y el Ministerio de Salud, Asistencia Social y Laboral, publica un informe anual sobre las mujeres trabajadoras. La edición del año 2005 tuvo como primer capítulo a “Las actuales condiciones de la mujer trabajadora”, en el cual se explican las características de las condiciones laborales de la mujer en Japón. El segundo capítulo trataba sobre la realización práctica de las expectativas laborales de la mujer nipona y las condiciones laborales reales con sus características específicas de cada región dentro del país y su comparación con las características de las condiciones de otros países.

Estadísticamente, Japón ha venido presentando un considerable descenso en su tasa de natalidad y un notable crecimiento de la población adulta de la tercera edad. El índice total de fertilidad (medidas acumuladas y separadas de los porcentajes de fertilidad de mujeres entre los 15 y 49 años), es decir el número de nacimientos/partos por cada mujer durante su vida fértil, basados en índices de nacimientos específicos, comenzó a declinar en 1975 y no se han producido aumentos desde esa fecha. Esto se debe, en parte, a que el número de individuos solteros o que se casan tardíamente ha aumentado en Japón (datos estadísticos en inglés).



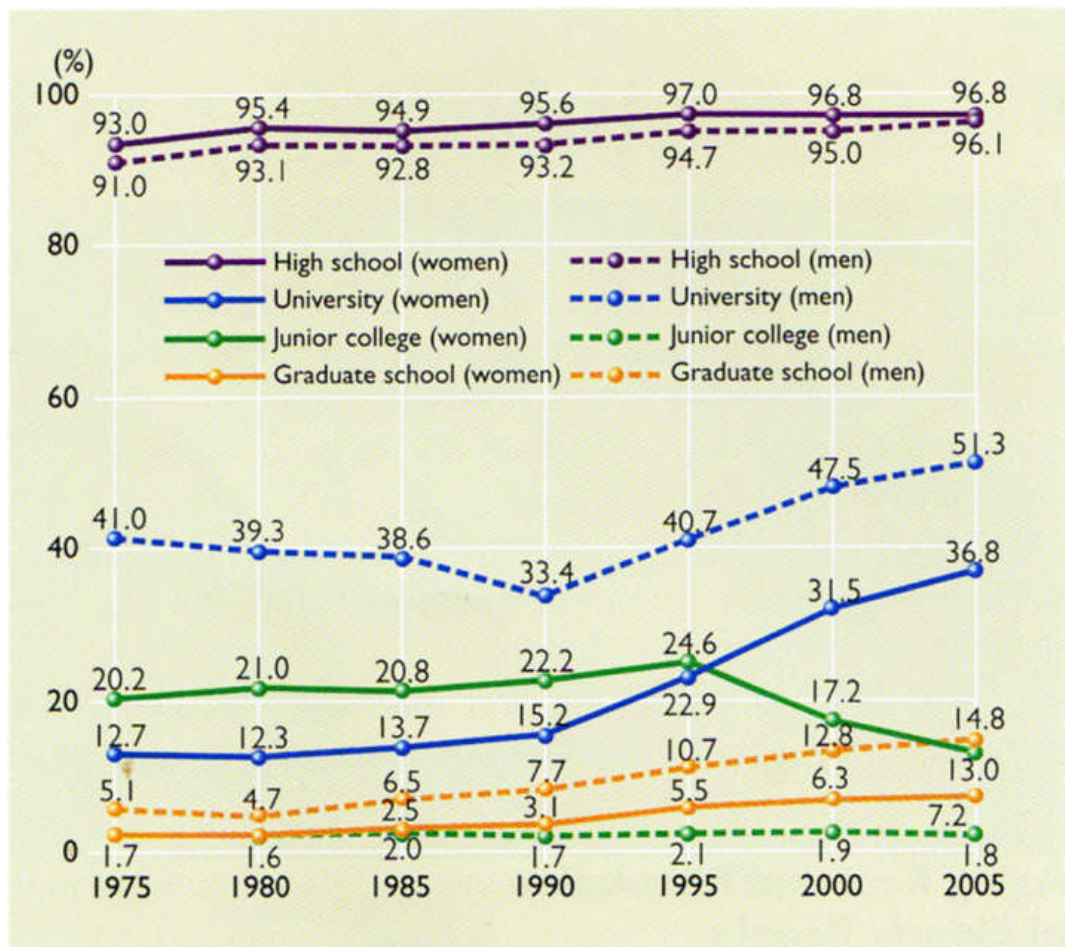
Fuente: Ministerio de Sanidad y Asistencia Social

La edad para contraer matrimonio en el hombre es de una media de 29,6 años y en la mujer es de 27,8 (datos obtenidos en la encuesta realizada a nivel nacional en el 2004). En el pasado la edad más fértil de la mujer comenzaba en la etapa de sus veinte años, pero actualmente, prácticamente la mitad de la población comprendida en estas edades rehúsa al matrimonio. El índice de personas que se casan tardíamente (incluye a personas que están solteras hasta los 50 años), ha aumentado gradualmente desde 1960, pero su aumento se ha notado mayoritariamente en los hombres.

Educación.

El porcentaje de estudiantes que completa el bachillerato en Japón es extremadamente alto y, dentro de este registro, el índice de mujeres estudiantes es mayor que el porcentaje masculino. En términos de estudios universitarios, más hombres que mujeres van a la Universidad, las mujeres estudian carreras de corta duración (en las llamadas universidades de cuatro años), pero sus campos de estudio e investigación se han ampliado (ver cuadro estadístico en inglés).

Enrollment Rate by School Category

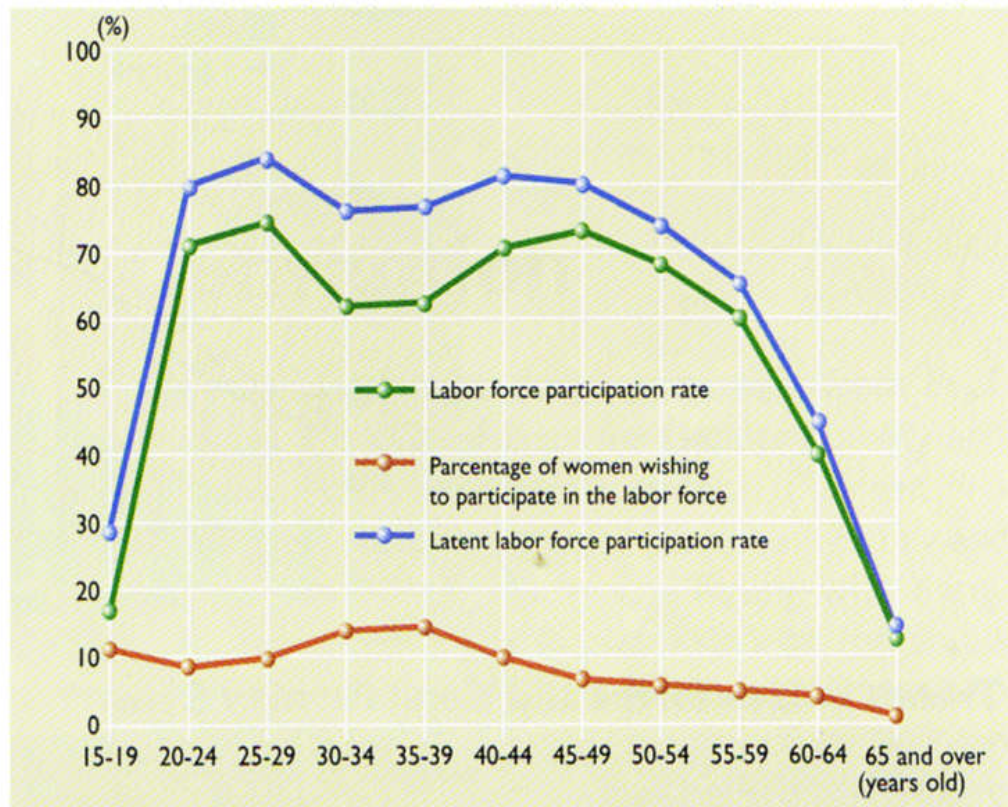


Source: "School Basic Survey," Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology

Fuente: Ministerio de Educación, Cultura, Deporte, Ciencia y Tecnología

En lo referente al empleo, la fuerza laboral de participación femenina sigue exhibiendo una curvatura en forma de M, mostrando así la suspensión de actividades laborales por parte de la mujer, cuando se casa y procrea, sin embargo la curva no es tan drástica como en el pasado. También se ha constatado un aumento el número de mujeres que desean reincorporarse a la vida laboral una vez hayan parido y criado a sus hijos. El índice latente de mujeres que desean participar en el sector del empleo y que no poseen empleo se aproxima a la forma trapezoidal en el cuadro (ver cuadro estadístico en inglés).

Women's Latent Labor Force Participation Rate Avoids an M-shaped Curve



Notes: Latent labor force participation rate by age bracket = Population of the labor force (by age bracket) + Population of non-working population who want to work (by age bracket) / Population aged 15 years and over (by age bracket)

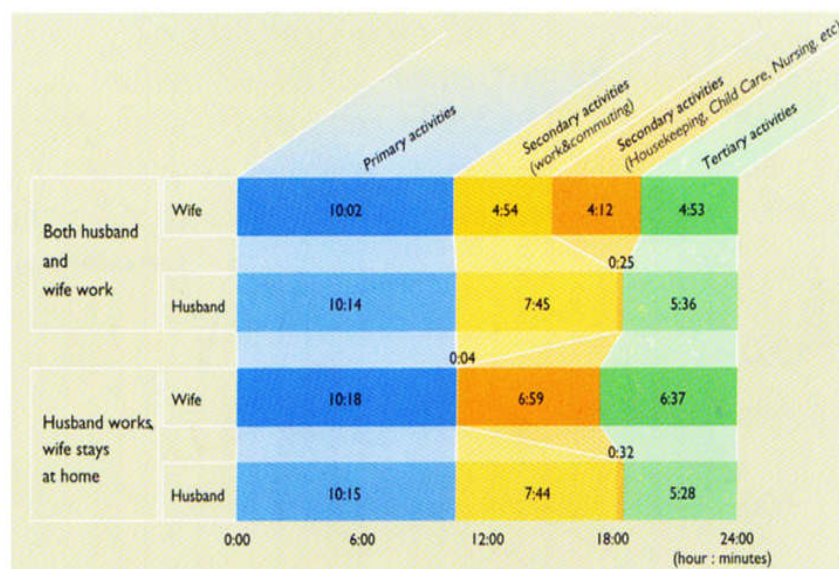
Source: Labour Force Survey "Detailed Tabulation" (2003), Ministry of Internal Affairs and Communications

Fuente: Ministerio de Asuntos Internos y Comunicaciones

En cuanto a cómo hombres y mujeres distribuyen sus tiempos, se puede notar como los hombres dedican un ínfimo porcentaje de su tiempo a las labores del hogar, crianza de los hijos y cuidado de personas mayores o parientes discapacitados; hechos que no se toman en cuenta si sus respectivas esposas trabajan o no fuera del hogar. Como resultado las esposas-profesionales o que trabajan fuera del hogar sufren una doble carga laboral. Recientemente los patrones laborales se han diversificado, incluyendo trabajos de media jornada, contratos laborales de corto o mediano plazo, sin condiciones laborales legales de "trabajadores regulares". Este renglón asume a un porcentaje importante de hombres y mujeres pero tiende a aglutinar a un índice muy alto de población femenina (datos

estadísticos en inglés).

Usage of Time by Married Couples



Notes: Primary activities refer to activities to daily life such as sleeping and eating. Secondary activities refer to activities of a highly obligatory nature undertaken as part of social lives and encompass work and housework. Tertiary activities refer to activities not included in the above that individuals participate in during their free time. "Nursing" and "Shopping" are included in "Housekeeping, childcare, etc."

Source: "Survey on Time Use and Leisure Activities" 2001, Ministry of Internal Affairs and Communications

Fuente: Ministerio de Asuntos Internos y Comunicaciones

Participación de la Mujer en algunas áreas significativas.

Administración:

El porcentaje de mujeres que ocupaban altos cargos ejecutivos en el sector oficial era de 1,5% en el año 2003, este porcentaje ha ido mostrando un crecimiento gradual y paulatino. Acorde con los datos obtenidos en la encuesta realizada a nivel nacional en 2004, la proporción de las miembras de las oficinas de asesoramiento de los consejos nacionales y diferentes comités era del 30,9% (superando al 30% que tenía previsto alcanzar el ejecutivo nacional para finales de 2005). Más allá, 103 de las 104 oficinas de asesoramiento de los consejos nacionales y comités tiene a mujeres como miembras y, en 76 de ellos el 73,1% de su total de miembros tienen una representación femenina no menor del 30% (ver cuadro en inglés).

Women's participation in administration and international fields



(Sources) National public officers, National Personnel Authority; National advisory councils and committees: Cabinet Office/Professional staff at the United Nations Secretariat: UN Secretariat's materials

Fuente: Secretaría de las Naciones Unidas

Campo internacional:

Doce mujeres han sido designadas embajadoras plenipotenciarias desde que fue designada la primera embajadora del Japón para un país extranjero en 1980. Para finales de 2005 el porcentaje de mujeres que laboran en el Departamento japonés de la Naciones Unidas, era del 59,6%. El número de profesionales japonesas activas en las organizaciones internacionales, incluidas la Naciones Unidas, creció de 180 en 1994 a 437 en 2005.

Política:

Exceptuando al periodo que siguió a la segunda guerra mundial, el porcentaje de miembros representantes en la Dieta japonesa ha sido de entre el 1% y el 2%, hasta las elecciones generales de 1986 y, hasta la fecha (2005), el índice ha aumentado hasta situarse en el 9,1%. La participación de las mujeres miembros de la Dieta y de los diferentes consejos ha ido creciendo paulatinamente del 4,1% en las primeras elecciones ordinarias de 1947 al 13,6% en las de julio de 2004. La representación femenina en las asambleas locales ha sido del 21,5% (hasta finales de 2005) específicamente en los distritos de Tokio y del 16,3% en las demás ciudades (ver cuadro estadístico en inglés).

Women's participation in Politics



(Source) House of Representatives, house of Councillors and local assemblies: Ministry of Internal Affairs and Communications

Fuente: Ministerio de Asuntos Internos y Comunicaciones

Justicia:

El número de juezas, fiscales y abogadas, ha ido incrementándose, así lo demuestra el reporte estadístico (ver cuadro en inglés).

Women's participation in the Judiciary



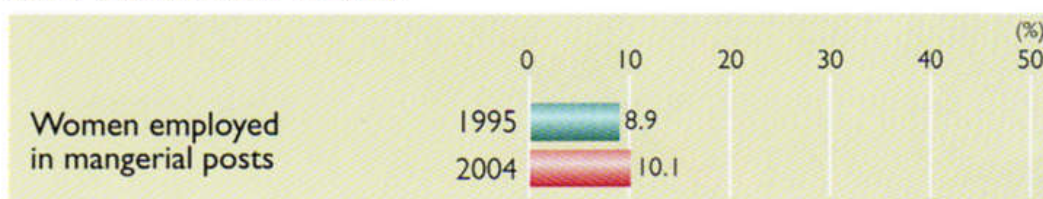
(Sources) Judges, Supreme Court, Public prosecutors: Ministry of Justice/Lawyers: Secretariat of the Japan Federation of Bar Associations

Fuente: Ministerio de Justicia

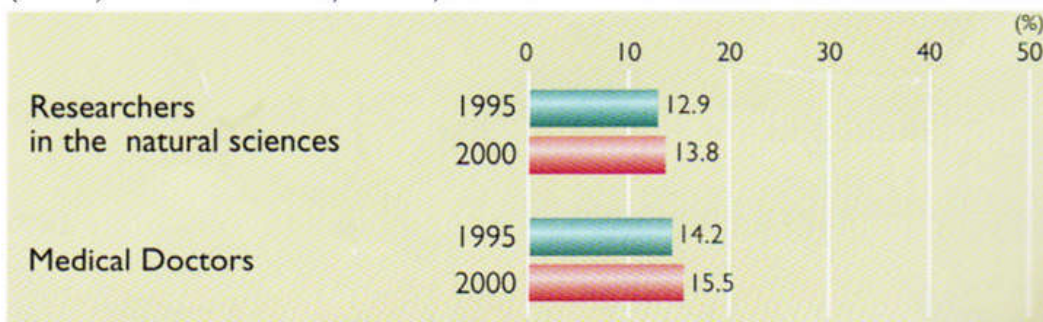
Áreas profesionales, técnicas y ejecutivas:

Mujeres ejecutivas, investigadoras en las ciencias naturales y médicas siguen ostentando un bajo porcentaje aún cuando su número continúa en aumento (ver cuadro estadístico en inglés).

Women's participation in managerial, professional and technical fields



(Source) Labor Force Survey: Ministry of Internal Affairs and Communications.



(Source) Population Census of Japan, Ministry of Internal Affairs and Communications

Fuente: Ministerio de Asuntos Internos y Comunicaciones

Hasta el anterior enunciado hemos podido ver lo que encajaría en el término *tatema* de la situación social de la mujer japonesa en cuanto a la igualdad, a partir de ahora contrastaremos los datos proporcionados por las distintas entidades gubernamentales con las opiniones de sociólogos, sociólogas, antropólogas y antropólogos que se han pronunciado en el tema de la igualdad en Japón, mostrando así al *honne* de la cuestión.¹¹⁴

114 Con una traducción literal de los términos, *honne* significa, verdad y *tatema*, principio, norma (Diccionario japonés-español, Hakuuisha. 1971: 1005/667 respectivamente). *El honne* 本音 *to tatema* 建前, son expresiones muy usadas por los japoneses para distinguir el “cara y cruz” (podría ser un acercamiento gramatical del término, pero que no lo define en su totalidad), de determinada situación. En el *honne* de la cuestión va implícito un *akogare*, un deseo por el cual lo que se enuncia se lleve a cabo, se realice, el *tatema*, es la realidad, que aun cuando tenga en común algunos de los aspectos básicos del *honne*, estos no llegan a cuajarse, por distintos elementos en contra, ya sean de carácter, moral, social, religioso, entre otros. El *honne to tatema* también se adjudica a características concernientes a personas o situaciones hipócritas.

Según Rosa María Morente: “para entender la situación de la mujer japonesa en la sociedad contemporánea no basta con definir ésta en base a un modelo patriarcal. El espacio asignado a la mujer tanto en la esfera pública como en la privada es definido por mediación del Estado. En la lógica de dominación del Estado, tanto el “hombre” como la “mujer” son constructos cuyo sentido les es dado desde arriba. Sus márgenes de actuación obedecen a fines sociales, que frecuentemente se identifican con fines nacionales. El discurso de “identidad” es el que sustenta las diferencias de género, así como sostiene la homogeneidad nacional y en muchos casos étnica”.¹¹⁵

Según Sugimoto Yoshio, la mujer japonesa está atada por un doble lazo, el capitalista y el patriarcal, que le asignan el papel que debe desempeñar en la sociedad. Mediante el lazo patriarcal, la mujer se convierte en reproductora, para abastecer la demanda de mano de obra de la maquinaria industrial japonesa. El lazo capitalista la enclaustra en el hogar, por no “estar apta” para ser “adoctrinada” por la empresa. La empresa sigue siendo la versión moderna de los antiguos clanes militares, cuyas reglas del bushido¹¹⁶ exigen de sus miembros una lealtad y entrega totales hacia el jefe. La empresa forma técnicamente a sus trabajadores y los adoctrina impregnándolos de su espíritu, para que estos no cuestionen el statu quo, la mujer no puede entrar en este proceso de adoctrinamiento, ya que la versión moderna de la unión al clan implica no sólo compartir el horario laboral sino el destinado al ocio. La presión empresarial-social obliga a los trabajadores a participar en actividades como el hashigo¹¹⁷ (de práctica cotidiana) o la realización de torneos deportivos los días de descanso, estas actividades consumen gran parte del tiempo que los padres deberían dedicarle a su familia, cosa que es aceptada en el caso de ser hombre pero que se recriminaría en el caso de la mujer.

El trabajo en Japón se divide en dos clases: el *sogo shoku* 総合職 o trabajo a tiempo completo, que supone las ventajas de un trabajo fijo pero que incluye la práctica del

115 Morente, M. 2008: 525

116 El bushido es el conjunto de reglas y preceptos que conforman el código samurái.

117 Hashigo, significa literalmente escalera de mano, pero el término se usa para designar a la costumbre de salir a beber luego de cumplir la jornada laboral. El porqué de asociar una escalera de mano con beber se debe a que se visita a varios bares (lo cual alude a ir escalando los travesaños de la escalera), hasta conseguir “relajarse”. Durante esta actividad, se supone que los trabajadores se relajan y pueden exponer sus experiencias personales acerca de los distintos eventos que hubiesen acaecido durante la jornada laboral o discutir asuntos de negocios, que dentro de la empresa serían imposibles de abordar debido a lo rígido del sistema. También se usa para propiciar el trato más íntimo entre los trabajadores y trabajadoras a fin de “promover matrimonios futuros” entre personas del mismo grupo empresarial. (Nota de la autora).

tanshin funin 単身赴任 o práctica obligatoria en un lugar distinto al cual el hombre ha fijado su residencia, es decir, tendrá que trasladarse solo a otra ciudad o a un país extranjero, por un período de tiempo que puede extenderse de dos a tres años. Socialmente esta práctica empresarial (también es usada en trabajos ministeriales de educación y salud) es asumida por los japoneses como parte de la lealtad del empleado hacia su empresa y, en el caso de hombre-padre hasta motivo de ganarse el adjetivo de *erai* (grande, importante, destacado, distinguido, excelente), pero que en el supuesto dado de que le correspondiese a una mujer-madre tal vez recibiría un *erai koto yatta ne*¹¹⁸(¡Qué insensatez has cometido!). Esta práctica elimina en la mujer casada y con familia cualquier intención de compatibilizar la vida laboral con la familiar.

El *ippan shoku* o trabajo no cualificado. Tiene unas condiciones laborales flexibles y se realiza por horas. Este es el más escogido por las mujeres, ya que no tienen que “pertener” a las empresas y pueden abandonarlo cuando lo consideren necesario (cuando los ciclos de maternidad, crianza de los hijos y cuidado de los parientes ancianos o minusválidos requieran de sus servicios).

De acuerdo con las reglas sociales, la mujer japonesa considera que con la realización de este tipo de trabajo contribuye a mejorar la calidad económica de su familia y lo ve como parte de su deber como esposa y madre. Tomando en cuenta los datos aportados por el cuadro estadístico emitido por el Ministerio de Igualdad mostrados en la presente investigación (datos que corresponden al porcentaje de la fuerza laboral de participación femenina), comprendemos que el abandono del trabajo por parte de la mujer hace coincidir los dos picos de la M con la finalización de los estudios por un lado y con el final del ciclo educativo de los hijos por el otro. Cronológicamente, los picos coinciden con las edades de 30 y 50 años respectivamente, entre ambas se encuentra el momento de mayor productividad laboral del individuo, fuerza productiva que la mujer empleará, de forma sistemática y casi total, en la consecución de los resultados académicos de los hijos y que

118 Revisando la traducción del vocablo *erai* en el diccionario, pude cotejar las formas de usar el mismo kanji (caracteres ideográficos importados de China a Japón) para adjudicar una característica positiva (como la alabanza a determinada acción) o peyorativa (lamentarse por una desgracia o hacer una reprimenda a alguien por alguna acción que se considere incorrecta), (Diccionario de japonés-español. Hakusuisha, 1979: 124).

dará pie a la aparición de varios fenómenos sociales como:

- El *madaa com* マザコン (proviene de la contracción y adaptación al lenguaje japonés del término mother + complex = mother-com o complejo materno)
- La *kyoiku mama* 教育ママ (madre-educadora), las madres son vistas como las responsables absolutas del éxito o fracaso académico de sus hijos.
- El *katei rikkon* 家庭離婚 (katei= familia y rikkon= divorcio), en donde se comparte el hogar con el marido pero sin una relación de pareja.

El sistema necesita de la fuerza laboral femenina, pero no quiere pagarla, por tanto crea estructuras para conseguir “por las buenas” que todo ese “caudal energético” nutra las arcas del Estado y para ello se sirve de todos aquellos elementos que le ayuden moldear a la mujer para que se ciña a la misión para la cual fue creada (ritos, educación, etc). Si ella, dócilmente acepta su destino, sus esfuerzos se verán recompensados por el *Onna Tengoku* 女天国 o paraíso de la mujer, que se traducirá en un “matrimonio ventajoso” y un periodo de “felicidad” en el que no tendrá que trabajar y se dedicará a criar a sus hijos, a hacer trabajos voluntarios para su comunidad y a disfrutar de los placeres que se derivan de la “vida en comunidad” (ser miembro de grupos de deportes o culturales, viajar dentro y fuera del país en grupo, etc.). También necesita de consumidoras que puedan mantener activado el engranaje económico y quien mejor que esa “mujer paradisíaca”, llena de “tiempo libre” (ya que no trabaja en la empresa), rebosante de energía (que de forma altruista le brinda a los chonakai) y poseedora del control de la economía doméstica (las mujeres son quienes administran y distribuyen los ingresos económicos del hogar), razón por la cual el sistema ha creado un intrincado andamio socioeconómico para captar la atención de la población femenina, sosteniendo la imagen de que “ser distinta”, “ser única” y “tener lo mejor”, son las características inherentes al onna tengoku.

Tomando en cuenta la información aportada por el gobierno a través de su informe sobre Datos Básicos en Igualdad de Género presentado por el Ministerio de Igualdad, en el cual admite por una parte que los hombres dedican un ínfimo porcentaje de su tiempo a las labores del hogar y a la crianza de los hijos y por otra que los patrones laborales se han diversificado concentrando en los *ippan shoku* (trabajos no cualificados) a un porcentaje significativo de la fuerza laboral femenina. Podríamos acotar que la sobre carga laboral

que sufre la mujer japonesa y las pocas perspectivas de desarrollo profesional que le ofrece el sistema, la empujan a buscar soluciones a su posición dentro del mismo, ya sea adhiriéndose a los *ippan shoku*, liderando la figura del *furiita* o *el parasite single* o saliéndose del sistema como *niito* (este término proviene de *NEET*: Not in Education, Employment or Training, según sus siglas en inglés), es decir, una persona que no tiene ocupación alguna. Según datos de Goy, a este grupo correspondía un total de 426.000 personas en 2002, de las cuales 390.000 se estima que eran *otona-niito* (NEET adultos) de entre 25 y 34 años de edad.

El término *furiita* proviene de la unión de dos vocablos extranjeros, *furii*, es la japonización de la palabra inglesa *free* (libre) y de *arbeit* (palabra alemana que significa trabajo por horas). De esta manera se denomina a los trabajos temporales que realizan mayormente los alumnos y alumnas universitarios paralelamente a sus estudios académicos, sin embargo, muchas mujeres casadas, que quieren reincorporarse al trabajo luego de haber cumplido con la crianza de los hijos también se incluyen en este rubro laboral. El Instituto de Empleo Japonés (JIL), reconoce en su informe del año 2008, que en el año 2002 existían oficialmente 2,09 millones de jóvenes entre 15 y 34 años en esta situación (940 000 hombres y 1,15 millones de mujeres). No obstante esta cifra varía según la institución, ya que el Ministerio del Trabajo llega a contabilizar hasta 4,2 millones de jóvenes sin empleo regular; lo que constituiría en marzo de 2005 un 32,3% de la población activa para dicho tramo de edad. En otra encuesta realizada por el pymes sobre la actitud de los jóvenes entre 19 y 30 años indica que el 56,1% de las mujeres y el 47,7% de los hombres encuestados considera que este sistema es bueno (quizá sea esta la razón por la cual se le atribuye el fenómeno de los *furiita* a las mujeres).¹¹⁹

El otro fenómeno que se acuña a las mujeres, aun cuando el Ministerio de Igualdad en su informe sobre los Datos Básicos en Igualdad de Género admite en el apartado referente a población que el número de hombres en este renglón está en aumento, es el de *parasaito shinguru*, forma japonesa de pronunciar a *parasite single* (soltero acomodaticio). Este término fue creado por el sociólogo Masahiro Yamada, para referirse a las personas que explotan a sus padres porque viven con ellos y dependen de ellos para cubrir sus

119 Godoy, A. Toreendo -riida . Estilos de vida de la mujer japonesa contemporánea. En la mujer japonesa. Realidad y mito. Barles, E y Almazán, D. (coord). Colección Federico Torrealba de Estudios de Asia Oriental. Zaragoza. 2088. p. 553

necesidades básicas: alojamiento y comida (manutención), mientras disponen de ingresos independientes por su trabajo.¹²⁰ Yamada les considera responsables de la crisis económica japonesa, ya que no compran viviendas y, por lo tanto, no asumen las responsabilidades materiales que se derivan de la emancipación. Asimismo les hace responsables del descenso del índice de natalidad y del retraso de la edad para casarse (esta información la corrobora el gobierno en el informe sobre Datos Básicos en Igualdad de Género emitido por el Ministerio de Igualdad e incluido en el presente trabajo.

Se pueden realizar dos distinciones básicas en el mundo laboral femenino:

- A mayor edad y menor nivel educativo se escogen trabajos que estén más cerca de casa, de naturaleza temporal y con condiciones más flexibles en cuanto a carga horaria.
- Las de menor edad y mayor nivel educativo intentarán convertirse en especialistas e incorporarse a empresas cuyo sistema de ascensos no se base en la antigüedad sino en la promoción por méritos. Estas empresas son generalmente corporaciones de capital extranjero (mayormente multinacionales americanas y europeas asentadas en Japón).

120 Yamada, Masahiro, "El creciente número de solteros acomodaticios", Cuadernos de Japón, XIII/3 (2000: 43-48).

LA GEISHA

“El karyukai es una sociedad diferente, con sus propias normas y leyes, con sus propios ritos y ceremonias”

Iwasaki, Mineko¹²¹

3.1 El Karyukai o el ámbito de las geishas

“El mundo de la flor y el sauce”, término con el cual se designa en Japón a la sociedad de las geishas. Este “mundo”, tanto en el pasado como en el presente, parece estar apartado de la realidad social que se vive en el “Japón del exterior”, razón por la cual se deduce que sus reglas no pueden ser las mismas que rigen el resto de la sociedad nipona.

En sus orígenes las geishas eran hombres que amenizaban las fiestas como *hokan* (bufones) y *taikomochi* (tamborileros), estos chicos se dedicaban a entretener a los clientes que asistían a los burdeles con monólogos subidos de tono, bailes y música. Estos hombres, sin embargo, no cubrían el amplio repertorio artístico que se convertiría en el sello de identidad de sus predecesoras, las *onna-geisha* (mujer-persona de arte) o las *geiko* (gei: arte, ko: niña), forma de llamarlas que aun se sigue usando en Kyoto.

Cuando el número de onna geisha superó al de los hombres, comenzó a nombrarseles *otoko-geisha*, que significa hombre- persona de arte, para referirse a los chicos que ejercían el oficio del entretenimiento, hasta su posterior desaparición¹²²

Durante los casi tres siglos que duró el periodo de Edo, cada uno de los shogun que tomaba el poder controlaba todos los aspectos de la vida de sus súbditos, incluyendo el placer. La prostitución era legal en la era de Edo, pero se ejercía sólo si se adquiría una licencia para ello; la prostituta debía reflejar el ideal femenino y ofrecer compañía a los guerreros, sin aspiraciones matrimoniales.¹²³

Bajo estas circunstancias históricas nacieron los sitios en los cuales podía practicarse legalmente la prostitución: El barrio Yoshiwara, en Tokio y el barrio Shimabara en Kyoto que llegaron a ser los más famosos, a estos les seguirían Shinmachi en Osaka y Maruyama en Nagasaki. Sus prostitutas estaban registradas como tales, pero también se permitía

121 Iwasaki, Mineko, Vida de una geisha, la verdadera historia, Editorial Suma de letras, Madrid, 2003

122 Dalby, L., Geisha, Mondadori, Barcelona, 2000, p.80

123 Domingo, C., Secretos de alcoba de las geishas, Oceano-Ambar, Barcelona, 2008. pp., 15-16

trabajar a otro tipo de animadores/as y camareros/as, a los que no les estaba permitido mantener relaciones sexuales con los clientes. Las prostitutas ilegales, es decir las que no estaban inscritas en registro alguno, constituyeron un problema para las autoridades, que querían controlar a todas las mujeres que se situaban en el negocio del ocio, no obstante los rígidos controles gubernamentales, éstas nunca desaparecieron y continuaron trabajando. Se les conocía como *saburuko*,¹²⁴ mujeres que no tenían hogar y subsistían a cambio de favores sexuales.

Para 1640 se contaba en Yoshiwara a veinticinco burdeles, treinta y seis casas de té y novecientas noventa y siete prostitutas. La demanda de los servicios del barrio de placer se hizo tan fuerte que en 1657, el gobierno ordenó su traslado a los extramuros de la ciudad, a dos horas en palanquín o a pie, distancia que servía como puente psicológico para distanciar-unir a los dos mundos: El real y el flotante o *ukiyo*.

El recinto del Yoshiwara debía seguir ciertas restricciones:

- Sus clientes no podían permanecer en él más de veinticuatro horas ni sostener relaciones sexuales con más de una prostituta.
- Los edificios no podían tener una presentar fachadas llamativas.
- Las cortesanas no podían llevar vestidos con bordados de oro y plata.
- Si el dueño del burdel o la casa de té consideraba que la conducta de un cliente era inapropiada, debía informar de ello al shogunato.¹²⁵

Al acercarse a Yoshiwara, el cliente veía un recinto amurallado, rodeado por un río y con una sola puerta resguardada por dos guardianes. La entrada ostentaba dos grandes falos, amuletos protectores de las actividades que se realizaban en el interior del recinto y que, por influencia de la moral victoriana, fueron sustituidos por los *manekineko* (gatitos que invitan a pasar y que se venden mayoritariamente en las tiendas regentadas por asiáticos), para no ofender la moral de los visitantes extranjeros. Los falos en Japón han quedado relegados a algunos templos donde todavía se les venera y que pueden ser de origen humano o mitológico (como el templo Konsei).

124 Domingo, C. Óp. cit., p. 18

125 Dalby, L. Óp. cit., p. 81

La existencia de una sola puerta obedecía al hecho de impedir que algún cliente sintiera la tentación de irse sin pagar o que a alguna prostituta quisiera escapar (no hay que olvidar que muchas de ellas estaban allí en contra de su voluntad). Al igual que en las casas de té, los samurai que entraban en el recinto debían dejar sus armas en la puerta, así se les recordaba que las reglas devenidas por los rangos militares, en los barrios de placer no tenían uso y, que todos los que allí entraban serían tratados por igual.¹²⁶

Las geishas podrían circunscribirse al grupo de las mujeres destinadas al deleite de los sentidos. Existen dos versiones para la aparición de la primera onna geisha: Según Carmen Domingo y Keiko Arai (avaladas por otros autores), fue Kikuya, famosa prostituta del barrio Fukugawa conocida por su talento en baile y shamisen (instrumento de cuerdas), quien se autoproclamó geisha, en 1750.¹²⁷ Según Liza Dalby, la primera geisha fue Kansan, una prostituta que perteneció a la casa Ogiya en el distrito Yoshiwara (Tokyo), que pudo saldar las deudas contraídas con la casa que la compró y quien se estableció en el mismo barrio, no ya como prostituta, sino actuando en los distintos establecimientos, hacia 1761.¹²⁸ Podríamos deducir entonces que en la geisha se amalgaman varias mujeres que han sido clave para el desarrollo cultural, social, religioso e histórico del Japón, incluyendo también al mito del placer sexual. Si retomamos el término geisha y lo desglosamos en sus raíces etimológicas, comprendemos que, ante todo una geisha es una “artista”, cuyo objetivo único es amenizar, adornar, endulzar y suavizar la rigidez del sistema sociocultural nipón.

Nombraré a las *miko* (nacidas en la era de Sengoku), cuya presencia era colocada entre dios y el hombre, existieron en el organigrama de la corte imperial como Nakatsusumera no Mikoto o princesa entre el emperador y los dioses.¹²⁹ Estas mujeres podrían recibir los apelativos de profetas, médium, sacerdotisa, monja y hechicera (o incluirlos a todos en su descripción). La función de la *miko*, tenía elementos de mago y de chamán, aparte de su trabajo como sacerdotisa de los dioses. Luego aparecieron las *shirabyoshi*, en el período de Heian, siglo XII; eran mujeres pertenecientes a familias aristócratas venidas a menos, que tuvieron que servirse de sus dotes artísticas (poseían una refinada educación) para poder

126 Domingo C, Óp. cit. Pp 25-26

127 Domingo C, Óp. cit. p.47

128 Dalby, L. Óp. cit., p. 242

129 Takagi,K., Artículo: Kaguyahime: mujer fantástica o mujer real. 2008. p. 335

sobrevivir. Estas mujeres resultaban especialmente atractivas para los hombres pues mezclaban talentosamente la imagen varonil con el contenido erótico de sus bailes y relatos.

En 1680 nació el grupo de las *odoriko* (bailarinas),¹³⁰ quienes se autoproclamaron geishas, para aclarar que no ejercían la prostitución, pero en 1743 un grupo de *odoriko* fue arrestado junto con otras prostitutas ilegales y se las envió a trabajar al barrio de placer Yoshiwara de Tokio. En 1753 otro grupo de *odoriko* fue obligado a realizar sus actividades dentro del recinto del barrio de placer, pero curiosamente una vez dentro, estas mujeres comenzaron a separar el baile del sexo, llamándose a sí mismas *onna-geisha*. Las *odoriko* (*onna*) *geisha*, comenzaron a decantarse de las lides sexuales, pues sus contrincantes, las *yujo*, y los dueños de estas prostitutas, les llevaban una gran ventaja en el terreno legal. Inteligentemente, decidieron hacer causa común en aras de la supervivencia, pero la delgada línea que hacía colindar la diversión y el sexo eran transgredida por las geishas, lo cual se confirma con el endurecimiento de las penas legales que debían pagar quienes se atrevieran a infringir las normas. Sin embargo este endurecimiento legal, lejos de dañar a las geishas, las ayudó a definir su estatus para la posteridad. Ellas tomaron las artes de y el maquillaje de las *shirabiyoshi*, el sentido de servir-agradar al cliente de las *saburuku*, el baile de las *odoriko* y el halo mítico de las *miko*, que las erigía como los seres a través de los cuales se podía contactar a los dioses. La primera edición de la guía de los entretenimientos del Yoshiwara, en la que aparece por primera vez la palabra *geisha*, data de 1716, pero según Carmen Domingo, la profesión no será reconocida como tal hasta 1779.

Para la década de los años cincuenta –del 1700–, las *yujo* seguían enclaustradas en los burdeles sin cambiar sus funciones, en cambio las *onna-geisha*, al no estar confinadas, tenían más libertad de movimientos y presentaban un abanico de diversiones que atrapaban el interés de los clientes, incluso llegó a realizarse una división (semántica y por lo tanto social) de las mismas:

- *Geisha shiro* (geisha blanca): dedicadas exclusivamente al entretenimiento.
- *Geisha kiro* (geisha puerta): invitaban a los clientes a entrar en el recinto para el

130 Domingo C, Óp. cit. p. 46

cual trabajaban, tañendo el shamisen (instrumento de tres cuerdas) y haciendo ademanes con las manos, se colocaban en la entrada de los establecimientos.

- *Geisha korobi* (geisha revolcón): las que se permitían tener encuentros sexuales con los clientes.¹³¹

Éstas últimas constituían un “problema” para las yujo, ya que les mermaban la clientela. Los problemas crecieron en una proporción tan considerable que, a petición de los dueños de los burdeles, el gobierno tuvo que abrir un kenban (oficina de registro), a fin de imponerles a las geishas unas normas de conducta que debían respetar so pena de perder el trabajo de “animadora”.

La oficina de registro o kenban se abrió en 1779,¹³² estableciendo así un código al cual las geishas debían ceñirse.

Aparte de este código escrito había uno conocido socialmente en el uso del atuendo. Este sistema de control de las geishas, el kenban, lejos de destruirlas, acrecentó su valor y definió la frágil línea divisoria que las separaba de sus compañeras-contrincantes, las yujo. La vestimenta de las prostitutas, que en un principio les atribuía un aura erótica de inaccesibilidad, así como el extenuante ritual para poder tener sexo con ellas y lo estereotipado de sus conversaciones, acabó por aburrir a la clientela mayoritaria, que no podía pagar altas sumas de dinero y que buscaba diversiones más baratas y amenas. Las geishas gozaban de un cierto grado de libertad, eran elegantes, inteligentes y poseían talento, atributos que las ayudarían a imponerse. El punto final de la ancestral querrela lo marcó la prohibición legal de la prostitución, dictada en 1957 por el gobierno,¹³³ y que eximió a los *hanamachi* o distritos de las geishas, por no ser consideradas éstas como trabajadoras sexuales sino como anfitrionas.

Los *hanamachi* 花道 o “ciudad de las flores”, como son denominados los distritos de geishas, eran (y siguen siendo) unos barrios de distribución y arquitectura típicamente japonesa, ostentan tal grado de discreción que, al ver las fachadas de sus establecimientos, difícilmente se puede saber qué sucede en su interior.¹³⁴ Compuestos por *cha-ya* 茶屋 (casa

131 Dalby, L. Óp. cit., p. 80

132 Dalby, L. Óp. cit., p. 49

133 Dalby, L. Óp. cit., p. 81

134 Domingo C, Óp. cit. p. 52

de té) y de oki-ya 置屋 (casa donde viven las maikos y las geishas), además de toda la estructura de servicios que requieren las geishas, para su mantenimiento y educación, así como los utilizados para el disfrute de los clientes que son los que se encuentran en la cúspide de este complicado entramado social.

Las cha-ya o casas de té

Debemos aclarar aquí, que las casas de té o *chaya* no tienen nada que ver con los *cha-shitsu*, que son los sitios en los cuales se lleva a cabo la ceremonia de té basada en la filosofía del budismo Zen (en estos lugares se realiza la ceremonia a manos de maestras y maestros pertenecientes a alguna escuela en particular). Las *cha-ya* son infraestructuras de estilo japonés, en donde se realizan banquetes, reuniones y fiestas, a los que acuden a trabajar tanto las geishas como las maiko (aprendices de geisha de Kioto). Se originaron en el periodo de Edo (1603-1868), considerada una era de paz en la cual hubo un despliegue cultural muy importante. Las *cha-ya* aparecieron cerca de los templos más importantes, pero luego comenzaron a formar parte de los barrios de placer, pues era allí donde se concentraban todas las artes que tuvieran como fin la diversión de los clientes, eso incluía a los teatros y burdeles, además de las casas de té.¹³⁵ Las fiestas que tienen lugar en estos establecimientos son llamadas *ozashiki* お座敷 podría traducirse como un banquete de ambiente relajado en el cual los clientes pueden hablar de cualquier tema, por más secreto o privado que sea, ya que saben que pueden confiar plenamente en la discreción de las maiko y geishas reunidas allí; razón por la cual se tiene como regla el *ichigen-san okotowari* 一見さんお断り (no se acepta la presencia de desconocidos), pues de permitir la entrada de gente no conocida, los clientes habituales no se sentirían cómodos, y la comodidad es el mayor atractivo de un banquete japonés. Incluso en un *ozashiki* por más relajado que sea, hay reglas protocolares que se deben seguir, los invitados se sientan en un orden establecido tradicionalmente y determinado por su edad y su rango. Una vez todos los invitados han tomado sus lugares, aparecerán las maiko y las geishas, con una gran reverencia y saludan a los invitados desde la puerta; acto seguido entran en la sala y se sientan al lado de cada uno haciendo una nueva reverencia, esta vez dedicada a cada cliente en particular y esperan todos a que haga su aparición la *okasan* (dueña de la *ocha-ya*) quien da la bienvenida y propone un *kampai* (brindis) entre todos: es el principio

¹³⁵ Domingo C, Óp. cit. p. 53

oficial del banquete que acaba de comenzar.¹³⁶

Para las geishas, el *ozashiki* es lo que el escenario para el actor, Liza Dalby ilustra muy bien este enunciado: “algunas geishas consideran que sus vidas profesionales están formadas por dos aspectos: el *gei* o arte, y el *zashiki*, las fiestas a las que acuden noche tras noche y por las que se les paga. Las geishas que se muestran más contentas con su trabajo son, por supuesto, aquellas para las que estos dos conceptos coinciden”.¹³⁷

Toda celebración japonesa, consta de tres tiempos, que son divididos de la siguiente forma:

- Comienzo o *kanpai* 乾杯, con brindis y una explicación, ya sea breve o profunda del por qué se está celebrando.
- El *moriagari* 盛り上がり o clímax, los participantes están muy exaltados (generalmente debido a la ingesta de alcohol), por lo que dan vitores “*banzai*”, cantan karaoke, bailan y hacen chistes. Es el momento de mayor relajación y compenetración para los invitados.
- La despedida, que en los grandes banquetes y eventos se marca con un elegante “*wasuremono nai yooni*” 忘れ物のないように que significa por favor no deje ningún objeto olvidado.

La existencia del *ozashiki* (la *o* se utiliza como una preposición gramatical que denota respeto), implica el pago de las geishas y maiko que acuden a él, para exponer sus dotes de anfitrionas. El tema de pago de las geishas, resulta muy escabroso, ya que los a los japoneses les disgusta mezclar lo material con el carácter humanista (que se le tiene adjudicado a las geishas). Según Liza Dalby, las *shokugyo fujin* 職業婦人 (mujer trabajadora, con tareas organizadas y conciencia profesional), poseía una actitud mercantilista que contrastaba con la noción de *ninjo* 人情, sentimiento humano (1996: 50). Durante la década de los años 30 (1930-1940), de la era Showa, los reformistas quisieron homologar los salarios de las geishas, para hacer sus servicios más asequibles a la clientela.

136 La duración de una fiesta o celebración es de aproximadamente dos horas, en caso de que los invitados quieran proseguir con la diversión tendrían que ir a otro sitio. Esta costumbre es llamada hashigo (que significa escalera de mano, para indicar que se va ascendiendo en el objetivo de alcanzar la máxima alegría), y porque es de mal gusto que los clientes se queden en un bar más de dos horas. (Nota de la autora)

137 Dalby, L. Óp. cit., p. 170

Propusieron que, de producirse diferencias en los sueldos de maikos y geishas, están estuviesen basadas en principios racionales como el sistema de rangos (la geisha/maiko ganaría en proporción a las gei-artes que pudiese dominar). Las propinas estarían totalmente restringidas y todas las cha-ya tendrían un mismo coste asignado por horas y no recibirían porcentajes del pago asignado a la geisha. Otro plan consistió en que las geishas fueran llamadas por grupos, previamente elegidos por los salones de té y no por los clientes (evitando así el favoritismo), habría un precio estipulado por hora y por geisha; la ventaja de este sistema era que suponía para el cliente un abaratamiento del costo y, para las geishas y las maikos, la participación del grupo en general y la obtención de una paga igualitaria, pero este sistema no prosperó porque las geishas preferían decidir a qué banquetes asistir por sí mismas¹³⁸

Como quiera que sea, la sola idea de salario, le resta brillo a la altruista función de una geisha, a su *ninjo*, por lo que siempre se ha tratado de mantenerla alejada hasta del burdo nombre de “sueldo” usando otros epítetos más acordes con su noble función. Uno de los más usados (y mantenidos en la actualidad) era el de *sen-ko-dai* 線香代 “dinero incienso”, ya que cuando la geisha hacia su aparición en la cha-ya, la encargada de custodiar la puerta encendía unas barritas de incienso (que tenían una hora aproximada de duración). Cuando la geisha salía, al final de su jornada, su salario se calculaba en función del número de barritas quemadas que había en la puerta. El precio de cada barrita consumida estaba establecido por el despacho de registros (*kenban*), sin embargo, las geishas más populares, y por tanto más requeridas en los *zashiki*, pueden llegar a pedir que se encendiese más de una barrita a la vez o que la longitud de las barras se acortara.¹³⁹ Esta tradición de contabilizar el tiempo mediante palitos de incienso, las geishas la adquirieron de las *yujo*, cuya función sexual con un cliente también se media con una barra de incienso (razón por la cual “palo de incienso” significa “uno detrás de otro”).¹⁴⁰ Otras formas de llamar a la paga que reciben geishas y maiko son: *gioku-dai* 玉代 o “dinero joya”, *Ohana-dai* お花代 o “dinero flor” o el simple *go-shugi* ご祝儀 que puede traducirse como gratificación, obsequio, regalo o propina.

Liza Dalby, apunta que las geishas suelen cobrar una o dos veces al mes, dependiendo de

138 Dalby, L. Óp. cit., p. 223

139 Dalby, L. Óp. cit., p. 224

140 Domingo C, Óp. cit. p. 30

cada comunidad. La oficina de registro o *kenban* recoge los recibos de los lugares donde las geishas han trabajado, los suma y se asegura de que cada geisha reciba la cantidad adecuada según el tiempo que ha pasado en cada sitio. Para poder llevar a cabo ese recuento mensual, los *kenban*, deben estar permanentemente informados de dónde y cuándo (y hasta cuánto tiempo) trabaja una geisha. Las geishas cobran su salario ese único día de paga mensual o quincenal dependiendo de cuándo y en qué lugar se lo ganaron.

Las oki-ya

Son las casas donde viven y estudian las geishas y las maiko. Su estructura social es de base matriarcal y piramidal, con la *okami* 女将 o madre-jefa, en la cúspide, seguida por las *onesan* お姐さん (hermanas mayores debido más a razones de experiencia que a su edad cronológica), aquí se encuentran las geishas y, siguiendo el orden jerárquico, las *maiko* 舞妓 o aprendices de geisha. En la base de la pirámide se encuentran las niñas recién llegadas (que pueden o no convertirse en maiko o geisha), junto al personal contratado para ello, ellas también realizan trabajos culinarios, de limpieza, y atienden a las maiko y geishas.¹⁴¹

3.2 Las Relaciones dentro del Karyukai

Las sociedades de geishas se rigen por un orden jerárquico que se manifiesta en la consecución de varios ritos, uno es la adopción de un “nombre nuevo” por parte de las chicas que han decidido hacerse geishas. Así la chica que decide formar parte de la sociedad de geishas, debe adquirir un nombre, que en la generalidad de los casos está conformado por dos *kanji*, el primer *kanji* será el que la identifique con la *okiya* a la cual pertenece, mostrando así su “*linaje cultural*” y el segundo *kanji* será elegido en función de la característica o el valor moral que desea destacar. Este nombre es escogido tanto por la *okasan* o madre-jefa de la casa y por las geishas que pertenezcan al grupo. La intención del otorgamiento de este nuevo nombre obedece a la filiación moral que la nueva miembro debe asumir tanto con la *okiya* que la acoge como con su relación de subordinada a la *okasan* y a la *onesan* (hermana mayor-geisha).

La Hermandad

El siguiente ritual es la afiliación o hermandad con una geisha mentora, llamada *onesan* o hermana mayor, esta relación de hermandad es básica para el desarrollo y el éxito de una

141 Domingo C, Óp. cit. p. 53

mujer en el Karyukai. Las bases de la afiliación se denotan en la denominación jerárquica de la palabra “hermana mayor” lo que implica un trato respetuoso y obediente por parte de la “hermana menor”, la mayor, tiene experiencia en el desenvolvimiento dentro del mundo del la diversión y, de los clientes. También le presentará a los *danna* 旦那 (clientes protectores). Si la hermana pequeña comete algún error, éste recaerá sobre la hermana mayor, porque su destino está en sus manos, tanto para lo positivo como para lo negativo. Sin embargo, muchas geishas sienten que debería haber empatía, lealtad y camaradería entre las hermanas, ellas comprenden que la sinergia es, en gran medida, el ingrediente del éxito en el Karyukai, esta relación sinérgica es denominada *en* 縁 (afinidad, relación, conexión, parentesco, alianza, destino, suerte).¹⁴²

Cabe acotar que las hermanas no tienen que pertenecer a una misma okiya, es decir, no tienen porque tener a la misma madre. Las *okasan* o dueñas de las *ochaya* o salones de té, son los ejes que mueven el engranaje de todo el sistema del Hanamachi, pero su posición no equivale a la del omnipotente *oyabun*. 親分.¹⁴³ Las comunidades de geishas no se parecen en nada a otros grupos japoneses con rituales de parentesco jerárquico. Las madres-geisha, las hermanas mayores y las menores, participan en distintas relaciones, cada una autónoma de las demás. Una *onesan* o hermana mayor espera que su hermana menor la respete y una hermana menor o *imoto* desea ver en su *onesan* a una amiga y consejera

Tres tazas, tres veces

Sake no hitotsu ga. En no hashi...

(Una taza de sake, el principio de una amistad...)

Primera frase de un kouta.¹⁴⁴

142 La transcripción del término es como el de suerte en español, dependiendo de la ocasión puede ser símbolo de éxito o de fatalidad. Diccionario de español-japonés, Hakusuisha. Tokio. 1992. p.124

143 En Japón, las relaciones entre padres e hijos también son jerárquicas, el uso de los términos de parentesco no necesariamente implica la carga sentimental que los occidentales consideramos natural. El fenómeno del parentesco se da mayoritariamente en los grupos de oficios tradicionales como artesanos, luchadores de sumo e incluso, la mafia. En la forma más habitual de estos llamados grupos de parentesco ritual, el *oya-bun* (el que adopta el papel del padre), es el eje de toda la organización. Él (generalmente es un hombre), tiene varios *kobun*(los que adoptan el papel de hijos). Estos grupos jerárquicos están estrechamente unidos y son, hasta cierto punto, autoritarios. Aquí, la hermandad es una extensión del vínculo paterno filial. Nota de la autora

144 Las *ko-uta* 小唄 son canciones líricas que se cantan tañendo al shamisen. Nota de la autora

Uno de los rituales que se suceden en la ceremonia nupcial japonesa el *sansan-kudo*, 三三九度 nombre que designa al intercambio de sake entre los futuros esposos y que también se usa para hacer referencia a un matrimonio. En la culminación de la ceremonia, la novia y el novio se intercambian tazas laqueadas de tres tamaños diferentes, colocadas una sobre la otra en forma piramidal y ordenadas de mayor a menor tamaño, en las que se va sirviendo el *sake* (vino de arroz), que los contrayentes van libando¹⁴⁵, simbolizando así una unión profunda y duradera.

El “*hiki iwai*” 引き祝い, *la celebración de la retirada*

Con este término se designa a la ruptura con el mundo del Karyukai por parte de la geisha y su regreso al “mundo real” o la sociedad ordinaria. Según el protocolo, la geisha que ha decidido cortar las relaciones laborales y de hermandad que había construido, deberá repartir “*cajas de arroz hervido*”, a todos aquellos personajes que estuvieron implicados en su formación y cuidado. Con este ritual, la geisha rompe con todos los vínculos contraídos, y sus mentoras celebran el acontecimiento de una manera digna.¹⁴⁶

3.3 Minarai, aprender por observación

Desglosando el término: *mi* proviene del verbo *miru* 見る que significa ver y *narai*, de *narau*, 習う aprender. Uniendo ambos kanji obtenemos la palabra imitación, tomar como ejemplo. En la sociedad de las geishas, la responsabilidad del aprendizaje de las normas sociales por las cuales debe regirse una aprendiz, recaen sobre la hermana mayor, aun cuando cualquier otra geisha puede aconsejar o instruir a la maiko, si lo considera necesario, es la hermana mayor quien debe dar el ejemplo a seguir por su hermana menor. En la antigüedad se esperaba que las niñas que se empleaban en las chayas o casas de té como *shikomi* 仕込み (sirvientas), aprendieran el arte de ser geishas con la simple y metódica forma del *minarai*. El trato cruel por parte de las dueñas de los salones de té así como el de muchas madre-jefas de las okiya, actualmente sería tema de discusión para organizaciones como amnistía internacional, pero en aquella época, estaba socialmente aceptado que un poco de sufrimiento ayudaba a las chicas a convertirse en buenas geishas

145 En la vida cotidiana japonesa no es de buen gusto servirse licor de forma individual, el permitir a otro que te lo sirva, encierra un código por el cual aceptas la buena voluntad de quien te lo sirve y el acto debe ser retribuido tan pronto como sea posible para mostrar la buena disposición que se tiene para entablar una relación de amistad, caso contrario se asumirá como una muestra de descortesía o como una notable ignorancia de las reglas más elementales de educación. Nota de la autora

146 Dalby, L. Óp. cit., p. 66

y mujeres fuertes (cuyo símbolo es el sauce: ryu, dentro de la palabra karyukai), mencionado anteriormente

Los koko no tokoro 九の所 de las geishas

Los koko no tokoro son los nueve puntos en los que se asienta la belleza de una geisha, cinco de ellos pertenecen al aspecto físico y cuatro al ámbito espiritual, con el fin único de estimular la libido en el amante o cliente. También podríamos decir que tanto geishas como maiko, materializan la abstracción del concepto de belleza que poseen los japoneses.¹⁴⁷ En este sentido hablaremos primeramente del *iki*, como un estatus especial que alcanzaba una geisha, una especie de halo que le confería un estilo característico, mezcla de descaro y de elegancia y que tiene relación con una manera especial de ver la vida, de haberla vivido en toda la amplitud de sus contrastes.¹⁴⁸ En el *iki*, tanto las emociones humanas como los ideales estéticos están entrelazados: cuando una mujer de hoy en día decide convertirse en geisha, eso ya es una muestra de *iki*.¹⁴⁹ El *iki* no es un ideal abstracto al que tienen que ceñirse las geishas a lo largo de sus vidas, sino un estado refinado e inocente, más no ingenuo, que tienen de forma innata. En este contexto, el amor se convierte en un juego metafísico, comenzando en el estadio menos refinado, *yaho*, y culminando en el más refinado, *iki*. Alcanzar la meta en este juego es convertirse en una maestra del amor, *tsu*.¹⁵⁰

Una geisha podía llevar un kimono con un dibujo de estilo *komon*, o tal vez con unas rallas o un único color, y el obi atado con un lazo suelto o doblado. El erotismo del atuendo

147 La maiko ha sido un tema representado por los pintores de nihonga (arte nipón) frecuentemente, incluso en la segunda mitad del siglo XX. Y sigue erigiéndose como tema porque continua siendo emblema de belleza tradicional. Y, sin embargo, cabría preguntarse: ¿es realmente la belleza de la joven lo que se admira? Si nos detenemos un momento, lo único que vemos de ella es su rostro oculto tras un espeso maquillaje de color blanco rosáceo –que hace parecer más negro su cabello ricamente adornado-, su cuello y sus manos, igualmente maquilladas. Los labios están pintados de un rojo intenso y su tamaño disminuido. Toda ella está envuelta en un quimono de seda siempre lleno de brillantes colores, cerrado con un enorme obi atado artísticamente en su espalda. En realidad lo que se admira no es a la maiko en sí misma, sino una abstracción de la belleza que ella ayuda a materializar. Toda ella es puro artificio para la consecución de una belleza que va más allá de sí misma y que es evocada por los contrastes de color, la suavidad de las formas, su actitud, y la poesía y la música que en sí contiene. (Cabañas, P. 2008: 164)

148 Dependiendo de los kanji con los cuales se escriba, el vocablo *iki* tiene muchas traducciones, la que creo que más se adapta al concepto que se trata en este informe, es la de elegante, de buen gusto, distinguido, sin embargo no descartaría las de ánimo, brío, alcanzar el nivel de perfección y conseguir una destreza magistral, que también podrían ser incluidas como características de la geisha. Nota de la autora. (Vocablos tomados del Diccionario japonés-español, Hakuishu, Tokio, 1992, p.50-51.)

149 Dalby, L. Óp. cit., p. 269

150 Domingo C, Óp. cit. p. 109

de la geisha sólo se insinuaba y jamás se alardeaba de él. El quimono de una geisha conforma gran parte de su vida como una obra de arte. No sólo su danza o su canto, o cualquier otro *gei* que pueda tener, sino la presentación de su persona de un modo estético es lo que convierte al quimono en un elemento de singular importancia en su profesión. Contrariamente a la idea de moda occidental, cuyo objetivo busca que la mujer destaque, que sobresalga y se haga “única”, la estética del quimono es distinta. Lo más importante no es destacar, es conseguir la plena armonía tanto con la sociedad como con la naturaleza que le rodea, tomando en cuenta las estaciones del año, los festivales o las ceremonias en las cuales van a ser usados.

3.4 El Protector

Quiero hacer referencia a estos dos elementos en particular, porque siento que han sido explotados al máximo bajo un discurso de dominación patriarcal que ha impregnado de connotaciones negativas a la imagen de la geisha, no sólo en el mundo occidental sino también en el propio. Hasta tal punto se han ganado la mala fama, que he llegado a constatar personalmente, con cierta tristeza, la reticencia de ciertos japoneses a hablar de las geishas por considerarlas, seres de clase baja, o confundirlas con prostitutas.¹⁵¹ Por supuesto que ha habido tanto defensores como detractores de las geishas a lo largo de sus existencias, pero el hecho de que sigan apareciendo en todo aquello que tiene que ver con Japón, dice mucho del cómo han llegado a constituirse en un símbolo del país y emblema de su cultura.

Hemos descrito el significado del *iki*, el espíritu que posee una geisha, según Liza Dalby, el cliente que desea disfrutar de la compañía de una geisha, también debe tener *iki*, tal vez esto resulte paradójico, porque el cliente paga el servicio de la geisha (pero si no tiene *iki*, lo más seguro es que obtenga una cantidad mínima básica de protocolos, una escenificación vacía de todo sentido). Para las geishas un cliente con *iki* es aquel versado en las artes que ellas practican, que es ingenioso y encantador y que las entretiene tanto como ellas a él. Actualmente muchas geishas pueden llegar a mantenerse por sí mismas,

151 Esta línea que quedó definida en el pasado, marcando una clara diferencia entre las geishas y las prostitutas, a menudo es transgredida incluso por personas que se dicen conocedoras de la cultura japonesa, como ejemplo acotaré la descripción que hace de ellas Jacob Haarhuis, catedrático de japonés de la Universidad de Nueva York y quien realiza el prólogo de la obra *Memorias de una geisha*, que sería llevada a la gran pantalla: “Las geishas sencillamente no dejan constancia de sus experiencias. Al igual que las prostitutas, sus equivalentes de clase inferior...” (Golden, A. 1999: 11)

ya que legalmente están protegidas, y no son compradas por las okiya, como en antaño. Llegan a realizar una especie de contrato por el que la okiya financia todo lo referente a su educación y manutención durante su periodo de aprendiz o maiko.

3.5 El Mizuage

Proviene del “ritual del matrimonio de visitas” realizado en la época feudal del Japón y que consistía en que una hija en edad casamentera, recibía la visita de un “candidato” a marido. Los padres fingían ignorar la presencia del chico, y le dejaban pasar una noche con la doncella. Sin embargo cuando consideraban que habían encontrado la pareja adecuada para su hija, lo hacían público, mediante una ceremonia. Antes de su prohibición legal, el mizuage era un ritual de desfloración de la maiko, si ella era muy popular, la okiya se aprovechaba de esta situación para subastar el ritual entre los clientes que la conocían, mediante el ofrecimiento de los *ekubo* o pasteles de arroz con un pequeño círculo rojo en el centro, en clara metáfora sobre el momento de perder la virginidad, y así recibir (en muchos casos con creces) lo que la okiya había invertido hasta ese momento en la educación y manutención de la geisha. Esta suma de dinero era un símbolo de popularidad para la maiko y signo inequívoco de su éxito como geisha, por tanto era un rito que se celebraba y se comentaba, una vez realizado, la nueva geisha, lo celebraba repartiendo dulces y regalos en los establecimientos más frecuentados por ella dentro del Hanamachi, compartiendo con todos el inicio de una nueva e importante etapa en su vida.¹⁵²

3.6 Opiniones a Favor y en Contra de la Geisha

En 1935 se publicó en Tokio en libro titulado *Geigi tokuhon* (El lector de las geishas), era un compendio de todos los escollos por los que estaba atravesando el Karyukai en esa época. El periodista Iwao Tanaka, en 1935, hizo una metáfora de las geishas, que sigue teniendo peso en el Japón actual, él reseñó: “¿Por qué tenemos ombligo?, ¿por qué tenemos pestañas? Tal vez parezca que no tienen una función útil, pero ¿podríamos vivir sin ellas? Las pestañas protegen nuestros ojos del polvo, y el ombligo era la vía de los alimentos del útero de nuestra madre. Según los médicos, el ombligo es el centro de la barriga, el centro de nuestra fuerza. Si no tuviéramos ombligo, ¿cómo concentraríamos nuestra energía? Según mi opinión, las geishas son el ombligo de la sociedad. Aquellos que aseguran que su utilidad se ha desaparecido estarían dispuestos también a deshacerse de

152 Domingo, C. Ôp cit. pp. 105-107

sus ombligos. En el mundo de las geishas puede verse una condensación de los problemas vinculados con la modernización y la occidentalización que afectaron a la sociedad japonesa en todos sus aspectos a finales de los años veinte y principio de los treinta.¹⁵³

Los intelectuales y periodistas de la época a menudo utilizaban como ejemplo a las geishas cuando opinaban a cerca de lo que le estaba ocurriendo al Japón y a sus valores tradicionales. Surgieron debates sobre el destino de las geishas, pues se consideraba que el destino de la cultura tradicional iba a ser muy similar al que tuvieran ellas. Una postura, despiadadamente progresista, aseguraba que las geishas ya eran anacronismos y que debían dejar que la profesión muriera de forma natural. Una visión más moderada aseguraba que las geishas debían intentar ponerse al día y adaptarse a los nuevos tiempos. Finalmente, algunos escritores nostálgicos sugirieron que Japón perdería algo muy valioso si las geishas cambiaban o desaparecían. Consideraban que la sociedad debía responsabilizarse de preservar un lugar para las geishas”.¹⁵⁴

Finalmente, acotaré la frase hecha por el Profesor Kametaro Hayashida, en 1929: “Actualmente todo el mundo reconoce que las geishas son pilares de la vida social”.¹⁵⁵

Hay que tomar en cuenta el marco histórico en el cual se profirieron tales opiniones, el período de tiempo transcurrido entre 1930 y 1940, que dejó profundas marcas en el corazón del Karyukai, pero la historia ha demostrado, que las geishas tuvieron una elección acertada al decidir no cambiar su estilo y hacerlo depender de los vaivenes de la moda, sino buscar en sus auténticas raíces y fortalecerlas, constituyéndose a sí mismas en bastiones históricos y culturales del Japón feudal que las vio nacer. Los cambios que les han favorecido, han sido los de tipo legal, tendientes a proteger su integridad como seres humanos que tienen la libertad de decidir por sí mismas sus destinos, el derecho a aprender un arte sin que eso implique torturas de tipo físico y psicológico, y a sentir que con su gei, contribuyen en gran medida a la preservación y mantenimiento del acervo histórico de su país, y a ser valoradas por ello, más que por el tinte de prostituta fina, maestra en la realización de las cuarenta y ocho posturas,¹⁵⁶ con el que las ha teñido el pincel occidental.

153 Dalby, L. Óp. cit., p. 106

154 Dalby, L. Óp cit. p. 108

155 (citado en Dalby, L. 1996: 108)

156 Las llamadas 48 posiciones sexuales, provenían de las 48 técnicas básicas de la lucha de sumo. Incluyendo algunas posturas acrobáticas, imposibles de llevar a la práctica pero que le imprimían más atractivo a la relación sexual con una tayu. Nota de la autora.

3.7 Estado actual de la cuestión

La drástica disminución del número de geishas y maiko de los últimos años, ha traído nuevamente a la palestra sociopolítica a la geisha. El gobierno ha tomado cartas en el asunto, admitiendo públicamente su existencia como ser de gran valor cultural al que hay que proteger y estimular. Las geishas deberían considerarse tesoros vivos,¹⁵⁷ con la consecuente retribución monetaria por parte del gobierno para poder seguir cumpliendo a cabalidad sus funciones, no sólo como elementos de valor estético sino de embajadoras culturales y portadoras del acervo histórico del Japón.

157 Son llamados “tesoros vivos” a todos los artesanos y artistas que siguen produciendo elementos de valor histórico y estético para el Japón. El gobierno se encarga de su manutención a fin de que ellos puedan realizar su trabajo, sin ningún tipo de problemas económicos. En este grupo se incluye a los todos los artesanos, músicos de instrumentos nacionales y actores de los teatros, noh, bunraku y kabuki. Nota de la autora.

IMAGEN, ARQUETIPO Y DISCURSO VISUAL DE LA GEISHA EN OCCIDENTE

El constructo de la imagen de la mujer en China comienza con la forma lineal que se le adjudicará mediante la escritura, conociendo que la escritura está hecha a base de ideogramas, es decir de imágenes que cobran un significado, ya que no son del todo abstractas sino que poseen elementos figurativos o un conjunto de ellos que nos evocan las ideas por ellos sugeridas. Esta idea de mujer, pasó de China a Japón cuando éste asimiló la forma de escritura, la imagen que designaba a mujer y lo que ella implicaba fueron asumidas por el pueblo nipón, y perduran en la memoria colectiva del pueblo, en este sentido Fernando Rodríguez¹⁵⁸ apunta que la imagen “fija” la memoria, incluso la memoria colectiva, la memoria de los pueblos. Ello es así porque cifra mnemotécnicamente un discurso, porque una imagen condensa diversos sentidos en una fórmula impresiva, durable, y a menudo dotada de una gran economía, puesto que se produce, como escribía Freud, refiriéndose a las imágenes en el sueño y, por extensión en el chiste y en la poética del concepto, por procesos de contigüidad metafórica, de sobredeterminación y de condensación. (Citado en Rodríguez, F. 1995: 11). Estas imágenes fueron llamadas por el psiquiatra C. G. Jung, “arquetipos”¹⁵⁹. Siguiendo a Jung, Cano Gestoso (citado en J.Fernández 2013: 138), acota que los arquetipos son construcciones culturales de los pueblos, no son neutros, sino que están cargados emotivamente... Jung, en su tratado los símbolos de la transformación asevera: “el hecho de que una opinión sea tan antigua y tan general, demuestra necesariamente que de algún modo tiene que ser verdadera, esto es, psicológicamente verdadera.

4. 1 Historia de los Kanji 漢字

Pedro Ceinos en su Manual de escritura de los caracteres chinos (Ed. Miraguano, S.A.

158 “La experiencia que nos evoca una imagen, especialmente la imagen con clara intencionalidad simbólica, no es en ningún caso una experiencia aislada, centrada sólo en la alianza entre un foco visual -una mirada- y un objeto que se dibujara en un espacio real o imaginario. Percibimos lo icónico en tanto que su sentido puede alcanzar a ser dicho, ordenamos su realidad siempre en patrones discursivos, aun cuando reconozcamos estar en presencia de lo inefable”. Rodríguez de la Flor, F. Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1995. p.12

159 Según Jung los arquetipos o imágenes primordiales son “formas o imágenes colectivas que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos y, al mismo tiempo, como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente”. Son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas”. Progoff, I. La psicología de Jung y su significación social. Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 93-103

1998), dice que los primeros caracteres chinos pueden haber sido utilizados hace unos cinco mil años, como pictogramas que reproducían los objetos y las actividades más comunes de la vida en aquellos tiempos. En su libro expone que la tradición atribuye a Huang Di, el Emperador Amarillo, la primera sistematización de los caracteres, sin embargo, Van Gulik dice que existen hallazgos arqueológicos que aportando información más fidedigna, aunque limitada, constatan que la que la dinastía Yin ya contaba con un sistema de escritura que consistía en una combinación de pictogramas, ideogramas y signos fonéticos que se convertirían más tarde en la base de la escritura china.¹⁶⁰ Gracias a la importancia que le otorgaron a la adivinación los pobladores de esta dinastía, hemos podido conocer uno de sus métodos adivinatorios, la piromancia, que se realizaba por el calentamiento de las escápulas de los ciervos o el caparazón y el esternón de las tortugas, para luego interpretar las fisuras producidas en ellas por la acción del fuego en ellos. Tanto preguntas como respuestas se grababan en los mismos huesos para luego proceder a sepultarlos. De estas interpretaciones de aquellos símbolos se deduce que comenzó el sistema de escritura china. Estos ideogramas pasaron a formar parte del imaginario colectivo del pueblo que los había creado.

En cuanto a Japón, Torres i Graell enuncia que no existen rastros de ningún tipo de escritura anterior a la introducción de la escritura china. Por otra parte se sabe muy poco acerca del origen del japonés moderno, no tiene relación con la lengua de los primitivos pobladores del país, los ainu, ni con el chino, a pesar de que de esta lengua ha ya tomado su escritura y muchas palabras. El chino fue para el japonés lo que el antiguo griego par muchas lenguas occidentales, la fuente de vocablos para la formación de nuevas palabras. Los japoneses adoptaron los ideogramas, tomando el mismo carácter para representas un objeto o idea determinados, pero conservando su pronunciación japonesa. Posteriormente fueron incorporando signos con su pronunciación original, en especial para formar nuevas palabras compuestas y de carácter técnico, y en otros casos se usaron atendiendo a su fonética.¹⁶¹ En su libro, *Kanji Pict. O. Graphix*, Michael Rowley expone: “Kanji developed from pictures used by the chinese several thousand years ago to represent the world around them. Some types of kanji have retained their pictographic forms and look very

160 Van Gulik, R. (2005: 29-30).

161 Torres i Graell, A. (1977: 15).

much like the objects they represent".¹⁶²

Como veremos más adelante, los kanji han evolucionado, por diversas razones, siendo la más importante la tendencia a la simplificación que se manifiesta en la reducción del número de trazos y en la forma de escribirlos, utilizando trazos rectos y angulados. Esta tendencia a la simplificación originó, en Japón, la aparición de los *kana* o silabarios fonéticos y a la esquematización de los caracteres, cuando varios de ellos forman a uno más complejo dando lugar a los radicales. La introducción de los kanji en este capítulo obedece al análisis de la mujer en el discurso visual en Japón, que comienza con la adjudicación de la grafía, la cual estaba dotada de una carga sociocultural que no perdió al ser tomada por los japoneses de la escritura china y adjudicada a las palabras que tenían igual significado.

En la cultura china se mezclan las corrientes del tao, del budismo y del confucianismo y las leyendas y los mitos, esto ha producido un doble discurso visual en las grafías que usan el radical de mujer, una en la cual se la ensalza y la otra peyorativa. En los antiguos mitos y leyendas chinos se le atribuían a la mujer poderes mágicos especiales, y un hecho aún más significativo es que los manuales de sexo chinos -de comienzo de nuestra era, pero que seguramente existían desde mucho antes- representan a la mujer como guardiana de los arcanos del sexo y como depositaria del conocimiento sexual. Todos los textos que tratan sobre las relaciones sexuales representan a la mujer como gran iniciadora y al hombre como un alumno ignorante. Por su parte, la escuela confuciana exalta al hombre como indiscutible jefe y guía de la familia, como elemento fuerte y activo, símbolo de la luz y superior a la mujer, considerada débil y pasiva, símbolo de las tinieblas.¹⁶³ En la descripción de la grafía de mujer (en chino: nü, en japonés: onna), según Van Gulik, el pictograma está formado por una figura humana en cuclillas donde se destacan unos senos desproporcionadamente grandes (véase la ilustración n.º 1), se sabe que son senos y no mangas (como deducen otros autores), por la grafía de madre, que proviene de mujer, y el que se le agregan los pezones (quizá para acentuar su función nutricia). La grafía de hombre (en chino: nan, en japonés: otoko), se realiza uniendo a un cuadrado que representa un campo de cultivo y un signo que indica la acción de trabajar (según otros autores asemeja a una herramienta de labranza). Esto sugiere que mientras el pueblo de la dinastía

162 Rowley, M. (1992: 7).

163 Van Gulik, R. (2005: 37).

Yin consideraba a la mujer como la madre que nutre, veía al hombre en su función de agricultor y proveedor del alimento para la familia : distinción que apunta hacia el matriarcado. Van Gulik insiste en la presencia del matriarcado en el comienzo de la historia de China, acotando a otra grafía, la correspondiente al carácter de apellido 姓 (en chino: hsing, en japonés: sei). Desde la segunda mitad del período Chou en adelante este carácter se ha integrado con dos elementos: el radical de “mujer” a la izquierda y el de nacer, a la derecha. Este signo se cita a menudo como prueba de que la antigua sociedad china (y por ende la japonesa que lo asimiló con la grafía y el significado) era matriarcal, ya que indica que los hijos llevaban el nombre de la madre, y si es usado en la actualidad, es un indicativo de que en el subconsciente de chinos y japoneses subsisten poderosos recuerdos del matriarcado, Van Gulik también hace referencia a la grafía correspondiente a casamiento o “tomar un hombre esposa” 娶る (en chino: ch’ü, en japonés: *metoru*), aunque en la lengua japonesa se usa el mismo kanji (aunque con distinta lectura: *meawaseru*) para designar al arreglo de una alianza matrimonial con mediación de un intermediario, dicha grafía esta formada con el radical de mujer en la parte inferior y en su parte superior por el verbo tomar (en chino: ch’ü, en japonés: toru) que a su vez está formado por los kanji de mano y oreja. Lo que, según Van Gulik, nos invita a interpretar esta grafía como la representación de un hombre que desposa a una mujer tomándola por la oreja -con todas las implicaciones de orden sociológico de un comportamiento tan dominante-. Acota, sin embargo, que el verbo “tomar” podría haber sido usado en este caso sólo como fonema , dando a la grafía el significado de “acto de desposar a una mujer”. Para Carl G. Jung, en su tratado los símbolos de la transformación dice: “el hecho de que una opinión sea tan antigua y tan general, demuestra necesariamente que de algún modo tiene que ser verdadera, esto es, psicológicamente verdadera” (1963: 31).

Al hilo de la dualidad de criterios en los que está inmerso el uso de la grafía de mujer en la lengua japonesa y, por ende, en el inconsciente colectivo nipón, me permito ofrecer una lista de palabras, escogidas del gran repertorio lingüístico que posee la lengua japonesa, comenzando por las de connotación positiva de los vocablos, que usan la grafía de mujer, sin convertirla en radical (parte de un kanji compuesto):

onna zan mai: 女三昧 entregarse al placer

jô / ôu: 女王 princesa

onna de: 女手 era la antigua designación del hiragana o silabario fonético cuyos trazos fueron inventados por las mujeres del período de Heian, también alude a trabajos femeninos

onna mo ji: 女文字 silabario hiragana

onna dô raku: 女道楽 sensualidad femenina

kou shoku: 好色 sensualidad femenina

jou ryû: 女流 compañera de sexo

onna ten ka: 女天下 mujer que ostenta el poder dentro del hogar

Y de connotación negativa:

jo rô: 女郎 prostituta (aunque el kanji rô proviene de hombre y esposo, también se usa para designar a los vasallos de la corte)

bai-shun-fu: 売春婦 prostituta (literalmente mujer vende primaveras, puede que se haya asociado a la primavera con los placeres carnales, tal como provenía de la cultura china)

Uso del radical mujer en otros vocablos: (que le otorgan significado) con ejemplos de palabras compuestas en la que se utiliza (en connotaciones positivas)

konomu: 好む placentero kou ki: 好機 optimista kô shoku: 好色 sensualidad

da: 妥 paz da kyô: 妥協 entendimiento

ko do-ki: 如 ser mejor nyo hô: 如法 honesto

hajima-ru: 始める empezar

go: 娛 placer go raku: 娯楽 recreación, entretenimiento

nakadachi: 媒 ir entre... bai kai: 媒介 mediación, intervención bai tai: 媒体
medium

ureshi-i: 嬉しい feliz (adjetivo)

shô / sei: 姓 apellido sei mei: 姓名 nombre completo

kyô: 嬌 atractivo kyô mei: 嬌名 reputación (debido a la belleza)

maka-seru: 委せる confiar, encargar (algo a alguien)

Uso del radical de mujer en vocablos con connotaciones negativas:

do: 奴 esclava do rei: 奴隸 esclavo/a

mida-ri: 妄 sin autoridad bô kyô: 妄挙 acción irracional

kan: 奸 debilidad ka shin: 奸臣 traidor

gi: 妓 cantante (mujer), prostituta, cortesana gi kan: 妓官 burdel

samatage-ru: 妨げる perturbar, interferir

yô: 妖 calamidad, atractivo, brujería yô bi: 妖美 belleza (de bruja) yô ki: 妖気 fantasmal

myô: 妙 misterioso, extraño, curioso, singular bi myô-na: 微妙な sutil, delicado

mekake: 妾 concubina

neta-mu: 妬む envidiar, sentir celos

kan-suru: 姦する asaltar, seducir kan pu: 姦婦 adulterio

yome: 嫁 esposa yome iri: 嫁入り matrimonio

shô: 娼 prostituta shô gi: 娼妓 prostituta shô ka: 娼家 burdel

sai / tsuma: 妻 esposa

fu: 婦 esposa fûfu: 夫婦 esposos fu jô: 婦女 ser mujer fu toku: 婦徳 virtudes femeninas Tanto éste como el kanji anterior (tsuma) están hechos con la idea de que la mujer tenía una escoba en la mano, lo que indica su servicio en el hogar.

ka-suru: 嫁する traer matrimonio yome tori: 嫁取り tomar una esposa

yasu-mu: 安む descansar yasui: 安い barato

El significado de la palabra geisha se incluye a objeto del interés que ocupa en la presente investigación. Etimológicamente la palabra geisha se usa para nombrar a una persona de arte. Este sustantivo se origina en la unión de dos kanji:

Gei: 芸 arte

Sha: 者 persona

En la gramática japonesa las palabras no describen en sí mismas al género que las determina, por lo cual pueden definir indistintamente a hombres y a mujeres. Según los datos históricos, las personas que ejercieron el oficio de amenizar las fiestas de los chônin o ricos comerciantes, fueron hombres, cuyas artes deleitaban a aquellos. Para los japoneses la palabra que designaba a la geisha no estaba dentro del catálogo que incluía a la mujer, ni en el sentido positivo, ni en el peyorativo. Por tanto, en la construcción del inconsciente colectivo nipón, desde sus inicios hasta el presente, la geisha es un ser de y para el arte y como prueba de ello está el hecho de que no se extinguiera con la abolición legal de la prostitución, como sí sucedió con las prostitutas, o-iran 花魁 y yoro 夜..., con las cuales, hasta ahora, se le confunde en Occidente.

4.2 El discurso visual inmerso en los cuadros del Ukiyo-e

A objeto del presente estudio, del vasto acervo artístico japonés, nos concentraremos en las obras del Ukiyo- e o mundo flotante, específicamente las llamadas “bijin- ga”, producidas por Utamaro y por Harunobu. El Ukiyo-e es una escuela de arte japonés cuyo significado literal es “pintura del mundo flotante”, en una alusión irónica al término “mundo doloroso” (憂き世), que recuerda al plano terrenal de muerte y renacimiento en el que se basa la religión budista, en tanto que “lo flotante” alude a lo que va y viene sin marcar ninguna dirección, de lo que es pasajero y no permanente, o bien e todo aquello que es arrastrado por los vientos del placer o de los sentidos (Ruíz, F. 2008: 40). Cuando el coleccionista francés Edmond de Goncourt le pide al marchante japonés Hayashi que le de una explicación del término, éste le responde: “en cuanto a la palabra ukiyo-e, sabemos que designa universalmente el dibujo de esta escuela en particular, conocida por ese nombre. Su traducción, escuela del mundo viviente, o de la vida misma, o de la vida tal y

como transcurre ante nuestros ojos, o de todas las cosas que vemos... recoge exactamente el sentido”. Por el 1665, el escritor Asai Ryoï, en el prólogo de la obra *Ukiyo Monogatari* o *Leyendas del mundo flotante*, impregnó de filosofía al término: “[...] vivir únicamente el momento presente, entregarse por entero a la contemplación de la luna, de la nieve, de la flor del cerezo y de la hoja del arce[...], no dejarse abatir por la pobreza y permitir que se trasluzca en el semblante, sino flotar a la deriva como una calabaza en el río: esto es lo que llamamos ukiyo”.¹⁶⁴ Las estampas del ukiyo-e se convertirán en el género de pintura más representativo del periodo Tokugawa (1603-1867), que se desarrollará desde finales del siglo XVII, alrededor de 1680, como una evolución lógica de la escuela *fûzoku-ga* 風俗画 y la de Yamato-e 大和絵, que habían popularizado los temas de género, y se extiende hasta mediados del siglo XIX, 1868, inicio de la época Meiji. La principal técnica utilizada por esta escuela fue la de la xilografía que consiste en grabados reproducidos en bloques de madera de cerezo por expertos artesanos y que consiguió cubrir la extraordinaria demanda existente de grabados por parte de quienes los adquirían, llegando a realizar hasta 10.000 copias de un mismo tema. El proceso de creación de las estampas estaba en manos del gremio editorial de los comerciantes urbanos, los mayoristas de otros impresos o los “mayoristas de Zôshi” Estos se ocupaban tanto de la distribución como de la producción de los grabados, colaborando con distintos artesanos, artistas e intelectuales. La producción de las obras se caracterizaba por un complejo sistema de colaboración en el que estaban implicados escritores, ilustradores, comerciantes, artistas y samurais (García, citado en Román, M). Según María Román, el mundo flotante o Ukiyo, es un concepto clave de la cultura popular que exalta el placer hedonista, el consumo y la disipación y que sustentó el desarrollo de los barrios de placer y el teatro, con su implícito sentido del comercio sexual.¹⁶⁵ Los temas que se trataron con esta técnica giran en torno al mundo del teatro llamado kabuki, inmortalizando escenas de las obras teatrales así como a sus artistas, los baños (que en aquellos tiempos eran públicos), las casas de citas, las casas de té, las prostitutas, las geishas, los luchadores de sumo, y en general, los barrios de placer de las grandes ciudades. Los precedentes de la escuela Ukiyo-e datan de 1650, cuando empezaron a popularizarse en la pintura los libros ilustrados, especialmente asociados con las guías populares de entretenimiento, la shunga 春画, o “estampas de primavera” (así se llama a

164 Lambert G. (2008: 17)

165 Román, M. (2008: 80)

los libros eróticos). La pintura de género, *fûzoku-ga*, elaboró en sus obras una conciencia sobre las dificultades de la vida diaria a lo que contrapuso los placeres del mundo secular, de esta contraposición nació en *Ukiyo-e*, la representación del mundo flotante. Las raíces de *fûzoku-ga* están latentes en las primeras pinturas de *yamato-e*, de hecho los *maki-mono* o rollos narrativos de los siglos XII-XIV recogían imágenes de la vida diaria de nobles y de gente corriente, siendo llamados *e-maki-mono*, término que viene a significar “pintura en rollo que se abre horizontalmente”,¹⁶⁶ pero el paso a una decidida pintura cotidiana, es decir el paso de *yamato-e* al *fûzoku-ga*, se produjo en el siglo XVI. Las escenas que comienzan a representarse son momentos, más que de la vida cotidiana, de diversión, y panorámicas de ciudades. El estilo elaborado en el *Ukiyo-e* es producto de una mezcla de la narrativa realista del *e-maki* producido en el período de Kamakura y el estilo decorativo maduro de los períodos de Momoyama y de Tokugawa. Con algo de realismo, con el tiempo incorporó la perspectiva occidental. A pesar de que existían diferencias, todos sus miembros pintaban con la misma técnica, dentro de un mismo estilo. Para Félix Ruiz de la Puerta y Juana Sánchez González, el desarrollo económico que se produce en Japón durante el siglo XVIII y principios del XIX, permite a la mujer implicarse en actividades comerciales y artesanales, condición que propulsó la extinción de la mujer inaccesible de la corte y promovió, para la clase emergente de los comerciantes, pragmáticos y con grandes deseos de disfrutar, un nuevo mundo familiar en el que convivían dos categorías de mujeres: la esposa, que aseguraba el legado dinástico y velaba por el negocio familiar, y la cortesana cuya función no era la de acompañar, sino de incitar al hombre a la ensoñación. Éste no ama lo que ve: ama lo que siente como irreal. Así será el proceder del hombre del *ukiyo-e*, se inclinará a amar no lo que contempla, sino lo que imagina (2008: 42). La cortesana se convirtió en la mujer soñada, podía satisfacer las fantasías eróticas y retóricas de su cliente, tomando en cuenta que en la cultura urbana del periodo de Edo, la educación sofisticada basada en las artes de la caligrafía, la pintura, la danza, la música, el arreglo floral y la ceremonia del té estaba reservada al entorno femenino de las geishas y las cortesanas,¹⁶⁷ a la vez que lo liberaba de la severidad de las reglas sociales, todo este mundo efímero necesitaba de una infraestructura que le dotara de contingencia, esto dio origen a los barrios del placer, siendo el más famoso el de Yoshiwara, fundado en 1617, en

166 Ruíz, F. (2008: 40)

167 Arias, M. (2008: 176)

Edo (actual Tokio), que estuvo activo hasta 1958, cuando la prostitución fue abolida por ley. Los artistas eran asiduos visitantes, en especial los pintores de estampas, lo cual benefició significativamente al negocio del mundo flotante, que se sirvió de este movimiento pictórico cuyo discurso visual serviría para llevar la fantasía y el deseo de sus consumidores hasta el paroxismo. Para Matilde-Rosa Arias Estéves, las estampas del Ukiyo-e también sirvieron en Europa y América como sutil propaganda del ideal romántico de la mujer japonesa sumisa.

Si comparamos a la mujer pintada en los *e-maki*, enmarcada en una perspectiva axonométrica y con su atuendo de *jūni hitoe* o largos y pesados quimonos superpuestos (doce en total) y *tarekami* o largos cabellos cayendo en cascada sobre hombros y atados a la altura de la espalda, confinada en la penumbra de las estancias, no podemos más que recordar a Junichiro Tanizaki, en su famosa obra del elogio de la sombra cuando asevera: “nuestros antepasados consideraban a la mujer, a la manera de los objetos de laca en polvo de oro o de nácar, como un ser inseparable de la oscuridad, y hasta donde fuese posible, se esforzaban en sumergirla por completo en la sombra”,¹⁶⁸ y también a Murasaki Shikibu, en *Genji no monogatari*: “las cosas reales en la oscuridad, no parecen más verdaderas que los sueños”. La mujer del ukiyo-e transforma el paradigma de la belleza, según Berenice Geoffroy-Shneiter en su libro *Geishas*: “el reino de la cortesana exhibe no solo el rostro, sino también las provocadoras curvas, la nuca, los tobillos y, en ocasiones, hasta la curva de sus senos... Las sedas se hacen más finas llegando a ser transparentes, de tal forma que más que ocultar los cuerpos, los descubren”,¹⁶⁹. Para calificar a este tipo de beldad, se usa el término de *bijin* 美人, y para referirse a la pintura de estas mujeres bellas se usará *bijinga* 美人画. Félix Ruiz de la Puerta y Juana Sánchez González describen a las temáticas de los artistas de estampas, como que progresivamente se van desplazando desde el interior de la casa hacia los jardines o la calle, también es frecuente la proyección de la cotidianidad, en las que las mujeres están realizando labores del hogar o cuidando de los hijos, en lugares luminosos, en gran medida gracias a que las pantallas divisorias de las viviendas, el *fusuma* 襖 y el *shoji* 障子, se presentan abiertas. Al iluminar un lugar su espacio se organiza a base de volúmenes, y todo lo que existe en su interior, objetos y personas, son parte de esos volúmenes. Así, la *bijin* o mujer hermosa, no solo adquirirá volumen,

168 Tanizaki, J (2003: 30)

169 Geoffroy-Shneiter, B. (2005: 16)

también ganará estatura, apareciendo en la escena erguida. Al mostrarse de forma vertical, pareciera que también tiene libertad de movimiento, se la puede ver tanto en el interior de la casa como paseando por el jardín, integrada en el medio y, compartiendo o rivalizando con otras mujeres. La *bijin* muestra más de su figura, la nuca, los tobillos y los senos, si bien es cierto que pierde volumen en los trajes, lo aumenta en su tocado. Ya no es prisionera de su envoltura, pero sí de su belleza.

El Ukiyo-e creó un mercado de ilustraciones de moda, calendarios, tarjetas de felicitación, libros ilustrados, guías de viaje y de entretenimiento, pornografía y material que promocionaba al teatro kabuki, a los campeonatos de sumo, los burdeles, las casas de té (que fueron confundidas con los *ryo-tei*, que podían ser posadas o lugares para comer donde se podían celebrar fiestas en las que actuaban las geishas y cuyas funciones fueron mezcladas en las descripciones hechas en los relatos producidos por viajeros occidentales), frecuentados por los ciudadanos del periodo Edo. Las estampas se comercializaban en librerías o a través de la venta ambulante (ver ilustración n.º2), éstas eran el resultado de la asociación entre un editor, que coordinaba el trabajo y lo financiaba (por regla general), el artista que realizaba el dibujo, el grabador, que trataba la madera y el impresor, que se encargaba del tiraje.¹⁷⁰

Hishikawa Moronobu 菱川 師宣 (1631-1694) es considerado como el primer representante de la escuela Ukiyo-e creador de un estilo o escuela que lleva su nombre. Formado en dos escuelas de pintura, la de *kano*, de tradición china, que se caracterizaba por la simplificación de las formas, y la de *tosa*, de inspiración profana y nacionalista (estilo Yamato-e), inclinada por el contorno acentuado y la suntuosidad de los pigmentos. Alrededor del año 1680, este pintor e ilustrador revolucionó la técnica del grabado adaptando las técnicas de la pintura tradicional a la xilografía; produjo más de 100 libros ilustrados, siendo uno de los más famosos el *吉原恋のみちびき* o Guía del amor en el Yoshiwara (1678), que presentaba a distintas cortesanas según sus cualidades, así como la descripción del barrio y sus actividades, y alrededor de 50 *shunga* 春画 (estampas eróticas) así como numerosas pinturas, periódicos y vistas de plazas famosas. Sus primeras impresiones fueron monocromáticas en tinta china llamadas *sumizuri-e* 墨刷絵, *sumi* 墨 era la tinta china cuya gradación iba del gris al negro. La transición de las impresiones de

170 Lambert G. (2008: 19)

dos colores fue realizada por *Okumura Masanobu* 奥村 政信, quien le añadió dos planchas de color verde y rosa, respectivamente y que se llamó *benizuri-e* 紅刷絵, progresivamente se fueron incluyendo colores, pero de forma directa y con ausencia de matices, la madurez de este estilo llegó con las impresiones en policromía, en la década de 1740.

Suzuki Harunobu 鈴木 春信 (1725-1770) autor prolífico, realizó cerca de mil doscientas estampas, veinticinco libros ilustrados y algunas pinturas, introdujo a la poesía dentro de la obra pictórica perfeccionó la técnica de las impresiones policromas, utilizando distintas planchas de madera por color que se estampaban en una misma obra (hasta quince planchas grabadas) para conseguir una imagen de brocado o *nishiki-e* 錦絵, llamadas así por los tonos iridiscentes que se conseguían al impregnar al papel de mica y polvos metálicos. Influenciado por los círculos de poetas e intelectuales que frecuentaba, se especializó en el género de estampas de calendario o *egoyomi* 絵暦 cuyas figuras escondían en sus diseños a acertijos que debían ser descifrados por los miembros de los distintos clubes y que rivalizaban en este tipo de contiendas intelectuales. Como ejemplo, presentaremos a la obra *belleza saltando al vacío desde el balcón del templo Kiyomizu* (1765), cuyos acertijos están inscritos en las conchas de moluscos que forman parte del diseño del kimono de la mujer (y que designan a los meses largos).(ver ilustración n.º3). Harunobu crea también el formato *hashira-e* 柱絵 (tipo kakemono o vertical pero más estrecho) como podemos apreciarlo en la obra “*joven contemplando un tiesto de claveles*” (1765-1770), (ver ilustración n.º4) cuya figura aparece recortada cuyo efecto hace que el espectador sienta que está viendo la escena a través de una rendija. Estos *nishiki-e* marcaron un hito y el inicio de la edad de oro del Ukiyo-e que, a partir de este momento, tuvo sus mejores obras en las estampas individuales impresas. Los continuadores de Harunobu dieron una gran difusión a la estampas de Ukiyo-e, en las que utilizaron nuevas técnicas como la incorporación de la mica o la adición de un negro brillante o *nikawa* (obtenido a partir de la mezcla de cola de pescado y tinta) para conseguir efectos brillantes o la inclusión de papeles con texturas. Se desarrollaron también composiciones marcadas por la monumentalidad de la representación. La esencia del estilo del Ukiyo-e fue incorporada en los trabajos de Kiyonaga, Utamaro, Hokusai, y de Hiroshige durante el siglo XVIII, en el siglo XIX esta técnica abandonó su refinamiento y la calidad de los métodos de realización por parte de sus seguidores se hicieron mucho más deficientes; los

diseños fueron más vulgares y las composiciones más toscas, en parte debido a la gran demanda de grabados. Esta escuela fue suprimida en 1868 con la solemne restauración del poder del emperador, período conocido como Meiji.

El artista *Torii Kiyonaga* 鳥居 清長 (1752-1815), tercera generación de los artistas Torii, logró reunir en una estampa a artistas de diferentes categorías. Usó el formato llamado *ôban* 大判. Cuyas medidas (37,5 x 25,5 centímetros), le permitirán mostrar a la mujer de forma erguida y con una silueta longilínea (aunque también usó el formato *hashira-e* con gran destreza). Centra su interés en las *bijin-ga* o cuadros de mujeres hermosas y comienza a definir las líneas corporales, acercando a la mujer nipona al ideal griego de belleza, cabe destacar una obra que puede revelarnos las diferencias entre prostitutas y geishas, es la titulada “*desfile de bellezas contemporáneas de los barrios de placer*” (1784), (ver ilustración n.º5) , en donde podemos apreciar una escena que se manifiesta frente a un jardín , en ella apreciamos a un hombre descansando sobre un futón mientras fuma y espera a que se alisten las geishas que a continuación le ofrecerán un repertorio de *shamisen* 三味線 (instrumento musical), sabemos que son geishas por la forma en la que llevan atadas las fajas u *obi* 帯 con los que ciñen sus quimonos cuyos lazos están hechos en sus espaldas, la prostituta, de pie y a su lado, tiene el lazo de la faja hacia adelante y usa un quimono sin blasones. La forma de los peinados también nos da pistas sobre el rango de las geishas que participan (a mayor elaboración del tocado mayor rango) y el hecho de que sus quimonos ostenten blasones (en las mangas y la parte trasera) nos dice a que *okiya* o casa pertenecen, pero, sin duda el artista más destacado es *Kitagawa Utamaro*: 喜多川歌麿, nació en 1753 en una pequeña ciudad de Japón, y pronto se marchó a Edo, actual Tokio, ciudad en la que murió el 31 de octubre de 1806. En Edo, con el nombre de *Toyoaki*, se dedicó al cultivo de los temas de la naturaleza y publicó gran cantidad de libros ilustrados, entre los que *Ehon Mushi-erabi* (Libro ilustrado de Los insectos, de 1788) y *Momochidori* (Una miríada de aves) son unos de los más conocidos. Tiene en su haber una producción de mil novecientas estampas, de las cuales un tercio está dedicado al barrio del placer *Yoshiwara*, dato que según *Giselé Lamber*, ha podido ser documentado con mucha mayor exactitud que su biografía. Mantuvo el estilo de *Kiyonaga*, pero creó un nuevo estilo llamado *ôkubi-e* お首絵, que consistía en acercar la figura de la mujer para que la casi totalidad de la superficie del cuadro estuviese abarcada por el rostro y las manos, lo que le

permitía acentuar los gestos y concentrarse en las emociones, en palabras de Félix Ruiz de la Puerta y Juana Sánchez González: “la temática no ha cambiado, sigue inmersa en los temas del ukiyo-e, pero la situación sí. La cercanía del rostro desliga a la *bijin* del contexto donde pudiera encontrarse, con la finalidad de centrar la atención del espectador no tanto en su belleza sino en el proceso de descubrir los sentimientos que pueda ocultar en su interior. Las manos se exhiben para que enfatizen las emociones plasmadas en el rostro, éstas gesticulan, señalan o actúan haciendo juego con los quimonos, o las transparencias de las telas que ostentan una calidad técnica exquisita. El artista, sin abandonar el ideal de lo enteramente femenino, impregna de emociones a las mujeres de sus estampas convirtiéndolas en seres dotados de personalidad y alejándolas paulatinamente del estereotipo de objeto de belleza y de disfrute. En cuanto a las shun-ga o estampas de corte erótico, una xilografía perteneciente a la serie titulada “*Canción de la almohada*” (ver ilustración n.º6) a la que se le atribuye su autorretrato acompañado por una de sus modelos. Retomando a los *okubi-e*, nos centraremos en el retrato hecho por Utamaro a *Takashima Ohisa* (cerca de 1793), un *nishiki-e* de formato oban, que nos muestra a una de las modelos preferidas por Utamaro, hija de un confitero de pasteles de arroz y camarera de una casa de té, el artista la presenta aquí segura de su atractivo; la forma en la que está girando la cabeza permite al espectador apreciar la línea del cuello poniendo de manifiesto su belleza. Ohisa sostiene un *uchiwa* o abanico de verano en donde puede apreciarse el blasón familiar (el colocar los blasones era un medio muy utilizado por los artistas para identificar a la modelo de los retratos desde que los edictos de 1793 prohibiesen transcribir los nombres de las bellezas en las estampas). Al lado izquierdo de la figura puede leerse un *kyōka* o poema humorístico, circunscrito en un recuadro, en el cual se hace un homenaje a los encantos de la dama y la admiración que éstos producen en los clientes del establecimiento:

El hechizo y el té rebozan

y no se enfrían nunca

Haced que no despierte

de este sueño feliz del año nuevo en Takashimaya

Otro *okubi-e* pertenece a la estampa titulada *Naniwaya Okita* u *Okita*, de la casa Naniwaya,

de la serie *Furyu rokkasen* o “*Seis poemas elegantemente ilustrados*”, también nombrados como *Komei bijin rokkasen* o “*Comparación entre las beldades de las cinco casas*”, publicadas por vez primera en 1793 y reeditadas algunos años después. El nombre de la retratada, Okita, se mezcla en un *nazo-nazo* o acertijo a modo de jeroglífico enmarcado en el *koma-e*¹⁷¹ o encuadre del ángulo superior izquierdo. El uso de estos acertijos no sólo servía como juegos de adivinanzas sino que permitía acatar al edicto que prohibía escribir el nombre de las mujeres en las estampas. Otro edicto promulgado en 1796, prohibió también el uso de los jeroglíficos. Okita, es una empleada de la casa de té Naniwaya, en el recinto del templo de Kannon en Asakusa, la vemos sujetando una taza de té con su emblema personal (las paulonias), que están pintadas en la taza de té, que pareciera que Okita le ofrece a un cliente. Según María Román Navarro, en su investigación titulada : “objetos íntimos: cerámica y símbolos de la mujer japonesa”, las tazas de té o *chawan* 茶碗 tenían un doble significado que aludía al pubis sin vello tanto de mujer joven como de adulta, como lo designa el diccionario de *higo jiten* o lenguaje secreto de la época de Edo¹⁷², para Román este uso de elementos con doble significado en las estampas, expresa otra característica de la cultura de referencias textuales de Edo: la apropiación de la cultura cortesana. (ver ilustración n.º 7 y 8) Sobre Ohisa y Okita, Utamaro realizó un gran número de estampas en las que podemos notar a ambas realizando juegos como en “*Campeonato de fuerza*” o en “*Pelea de cuellos*” o en “*Bellezas de Edo*”. Cabe destacar también las series: “*Doce horas en el Yoshiwara*”, en la cual describe las actividades cotidianas realizadas por las cortesanas que vivían en el barrio de placer y que comienza con la *hora de la rata* (la primera hora del reloj chino equivalente a las doce p.m.); la de Diez tipos de estudios fisonómicos femeninos o *Fujin sogaku jittai* 婦人相学拾躰, serie con la que Utamaro comienza el modelo de medio cuerpo y se recrea en el estudio de las múltiples facetas de “lo femenino”, plasmando en los rostros de las mujeres de distintos estratos sociales el ámbito psicológico, de esta serie tomaremos a *Uwaki no so* o Mujer inconstante, donde podemos apreciar a una dama, saliendo del baño, envuelta por un *yukata* (quimono de algodón usado en la estación estival), que por su diseño de parejas de

171 *Koma-e* son pequeñas imágenes en la parte superior de los grabados que aluden al contenido total del mismo a través de adivinanzas o juegos de palabras, e indican los nombres de las cortesanas y las tiendas o casas a las cuales pertenecen. Yoshida Teruji, *Ukiyo-e jiten*, Vol. 1, Tokio, Ryokuen shobô, 1965: 375.

172 Para más información sobre la aparición de tales asociaciones en la cultura urbana del período de Edo, véase Román, M. “objetos íntimos: cerámica y símbolos de la mujer japonesa” en *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, España 2008 (pp. 59-83)

ave fénix (símbolo de la felicidad conyugal), puede revelarnos el hecho de que está casada (también la ausencia del koma-e nos indica que no trabaja para ningún establecimiento en particular) y su tipo de peinado no corresponde con el de una cortesana¹⁷³ (ver ilustración n.º 9) o la de la esposa que pareciera realizar una labor mecánica al manipular el mortero de cerámica de forma cónica con un mazo o *suribachi*, absorta en sus pensamientos (como si estuviera recordando a un encuentro sexual), el *suribachi* representa a la vagina y al falo respectivamente, planteando así la cuestión de los orígenes históricos de tales asociaciones¹⁷⁴ (ver ilustración n.º10). De interés para la presente investigación es la obra que destaca a una geisha enseñando a una *shinzo* o aprendiz, caligrafía, lo cual nos indica que parte importante del entrenamiento de una futura geisha era el conocimiento de las letras (manteniendo la costumbre de la era Heian donde las mujeres de la corte poseían un alto grado de instrucción), con la obra Utamaro resalta esta característica distintiva de las geishas de la época de Edo.(ver ilustración n.º11) En 1804, en la cima de su éxito, realizó algunas pinturas que representaban a la esposa y las concubinas del antiguo shogun, Toyotomi Hideyoshi, las cuales fueron consideradas como insultos a la dignidad de Hideyoshi y juzgadas como sediciosas por el señor que gobernaba en aquel momento, Tokunaga Tenari quien condenó al artista a ir a prisión y a permanecer esposado durante los cincuenta días de su cautiverio, esta experiencia lo marcó emocionalmente y terminó con su carrera como artista. Utamaro alcanzó enorme éxito y popularidad, motivo por el cual sus últimos grabados de la década de 1800 perdieron calidad en beneficio de una mayor producción. Ejerció una enorme influencia en posteriores grabadores. Su primera biografía: *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, fue realizada por Edmond de Goncourt en 1891.¹⁷⁵

4.3 Madama Butterfly. Ópera

En el estudio de La obra *Madama Butterfly*¹⁷⁶, no nos centraremos en el ámbito operístico ni en el musical, sino en las fuentes de las que se nutrió Giacomo Puccini, para la

173 Para más información sobre los tipos de peinado y sus connotaciones socioculturales y de género, véase el artículo de Almudena Escobar López “el cabello femenino en Japón” en *La mujer japonesa. Realidad y mito*. Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza, España 2008 (pp)

174 Román, M. óp.cit. p. 76

175 Lambert G. (2008: 22)

176 La ópera que he escogido para la presente investigación es la que pertenece a la versión realizada por la Ópera Nacional de Hungría, bajo la dirección de Miklós Gábor Kérenyi. Presentada en octubre de 2000 en el Bunkamura Hall de Tokio. A la cual asistí (incluiré folleto de presentación en los anexos, figura nº12)

realización de dicha opera y de los estereotipos que produjo y que sentaron las bases de la percepción occidental de la geisha. Durante el verano de 1900, Puccini conoce a la pieza teatral “Madame Butterfly” de David Belasco, afamado productor que adaptó el relato de Jhon Luther Long, de igual título y que se había publicado en la revista norteamericana *Century Illustrated Magazine* y que, a su vez estuvo inspirada en la novela “*Madame Crysanthème*” de Pierre Loti escrita en 1887.¹⁷⁷ Haciendo un análisis de esta obra de Pierre Loti, que es de donde parten todas las demás, encontraremos que es del tipo autobiográfica y que narra las impresiones que le causa a Loti la ciudad de Nagasaki durante los tres meses que tiene que vivir allí como capitán de la marina francesa (esperando el arreglo de la goleta Triunfante). Tiempo en el cual contrae matrimonio, a manera de contrato temporal (era costumbre en el Japón de la época), con una joven llamada *KiKu San* o Señora Crisantemo¹⁷⁸. Es importante hacer notar que tanto la narración de la historia como la descripción de los ámbitos geográficos y socioculturales se hacen desde una perspectiva eurocéntrica y de superioridad de género y racial asumida por Loti¹⁷⁹, y que podemos constatar en los siguientes fragmentos (atribuidos a sus impresiones sobre la sociedad nipona en general) sacados de la historia:

[...] Hechas a cada uno de nosotros las reverencias más humildes, los fantochitos y las mujerucas se marcharon¹⁸⁰.

[...] Es que tratándose de mujeres, que, a fin de cuentas, vienen a vender a una niña, tienen un aspecto que yo no esperaba. No me atrevo a decir un aire de honestidad (esta es una

177 Gutiérrez, L. (2008: 879)

178 Pierre Loti, cuyo nombre verdadero es Louise Marie Julien Viaud, nace en Rochefort en 1850. se hace marino a la edad de trece años e ingresa a la escuela naval Henri IV, de París en 1886. En sus múltiples viajes conoce a países como Argelia, Turquía, Brasil, Norteamérica, entre otros. Visitó a Japón en dos ocasiones, la primera desde julio hasta septiembre de 1885, estancia que le serviría para escribir a *Madame Crysanthème* (1887) y *Japoneries d'automne* (1889), y luego residiría allí entre 1900 y 1901. En 1891 es nombrado académico. Pasó sus últimos años en Hendaya y los mares del Índico. Participa como consejero en la Guerra Mundial del catorce y obtiene la cruz de guerra. Muere en 1923. Datos obtenidos de “*Madama Crisantemo*” de Pierre Loti. Ediciones del viento. La Coruña. España, 2006.

179 En palabras de Blai Guarné: La sociedad hallada (la japonesa) tenía muchos elementos atribuidos a los “salvajes”: lejanía geográfica, costumbres extrañas y aberrantes, y evidentemente, la ignorancia de la “Fe verdadera”, pero su presencia resultaba desconcertante en una cultura sensible a las artes y las letras, organizada en formas jerárquicas de gobierno, con instituciones religiosas y un alto sentido del honor. Elementos todos excluyentemente arrogados a Europa como característicos de la civilización. La complejidad cultural del hallazgo y fundamentalmente la capacidad de advertirla de aquellos cronistas reveló la dificultad de aplicar la dicotomía civilización/salvajismo en la tarea de interpretar esa sociedad. Guarné, B.: *Escarnios e injurias en la representación de la mujer japonesa* (2008: 744)

180 Loti, P. *Madama Crisantemo*. Ediciones del viento. La Coruña. España, 2006. pp.15

palabra nuestra que carece de sentido en el Japón); sino un aire de inconsciencia...¹⁸¹

[...] En presencia de una reunión de menudos seres ridículos que antes eran samurais con vestidos de seda, y que ahora son *policemen* con traje ajustado y casco a lo ruso¹⁸².

[...] Os concedo que sois casi lindas, a fuerza de gracias, de manos delicadas, de pies en miniatura; pero sois feas, en suma, y, además ridículamente chiquitas, con aspecto de muñequito de estante, de tití, de no sé qué...¹⁸³

[...] Sí; vistas de espaldas son muy monas, tienen, como todas las japonesas, pequeñas nuca deliciosas. Y, sobre todo, son graciosas colocadas así, en batallón. Hablando de ellas,decimos: “Nuestros perritos sabios”, y el caso es que hay mucho de esto en su manera de ser¹⁸⁴.

[...]Por otra parte , yo reconozco el encanto de las niñas japonesas. Las hay adorables. Pero ¿cómo pasa tan rápidamente su encanto, para convertirse en una mueca de vejestorio, en sonriente fealdad, en aspecto de macaco?...¹⁸⁵

[...]Una japonesa,desprovista de su largo vestido y de su faja de apretadas lazadas, no es más que un minúsculo ser amarillo, de piernas torcidas, y de garganta delgada y piriforme, no tiene nada de su pequeño encanto artificial, que se ha desvanecido completamente con sus ropas¹⁸⁶. 120

En lo referente a las geishas, podemos destacar:

[...] En el suelo, multitud de braseritos, de pipitas, de bandejitas de laca, de teteritas, de tacitas -todos los accesorios d y todos los restos de una orgía japonesa, semejante a una comidita de niños-. Y en medio del círculo de estos elegantes, tres mujeres muy adornadas, que es lo mismo que decir tres extrañas visiones: ropas de colores pálidos y sin nombre, bordadas de quimeras de oro; grandes moños dispuestos con un arte desconocido, salpicados de alfileres y de flores. Dos de ellas están sentadas de espaldas a mí; un atiene una guitarra; la otra es la que canta con esta voz tan dulce. Son exquisitas de empaque, de atavío, de cabellera, de nuca, de todo, vistas así, furtivamente, por detrás, y tiemblo ante el

181 Loti, P. óp.cit. p. 34

182 Loti, P. óp.cit. p. 39

183 Loti, P. óp.cit. p. 23

184 Loti, P. óp.cit. p. 57

185 Loti, P. óp.cit. p. 109

186 Loti, P. óp.cit. p. 120

temor de que un movimiento me muestre su rostro que, sin duda, me desencantará. La tercera está en pie y baila ante ese areópago de imbéciles, ante estos sombreros de melón y estos cabellos aplastados. ¡Oh, qué espanto, cuando se vuelve hacia mí! Lleva sobre el rostro la máscara horrible, contraída, lívida, de un espectro o de un vampiro... La careta se desprende y cae... Es un hechizo, un hada chiquita, que puede tener quince o dieciséis años, esbelta, coqueta, ya mujer, vestida con una larga túnica de crespón azul oscuro, azul de noche, con un bordado representando murciélagos grises, murciélagos negros, murciélagos de oro¹⁸⁷.

En una conversación que mantiene con el casamentero (a quien apoda Kanguro), y le pregunta por la posibilidad de desposarse con una geisha (situación que se escapa tanto del presupuesto como del control de este agente matrimonial):

(Kanguro) -¡No señor, no! ¡Esas son geishas, señor! ¡Geishas!

(Loti) -Bueno. ¿Y por qué geishas no? ¿Qué puede importarme a mí que sean geishas?

Más tarde, cuando esté más al corriente de las cosas japonesas, quizá pueda apreciar la enormidad de mi demanda; podrá decirse con verdad que he tratado de casarme con el diablo...¹⁸⁸

[...] A eso de las nueve, llegan con gran revoloteo de sedas las tres geishas de moda en Nagasaki: las señoritas Pureza, naranja y Primavera que he contratado por cuatro duros cada una, precio excesivo en este país. [...] me parecen hoy más diminutas, mucho menos extrañas, en modo alguno misteriosas. Las trato un poco como muñequillos a mis órdenes, y recordar la idea de que tuve que casarme con una de ellas me hace hoy encogerme de hombros, como entonces al señor Kanguro.

[...] La señorita naranja, la geisha niña, la chiquitísima, la monísima, el borde de cuyos labios está pincelado de oro, ejecuta pasos deliciosos con pelucas y rostros diversos extraordinarios, de madera o de cartón¹⁸⁹.

Y en cuanto a su relación directa con Kiku san o señora Crisantemo (a quien desposa por contrato a través del casamentero), podemos notar la cuál era su posición con respecto “al

187 Loti, P. óp.cit. p. 25

188 Loti, P. óp.cit. p. 29

189 Loti, P. óp.cit. p. 167

juguete” que había alquilado para tener una experiencia que poder ofrecer a su público europeo ansioso de sensaciones desconocidas, posicionándose como personaje principal¹⁹⁰ y obteniendo la fama como relator de viajes a “las tierras salvajes”

[...] La he tomado para distraerme, y preferiría ver en ella una de esas insignificantes caritas sin expresión...

[...] Parecía un hada muerta. O, mejor aún parecía una gran libélula azul que hubiera caído allí y que allí se la hubiese clavado¹⁹¹.

[...] ¡Qué lástima que la pequeña Crisantemo no pueda dormir siempre! ¿Resulta tan decorativa presentada de este modo! Y así, al menos no me fastidia¹⁹².

[...] ¡Ea, pequeña musmé; separémonos como buenos amigos! Hasta besémonos, si quieres. Yo te tomé para divertirme, acaso no lo he logrado del todo; pero has puesto de tu parte cuanto has podido; me has dado tu personita, tus reverencias y tu musiquita. En suma, has sido bastante agradable, en tu género nipón. Y, quién sabe, acaso piense en ti alguna vez, por carambola, cuando me acuerde de este hermoso verano, de estos jardines tan bonitos...¹⁹³

[...] Más tarde, cuando Crisantemo sea una macaca vieja como la señora Ciruela, con los dientes negros y la misma devoción, le llegará el turno de revender la caja, a cualquier hermosa de una generación por venir...¹⁹⁴

En la investigación titulada “Madama Butterfly y sus fuentes: la creación de un mito”, Luisa M.^a Gutiérrez Macho, apunta a que “no debemos olvidar la importancia de Loti¹⁹⁵ en la creación de una imagen muy característica de la mujer japonesa de la cultura popular internacional de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Poco a poco se fue perfilando el mito en torno a la mujer de este país: exótica, chiquita, delicada y frágil como una

190 “Por más que el personaje principal sea, aparentemente, el de madama de Crisantemo, lo más cierto es que los personajes principales somos Yo, el Japón y el Efecto que este país me ha producido”. Loti, P. óp.cit. p. 7

191 Loti, P. óp.cit. p. 67

192 Loti, P. óp.cit. p. 68

193 Loti, P. óp.cit. p. 176

194 Loti, P. óp.cit. p. 138

195 Szyliowicz, denota que la “imaginación falocéntrica” de Loti señala un conflicto interno en su sexualidad, lo cual explica la caracterización degradante de la mujer, convirtiéndose ésta en la motivación principal para la búsqueda y definición de la identidad sexual de su autor. (Citada en Guarné, B. 2008: 751)

muñequita. [...] Sin embargo, le restaba personalidad, puesto que todas parecían iguales. Eran las mismas delicadas criaturas que se encontraba en las decoraciones de las casas, en las estampas y en los biombos” (2008: 896-897). En este sentido Guarné nos habla de una “mirada imperial” (tomando la denominación de Kaplan), que nos conduce a un ejercicio de poder por parte del hombre blanco, occidental y superior, que ejerce desde su posición de “representante de la civilización universal”. Como Japón no encajaba en el marco de tierra colonizada, se tenía que articular esta dominación a través del discurso, para ello nada mejor la animalización, la cosificación y el uso del diminutivo (2008: 769). El nombre de Señora Mariposa, también se extrae de la novela de Loti, donde éste nombra a la casa de té de las *Mariposas Indescriptibles*¹⁹⁶, también compara a las mujeres ataviadas con quimonos, con “mariposas nocturnas” e, incluso, llega a metamorfosearse a Crisantemo con una libélula.¹⁹⁷

Puccini toma el término de geisha (con la calificación de oficio indecoroso), de la obra de Blasco y se lo adjudica a la *Madama Butterfly* de su obra cuando ésta reniega de la profesión de geisha, diciendo: [...] “¡La geisha cantará! Y la canción festiva y alegre acabará en un sollozo. ¡Ah, no eso jamás! ¡Ese oficio conduce al deshonor! ¡Antes muerta, muerta! ¡Nunca más danzar! Antes pondré fin a mi vida. ¡Ah, muerta!”¹⁹⁸. Según Gutiérrez Luisa, Puccini toma la imagen de la mujer que canta y baila en la calle, de un pasaje de la obra *Kokoro* de Lafcadio Hearn, en el que se describe el canto de una mujer ciega que realiza esa acción en la calle para obtener el sustento propio y el de su pequeño hijo, quien le acompaña¹⁹⁹, pero nos cuestiona, con esta pregunta: “En cualquier caso, Puccini recogió esta idea y la plasmó en su obra. ¿No resulta extraño, teniendo en cuenta el exhaustivo trabajo de documentación realizado por el compositor, más cuando conoció a la mujer del embajador y a *Sadayako*, quien llegó a ser una de las geishas más famosa del Japón?”

196 Loti, P. óp.cit. p. 168

197 Guarné apunta que la imagen de la libélula, prefigura a la mariposa y que también podemos encontrar alusiones a este insecto en pasajes como “Sus frágiles cuerpos dotados de una gracia exótica, están asfixiados por telas rígidas y por fajas huecas, cuyos extremos caen como alas fatigadas. Me hacen pensar en, no sé por qué, en grandes insectos raros. Sus vestidos de dibujos extraordinarios tienen algo del abigarrado oscuro de las mariposas nocturnas”. (Loti, citado en Guarné, B. 2008: 755)

198 Giacosa e Illica. (citados en Gutiérrez, L. 2008: 889)

199 Sin embargo, podemos apreciar en *Kokoro*, que Hearn hace una diferencia entre la mujer que canta, acompañada de su shamisen y la geisha: [...] “Su modo de tañer el shamisen dejaría arrobada a la geisha más consumada, aunque jamás se oyó cantar así a una geisha, ni nunca habíamos oído interpretar una canción como ésta. Cantó como sólo puede cantar una campesina”. Hearn, L. *Kokoro*. Ecos y nociones de la vida interior japonesa. Miraguano. Madrid. 2009. p 42

(2008: 894). En cuanto al final de *Madama Butterfly*, es el suicidio, obtenido éste de la historia real sobre la geisha Okichi²⁰⁰, pero a diferencia de ella, en la obra, *Madama Butterfly* lo realiza mediante el ritual del suicidio femenino japonés o jigai que consiste en cortarse la garganta con una daga especial para ese fin (pero que en otras obras cinematográficas ha sido sustituido por el ahogamiento, como lo fue en la historia de Okichi), recordándonos la inscripción del Kaiken “con honor muere quien no puede conservar su vida con honor”.

Esta imagen de la geisha se reproducirá no sólo en las obras de teatro y de ópera, sino que se trasladará al cine, perpetuando el estereotipo hasta nuestros días²⁰¹. El cine, como medio de información y difusión, además como representación de la realidad, se ha constituido en una forma de contribución a la legitimación social del discurso dominante y, en palabras de Deleuze, todo el cine pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la realidad. El falsario y su potencia, el cineasta y su personaje, o lo inverso, ya que sólo existen por esa comunidad que les permite decir “nosotros, creadores de verdad”²⁰². En el intento de hacer un acercamiento hacia las diversas visiones y versiones que cada producción cinematográfica presenta sobre la mujer japonesa en general y a la geisha, de forma específica, desde un análisis instrumental ideológico, cuyo objetivo es según Lauro Zavala, determinar “el valor de la película a partir del estudio de sus contenidos”²⁰³ entre otros, ya que considera la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social²⁰⁴. En este sentido, el cine goza de una legitimación por lo que hace posible recrear discursos y al mismo tiempo ser recreado por ellos; en esa legitimidad

200 Existen muchas leyendas sobre la geisha Okichi, pero todo apunta a que fue la amante de Townsend Harris, comerciante y político norteamericano quien se convirtió en el primer cónsul de los Estados Unidos en Japón, en 1854. Townsend pidió la compañía de una geisha y Okichi, en contra de su voluntad, fue obligada por el gobierno a atender a Townsend. Vivió en el consulado y se convirtió en la concubina de éste, hasta su regreso a Estados Unidos. Razón por la cual fue considerada por los japoneses como traidora. Debido a la presión social, Okichi se volvió alcohólica y se suicidó ahogándose. Hay un museo dedicado a su vida en el templo de Hokufuji, en Shimoda, que está en la península de Izu. (Nota de la autora)

201 “la deconstrucción del sujeto “mujer” tal como se ha representado en el cine a través de los distintos modelos y estereotipos, conscientes de lo perjudicial que es para las mujeres reales, el hecho de ser representadas siempre a través de los deseos masculinos” (Bernárdez, 2002:132)

202 Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudio sobre cine*. Barcelona, Paidós. 1987

203 Según Mario Díaz Barrado, “cada soporte impone una forma de mirar y cada cambio de soporte impone también un cambio o evolución” Díaz, M.: “La imagen en la historia”. *Imagen e Historia*, revista Ayer, n.º 24, 1996, p. 23 (citado en Martínez, E. 2011: 14)

204 Zavala (2002), (citado en Sofía Corral Soto: *Ciudad Juárez: “la imagen del feminicidio en el cine”*. (2011: 123)

radica su importancia para la divulgación y reafirmación del papel de dominantes y subordinadas. Es importante reconocer que “la producción artística se asume no como un reflejo mecánico de la conciencia colectiva, sino como una forma muy avanzada de producción significativa, coherencia y transformación” (Vizcarra, F. 2005: 198). Para interés de esta investigación hemos escogido cinco películas que han sostenido al estereotipo de la geisha a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, no descartando la posibilidad de la existencia de otros filmes que no hayan sido contemplados en esta lista, ya que la información relativa al tema ha generado una gran cantidad de información.

4.4 Representaciones de la geisha en las producciones cinematográficas norteamericanas

Cuando se implantó la moda del japonismo en el siglo XIX, prosperó el cliché de la mujer japonesa popularizado a través de la novela “Madama Crisantemo”, de Pierre Loti, y la ópera “Madama Butterfly”, de Puccini. Desde entonces, la representación occidental de la mujer japonesa se ha vinculado por regla general a una idea de sumisión absoluta a la voluntad masculina, a una ingenuidad infantil y a una delicadeza que raya en la gazmoñería. Este estereotipo femenino (entronizado en la figura japonesa de Yamato Nadeshiko) se ha relacionado asimismo con unos determinados ceremoniales, con una liturgia social, expresada en determinadas habilidades, como la ceremonia del té, el arte floral y el uso de los abanicos y en detalles estéticos como la peluca tradicional, el rostro empolvado y el quimono de seda (una apariencia que hoy sólo se mantiene en determinados ceremoniales, pero que conserva su encanto sugestivo a ojos occidentales), como es fácil descubrir con el análisis de los vestuarios de fantasía con que Hollywood adorna el modelo.²⁰⁵

El espacio natural en el que el personaje femenino se desenvuelve es el hogar y su aspiración única, la felicidad del esposo al que dedica total atención, alcanzando en su fidelidad límites inconcebibles para una mujer occidental. Esta representación, a menudo se ha mezclado con la geisha, quien va a presentar idénticos contenidos, con el único matiz de que no se trata de una mujer ligada al hombre por el matrimonio, sino por una actividad

205 Como indica Margaret J. Bailey en su libro, *Those Glorious Glamour Years: Classic Hollywood Costume Design of the 1930's*: “Las localizaciones exóticas reclamaban vestuarios exóticos, y los diseñadores podían eliminar o exagerar los detalles de estilo de aquellos lugares y épocas menos conocidos (1998: 119)

profesional, pero igualmente consagrada al bienestar masculino, cuyo mensaje subyacente contiene un explícito componente machista, dados los niveles de emancipación femenina alcanzados en los países occidentales, se desplaza el modelo de la mujer sumisa hacia Oriente, por lo que tendría de inverosímil ese mismo modelo aplicado a una mujer europea o americana. Aunado al componente exótico y por las posibilidades románticas que implica, el cine norteamericano se ha sentido fascinado por este estereotipo desde sus primeras décadas de existencia, y por ello, no es de extrañar que la caracterización de la geisha inocente, sumisa y mojigata se repita sin cambios hasta nuestros días. Es un dato interesante el que la caracterización de la geisha siempre haya estado en manos de actrices occidentales (exceptuando la actuación de Shirley MacLaine, que según el guión, la emula, más no la caracteriza), y que notamos en los primeros filmes (quizás debido a la existencia de prejuicios raciales hacia las actrices extranjeras). No obstante, a través de la revisión de la filmografía escogida, observamos una progresiva matización, de forma, más no de fondo, hecho que puede estar relacionado con un mejor conocimiento del referente real, gracias a la divulgación de producciones asiáticas en las que se demuestra que esa idealización femenina es poco menos que un arcaísmo, cuando no una mala interpretación fijada en la imaginación popular a través de la literatura y el cine. Opiniones contrarias pueden argumentar que la estructura social japonesa aún promociona al hombre por encima de la mujer y que ésta tiene un papel muy diferenciado, sustentando así una justificación para esta figura, pero eso en nada explica los contenidos de sumisión del estereotipo, que son los que lo delimitan por encima de la iconografía más superficial cuya nota fundamental en la caracterización de la ingenuidad como si se pretendiera devolver al espectador (primordialmente masculino), la ilusión de los personajes femeninos de los cuentos maravillosos, sin mezcla alguna de maldad, poseedores de unas virtudes absolutamente sublimadas.

Desglosando las características atribuidas a los personajes (de manera generalizada), que intervienen en las películas, tenemos:

Sobre la posición del hombre: Se muestra como un ser superior, educado en una sociedad en la que se mantiene a la supremacía masculina (ya sea porque el hombre es occidental, porque tiene poder económico o porque ejerce el oficio que le permite entrar al mundo de las geishas)

En cuanto a la posición de la mujer: Presupone la vulnerabilidad y la desventaja en la que se encuentra la mujer por no poder decidir su destino (es vendida o alquilada al hombre, es presa de sus emociones y de su estatus social)

Sobre el contexto que enmarca a la historia: Se presenta como un hecho anclado en una constitución histórica de dominación (se presenta como un hecho aislado territorialmente, ubicado en Japón)

Sobre las causas: Se atribuyen a condiciones étnicas, políticas y económicas que incluyen la discriminación cultural de género.

Sobre las consecuencias: La muerte es el único camino “honorable” (desde su condición de mujer japonesa que ha perdido el honor frente a su familia, a su cultura y a sus costumbres). Las formas de representación expuestas entran dentro de una forma de hacer historia que, en palabras de Joan Scott, critica la prioridad relativa concedida a la historia masculina (his story) frente a la historia femenina (her story) exponiendo la jeraquía implícita en muchos relatos. Y lo que es aún más fundamental, pone en duda tanto la suficiencia de cualquier pretensión de la historia de contar la totalidad de lo sucedido, como la integridad y obviedad del sujeto de la Historia: “el Hombre universal” (Scott, J. Citada en Treviño; L. 2011: 94). En palabras de Esther Martínez Quinteiro: “El discurso cinematográfico es, por las posibilidades abiertas a su manipulación, por su sutileza y su fuerza seductora, por la identificación que logra del espectador con los personajes de ficción y los actores o actrices, un eficaz instrumento de socialización en valores o contravalores, y consiguientemente, un reproductor o cristalizador potente de estereotipos de género. Feministas y antifeministas no dejan de usarlo. A veces la calidad artística o técnica o la belleza de la envoltura cinematográfica, predispone al público a consumir acríticamente tóxicas apologías de la desigualdad de roles masculinos y femeninos, del quebrantamiento de los derechos de libertad sexual y reproductiva o de la letal y pertinaz violencia de género, objeto en nuestros días de una peculiar y generalizada atención, pero también de un vivo debate”.

Ilustracion No1.

Fuente:La vida sexual en la antigua China

R.H.Van.Gulik



A



B



C



D



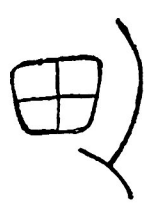
E



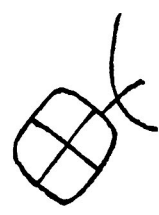
F



G



H



I



J



K

CRONOLOGÍA CINEMATOGRÁFICA

AÑO	TÍTULO	DIRECCIÓN	PRODUCCIÓN	TIPO
1915	Madame Butterfly	Sydney Olcott	Paramount pictures	Film
1932	Cho cho San	Marion Gering	Paramount publix	Film
1958	El Bárbaro y la Geisha	John Huston	Eugen Frenke	Film
1962	Mi dulce geisha	Jack Cardiff	Steve Parker	Film
2005	Memorias de una geisha	Rob Marshall	Steven Spielberg	Film

4.5 Análisis del Discurso Visual en las Producciones Cinematográficas escogidas.

4.5.1. Análisis de la película Madame Butterfly

Título Original: Madame Butterfly

Director: Sidney Olcott

Año: 1915

Duración: 60 minutos

País: Estados Unidos

Guión: Adaptación de la obra de John Luther Long

Género: Drama.

Producción: Famous Players Film Co.

Distribución: Paramount Pictures

Lenguaje: Cine mudo (con diapositivas)

Cartel: Imagen número 01

Reparto: Mary Pickford, Marshall Neilan, Olive West, Jane Hall, Lawrence Wood, Caroline Harris, M. W. Rale, W. T. Carleton, David Burton, Frank Dekum, Cesare Gravina, Hal Young.

Sinopsis: La trama se sitúa en Japón a principios del siglo XX. El teniente Pinkerton (Marshall Neilan), contrae matrimonio con la dama japonesa llamada Cho-Cho San (Mary

Mujeres y Geishas en Japón.

Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

Pickford), tras haber hecho un contrato con sus padres por mediación del casamentero, Nakodo San (M. W. Rale). La novia está feliz con su compromiso, pero al realizar la boda, es forzada por Pinkerton a echar a sus parientes, quienes ofendidos por su actitud, la repudian. Pinkerton recibe la orden de volver a Estados Unidos, prometiéndole a Cho-Cho San que volverá en la primavera. Pasado un tiempo, vemos a la esposa nipona convertida en madre, que continua creyendo en el regreso de su esposo. Finalmente esto sucede pero el teniente debe retornar a Estados Unidos prontamente; enterado de lo que ha pasado con Cho-Cho San, de manos del cónsul americano (W. T. Carleton), le deja un sobre con dinero, a modo de compensación, con éste. Adelaida, la esposa americana de Pinkerton (Jane Hall), se entera de la situación y ofreciéndole la posibilidad de darle un futuro mejor al pequeño, le pide a la esposa nipona que le entregue al niño. Cho-Cho San acepta el ofrecimiento y, llena de dolor le obedece, para luego suicidarse, ahogándose en el río.

Sidney Olcott (1873-1949). Fue productor, director, actor y guionista cinematográfico canadiense. Antes de *Madame Butterfly*, Olcott dirigió varios títulos de éxito, incluyendo “Ben Hur” (1907) con una dramática escena de la carrera de carros, que le valió la crítica positiva en su tiempo. Siendo uno de los primeros directores que promovió la filmación en exteriores (como podemos apreciar en la obra que nos ocupa). En 1915 su amiga Mary Pickford (la protagonista en el film estudiado), le animó a formar parte con ella a “Famous Players” (que posteriormente sería Paramount Pictures). Justamente el mismo año que dirige a *Madame Butterfly*, convirtiéndose ésta en su octava película..

Notamos en el tratamiento que Olcott hace de Cho-Cho San, el deseo de que ella enarbole la bandera del sacrificio propio en aras de la felicidad del amado, claro está, ávida cuenta de que el presunto amado, no ha sido consciente del amor que le ha sido profesado por la dama. Para Pinkerton, oficial, extranjero y, de alguna manera colonizador,²⁰⁶ cuya posición sociocultural y de género es, claramente superior a la de Cho-Cho San, la relación sostenida con una nativa del puerto en el que había desembarcado, era de carácter comercial y transitorio; por ello, incluso cuando se entera

206 El término colonizador, no obedece al proceso de colonización real que sufrieron otros países, pues Japón no fue colonizado. Hablo de la colonización virtual, la que se realizó por medio de estas historias, y por las historias de los escritores europeos y norteamericanos cuyos relatos, crearon la impresión de que el Japón era una tierra de bárbaros, con costumbres que eran inadmisibles en la civilización occidental, como la de alquilar una esposa por un corto período de tiempo, pero de la que podían disfrutar los hombres extranjeros, en el pleno ejercicio de su poder. Nota de la autora.

de la existencia del niño, lo que le entrega, a través del cónsul, es un giro bancario, sin dar muestras de querer asumir la responsabilidad de la paternidad. Quien le ofrece una solución a la madre, es la esposa occidental, desde una posición que la sitúa en una plataforma económica y culturalmente superior, y por tanto la presenta como una mujer mejor capacitada para atender la crianza del niño, que su propia madre.

Por su parte, Mary Pickford,²⁰⁷ ya poseía un perfil cinematográfico definido, firmemente anclado en el melodrama victoriano que, en su momento, ganó el favor de un público neófito al combinar la identificación de las mujeres con un personaje en que el idealismo se aliaba con el atractivo de los hombres hacia esa región intermedia entre la infancia asexuada y la rolliza femineidad que constituyó un prototipo erótico de principios de siglo, y que Pickford sostuvo con papeles como el de caperucita roja y cenicienta, con los cuales aumentó su halo de personaje de cuento infantil. Para caracterizar a Cho- Cho San, sólo tuvo que ponerle un kimono al áter ego que ya había construido. El hilo narrativo de la historia así como sus diálogos, al estar la producción enmarcada en la época del cine mudo, eran utilizados con una técnica parecida a la del kamishibai japonés, pero usando letras en vez de imágenes.²⁰⁸ El cine mudo exigía a los artistas una exageración de los gestos y rasgos psicológicos en la caracterización de los personajes a fin de que los espectadores pudieran decodificar los mensajes de los dramas; por ello intuimos a una Cho- Cho San, sumisa, que ríe tapando su boca con la manga del kimono, siempre viendo hacia abajo, siempre en actitud de acatar órdenes y/o pudorosa, presa de la fatalidad del destino (en la presencia del hechicero que le predice su trágico final), del cual ella no puede escapar. La escena de la muerte, que se sale del guión original del suicidio por apuñalamiento, puede deberse a la información sobre la muerte de la geisha Okichi Saito, quien cometió suicidio, ahogándose en 1892, y cuya historia inspiró a escritores y directores de cine.

207 Mary Pickford, (s.f.) en Wikipedia. Recuperado el 1 de Enero de 2016 https://es.wikipedia.org/wiki/Mary_Pickford

208 *Kamishibai* (紙芝居) significa “teatro de papel”, por sus siglas en japonés. Es una especie de teatrillo de madera en el que se deslizan unas láminas conforme el narrador va contando una determinada historia. Como técnica nació en los templos budistas, para poder instruir a la población sobre la filosofía budista de manera didáctica. En las eras de Edo (1603-1868) y de Meiji (1868-1912), existieron en Japón una gran variedad de estilos callejeros que mezclaban la escritura de los textos con las imágenes. Cuando al país llegaron el cine y la televisión, los japoneses llamaron a ésta *denki no kamishibai* (電気の紙芝居) o el kamishibai eléctrico, porque se les asemejaba a la forma de mostrar los contenidos. Fuenmayor, A. y Rubio, P. (2010: 2-6)

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

4.5.2 Análisis de la película Madame Butterfly

Título Original: Madame Butterfly

Director: Marion Gering

Año: 1932

Duración: 86 minutos

País: Estados Unidos

Guión: Josephine Lovett, Joseph Moncure March (adaptación de las obras de David Belasco y John Luther Long)

Género: Drama.

Producción: A.B.P. Schulberg Production

Distribución: Paramount Publix

Cartel: Imagen número 02 (nótese el color de Sylvia Sidney en el cartel para hacer referencia a su condición de asiática en la producción)

Reparto: Sylvia Sidney, Cary Grant, Charles Ruggles, Irving Pichel, Helen Jerome Eddy, Edmund Breese, Louise Carter, Sándor Kállay, Judith Vosselli, Sheila Terry, Dorothy Libaire, Berton Churchill, Philip Horomato, Wallis Clark

Sinopsis: Un par de oficiales estadounidenses destinados en Japón, los tenientes Pinkerton (Cary Grant), y Barton (Charles Ruggles), conocen a una bella nipona, Cho-Cho San (Sylvia Sydney), que está a punto de convertirse en una geisha. Uno de los oficiales, Pinkerton, se enamora de ella y acaban casándose, a pesar de que él tiene una prometida en los Estados Unidos. Poco tiempo después del enlace, Pinkerton debe abandonar Japón con la flota norteamericana. El oficial promete volver, pero al llegar a su país, olvida a Cho-Cho San y se casa con su antigua prometida (Helen Jerome). Pasan tres años en los que ella no recibe noticias suyas. En ese tiempo Cho-Cho San ha dado a luz y a criado al hijo de ambos, con apoyo de su criada Suzuki (Louise Carter). Pinkerton decide viajar con su esposa norteamericana a Japón para comunicar a la geisha que todo ha terminado entre ambos y ella, destrozada por la traición, se suicida.

Marion Gering (1901-1977). Director y productor, de descendientes rusos pero nacido en los Estados Unidos. Se mezcló con la comunidad teatral de Chicago al rededor de la década de los años veinte. Fue contratado por la Paramount pictures, como director en 1931 y al año siguiente estrenó a Madame Butterfly, que se constituyó en su quinta producción filmográfica.

Los hilos del melodrama funcionan perfectamente en esta pieza. Butterfly es la encarnación de un amor prohibido, por el que el destino la castiga con una fatal decepción. Un amor interracial que, a la fecha de escritura de la obra de origen, era un tabú social, aún no superado cuando la película fue filmada (razón por la cual sigue siendo una occidental y no una asiática la protagonista). La geisha es mimosa, dulce, comprensiva, ignorante, paciente y, ante todo, infantil. Nos recuerda a las doncellas de los cuentos de hadas y ahí es donde reside su efectividad. Representa un estilo de feminidad en vías de extinción, pues esta mujer es sumisa, tanto que acepta la voluntad masculina incluso luego de saberse engañada, amando al seductor por encima de su evidente traición. Al verse traicionada, la única salida honorable para esa tragedia íntima será el suicidio, que nos reconduce a los cauces del estereotipo japonés, pues la representación del *seppuku* es una culminación grandilocuente que se relaciona de forma directa con el mundo del samurai.

4.5.3 Análisis de la película El Bárbaro y la Geisha

Título Original: The Barbarian and The Geisha

Director: John Huston

Año: 1958

Duración: 105 minutos

País: Estados Unidos

Guión: Ellis Sant Joseph

Producción: Eugene Frenke y Twentieth Century -Fox

Género: Drama, histórico

Cartel: Imagen número 03 (la figura del “gran hombre”, con una antorcha encendida en su

Mujeres y Geishas en Japón.

Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

mano derecha, el pecho descubierto y a sus pies, con el kimono semiabierto, a la geisha)

Reparto: John Wayne, Eiko Ando, Sam Jaffe, Sô Yamamura, Takeshi Kumagai, Fuyukichi Maki

Sinopsis: En 1856, a Townsend Harris (John Wayne), diplomático americano, se le encomienda la misión de negociar con el gobierno japonés para establecer relaciones comerciales (basándose en el tratado logrado por el Comodoro Matthew Perry). Harris tendrá que afrontar los obstáculos que se le presentan, pero llevará a cabo su cometido, apoyado por el traductor Huesken (Sam Jaffe) y por la geisha Okichi (Eiko Ando), quien le ha sido adjudicada por el gobernador de Shimoda (Sô Yamamura), logrando finalmente la firma del tratado de relaciones bilaterales entre Japón y los Estados Unidos.

John Huston (1906–1987). Nacido en estados Unidos. Actor y director de cine. Hijo del famoso actor Walter Huston , desde joven se codeó con el mundo del espectáculo. Abandonó la escuela por el boxeo, a los 15 años, pero al romperse la nariz en una contienda lo abandonó y se matriculó en Los Angeles' Smith School of Art (estudió dibujo y pintura). Trabajó como articulista en el periódico “the New York Daily Graphic” y comienza a escribir guiones para películas de la compañía Universal Studios. Su primera película fue “The Maltese Falcon” (1941), todo un clásico en el mundo del cine. Ganó un Óscar en 1948 con “The Treasure of the Sierra Madre” (en dónde demostró hasta donde podía llegar por obtener un verdadero realismo en una película), y con la producción *The African Queen* (1951), Bogart ganó el Óscar como mejor actor, bajo su dirección. Fue un director prolífico y versátil que antes de filmar el Bárbaro y la Geisha, había rodado ocho películas, muchas de ellas taquilleras; la relación interpersonal sostenida con John Wyne fue muy tensa y quizás a ello se deba en gran medida que Houston no la considerara un buen trabajo (luego de que Wyne la reeditara en su ausencia).

Debemos recordar que históricamente hablando, en esta producción, se tratan dos momentos históricos, siendo el antiguo, la firma de un tratado que le permite a Estados Unidos el uso de los puertos japoneses (con grandes ventajas legales y económicas para los americanos) y que reafirma la realidad del presente, dado por la ocupación del Japón por parte de Norteamérica tras su derrota en la Segunda Guerra Mundial. Las relaciones entre ambos países seguían siendo muy sensibles a los mensajes, de allí que se hiciera

tanto hincapié en el uso del idioma japonés, en los diálogos sostenidos entre nativos; así como el tema de la relación de pareja (se sabe que la geisha Okichi Saito fue concubina de Townsend Harris), por la que se pasó de puntillas, sin concederle ni el típico beso, a la usanza de las películas de la época, quizás porque aún estaba presente la figura de las “consoladoras”, como eufemísticamente han sido llamadas a las mujeres que fueron reclutadas para ejercer la prostitución en los ejércitos de ocupación norteamericanos. De allí la importancia de convertir a Harris en el símbolo de la caballerosidad²⁰⁹ y presentarlo como un hombre extremadamente pudoroso y que creyera en el amor romántico, con promesa de regresar al lado de la dama, una vez concluida su misión como funcionario, incluida en el repertorio.

Es importante señalar la opinión que mereció la película por parte de su director, Jhon Huston, quien fue entrevistado por Antonio Castro (1971): “Creo que en un determinado momento fue una buena película. Pero John Wayne no estaba nada satisfecho con su interpretación en el film y una vez que hube concluido mi trabajo presionó a la productora, y consiguió remontar la película y rodar algunas escenas adicionales. Mientras tanto yo estaba en África con “Las raíces del cielo”. Cuando volví ya se había estrenado la película y al verla me puse enfermo. Pensé pleitear con el estudio y al menos retirar mi nombre, pero no lo hice”.²¹⁰ John Wayne no deseaba desprenderse del álter ego de macho que se había formado gracias a las películas del Oeste americano, y quizás por ello vemos las inevitables escenas agresivas donde el cónsul, tiene que establecer, a golpes (por ejemplo, la pelea con el samurai, que viene a atacarle para impedir que quemara una casa, y él le despoja de su espada con un solo golpe, noqueándole), la imposición de sus criterios, cuando éstos no puedan ser comprendidos por los pobladores (debido al grado de ignorancia de ellos). Por otra parte, el modo de flanquear las relaciones interraciales, que para la época seguían siendo un tabú, razón por la que Eiko Ando (hasta ese momento los papeles de mujeres extranjeras eran interpretados por americanas que las caracterizaban), encajaba perfectamente en el molde de pareja para Wayne, con una altura mayor que la media japonesa, con rasgos que eran muy cercanos al tipo occidental y que podía manejarse fluidamente en ambos idiomas (el uso del idioma japonés en aquellos tiempos

209 La ordenación simbólica se presenta como fuentes extrínsecas de información, como leyes naturales y permanentes. No es una opción a la cual acudir, es su condición de existencia. Los sujetos son lo que pueden ser sólo dentro de ese orden simbólico. Serret, E. (2001:49)

210 Entrevista a J. Houston por Antonio Castro <http://miradasdecine.es/zeitgeist/2014/05/entrevista-john-huston.html>.

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo
constituyó un signo de acercamiento entre ambas naciones).

4.5.4 Análisis de la película Mi Dulce Geisha

Título Original: My Geisha

Director: Jack Cardiff

Año: 1962

Duración: 119 minutos

País: Estados Unidos

Guión: Norman Krasna

Género: Comedia

Producción: Steve Parker

Distribuidora: Paramount Pictures

Cartel: Imagen número 04 La posición de las dos figuras en el espejo nos sugiere la intención de imbricar a las dos mujeres en una sola, la occidental en la forma, en el externo, pero habiendo internalizado a la geisha, con toda la carga conceptual que ello implica.

Reparto: Shirley MacLaine, Yves Montand, Edward G. Robinson, Robert Cummings, Yoko Tani, Tatsuo Saito, Tamae Kyokawa, Ichirô Hayakawa, Alex Gerry

Sinopsis: Paul Robaix (Yves Montand) ha sido el director de su afamada esposa, Lucy Dell (Shirley MacLaine) una popular actriz de Hollywood, en muchas de sus películas. Para demostrarse a sí mismo que puede triunfar sin ella, Paul decide ir a Japón para dirigir una versión de “Madame Butterfly” y probar su talento usando a una actriz nipona sin trayectoria. Pero Lucy, que no quiere quedarse fuera del proyecto, lo sigue hasta allí de incógnito, con el apoyo del productor, Sam Lewis (Edward G. Robinson) y se convierte en la geisha “Yoko Mori”.

Jack Cardiff (1914 -2009). Fue director de fotografía, director y actor cinematográfico. Participó en la industria cinematográfica desde la época del cine mudo hasta el siglo XXI,

siendo uno de los primeros cineastas en rodar en Technicolor. Fue conocido por su influyente fotografía en color utilizada en rodajes. Desde sus inicios estuvo en contacto con el mundo del espectáculo, porque sus padres fueron artistas del Music Hall. Antes de dirigir a “My geisha”, había sido el director de fotografía de 17 producciones filmicas y dirigido otras 7, obteniendo un Óscar al mejor director de fotografía por “Black Narcissus” (1947). Para essta producción, Cardiff planifica las secuencias utilizando el formato panorámico, y utiliza conocido subgénero de “cine dentro del cine”, por otra parte tan recurrente en aquellos primeros años sesenta, el uso de tomas in situ, posicionando a los espectadores en el “sitio real” donde transcurre la historia. El leit motiv de la trama se centra en la posibilidad de que “una emancipada mujer occidental”, pueda adquirir las virtudes que hacen de la geisha, la mujer que todo hombre anhela, para sentirse completamente feliz, que entre otras, implica el renunciar a aquello que signifique un cambio de estatus en el ámbito profesional. Debemos recordar que la película se desarrolla a principio de los sesenta, cuando en Estados Unidos, la inclusión de la mujer “en el mundo laboral masculino”, era vista por el patriarcado como una “amenaza a los intereses del Estado”, en consecuencia, comenzó a moverse toda una maquinaria ideológica a fin de que la mujer retornara al hogar -de donde nunca debió haber salido- y que lo hiciera convencida de que ésa era la opción correcta.²¹¹ De allí el uso del del icono de la estrella cinematográfica que, comparada con la media, era la punta de lanza del vanguardismo, desinhibida, autosuficiente económicamente (incluso capaz de generar mayores ingresos que el marido) y en el tope de la fama, que comienza realizando una transformación externa de la geisha, cuyo álter ego termina por controlarla, haciéndole comprender que no hay mayor logro que abdicar a las pretensiones personales (incluida la posibilidad de obtener un premio Óscar como mejor actriz), en favor de la felicidad matrimonial. Kazumi, la geisha que acompaña a la estrella, para instruir la a fin de que adquiera el “gei” necesario para la caracterización del personaje, es descrita por el Maestro de geishas, como un ser “excepcional”, ya que en ella se combinan la femineidad con la inteligencia (dando a entender que esa mezcla de características en una mujer la convierte en una rara avis), será la encargada de “moldear” a Lucy, hasta hacerla comprender que su posición social está “detrás de su marido”, tal como la compañera de un samurai, logrando así que

211 “Los sistemas simbólicos no representan simplemente una opción a la cual acudir, sino que su existencia es condición de posibilidad del ser humano, tal como lo conocemos. Hablando en términos muy generales, lo simbólico representa la posibilidad de “dar sentido a la vida”. Serret, E. (2001: 39)

Mujeres y Geishas en Japón.

Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

el estereotipo de la geisha (feliz de estar por debajo del marido) se imponga sobre el de “la mujer moderna”,²¹² cuya fama e independencia, son vistas como elementos que generan una ruptura provocativa de la disciplina simbólica que el género dicta.

Las localizaciones del film, con un despliegue de escenarios y eventos culturales autóctonos (como el del teatro Nho), sitúan al espectador en un plano geográfico real, pero el uso de elementos como la lucha de sumo y el baño grupal o sentô (銭湯), que en Occidente se mezcla con el concepto de ofuro (ver nota 115) sirven para realzar lo exótico del Japón, aunque se utilicen en tono de espectáculo circense.

4.5.5 Análisis de la película “Memorias una Geisha”

Título Original Memoirs of a Geisha

Director: Rob Marshall

Año: 2005

Duración 145 minutos

País: Estados Unidos

Guión: Robin Swicord (adaptación de la novela de Arthur Golden)

Producción: Columbia Pictures /Dream Works / Spyglass Entertainment/ Amblin Entertainment

Género: Drama

Cartel: Imagen número 05 (nótese que el elemento que destaca en el rostro de la protagonista es el color de sus ojos, quizá con la intención de amalgamar a la mujer occidental con el “espíritu”, de la geisha)

Reperto: Zhang Ziyi, Ken Watanabe, Gong Li, Michelle Yeoh, Yuki Kudo, Samantha Futerma, Suzuka Ohgo, Cary-Hiroyuki Tagawa, Kaori Momoi, Karl Yune, Randall Duk Kim, Tsai Chin y Ted Levine.

212 Estos tipos de conducta o de pensamiento no sólo son exteriores al individuo, sino que están dotados de un poder imperativo y coercitivo en virtud del cual se imponen, quiéranlo o no. Durkheim, E. (1998: 24)

Premios: (2005) Tres Óscar: Mejor vestuario, mejor fotografía y mejor dirección artística.

Rob Marshall (1960) Nacido en Wisconsin, en sus inicios fue bailarín, pero debido a un accidente, se convirtió en coreógrafo, gracias a ello, en 2002 dirigió la adaptación del musical Chicago, por la cual recibió su primera nominación a los premios Óscar como mejor director. *Memoirs of a Geisha*, fue su sexta dirección filmica.

Sinopsis: Ambientada en el Japón de la pre y posguerra, Chiyo (Suzuka Ôgo) y Su hermana son vendidas por su padre a un traficante de niñas. Satsu (Samantha Futerman), la hermana mayor, es enviada a un prostíbulo y Chiyo es aceptada como ayudante de Hatsumomo (Gong Li) en la okiya Nitta. Ésta, al verla, intuye que se convertirá en su rival, por lo que comienza a hacerle la vida imposible. Al tratar de escapar, pierde la oportunidad de ser geisha, pero un encuentro con el Presidente (Ken Watanabe) en el que éste la trata con bondad, despierta en ella el deseo de convertirse en geisha y conquistar su amor. Por mediación del Presidente, Chiyo es entrenada por Mameha (Michelle Yeoh) hasta convertirse en Sayuri (Zhang Ziyi), la geisha más codiciada del Hanamachi o Distrito de las geishas, y es designada como la sucesora de la okiya Nitta, arrebatándole la posibilidad a su compañera, la geisha Calabaza (Yuki Kudo), la posibilidad de serlo. La destrucción de la okiya por parte de Hatsumomo coincide con la irrupción del Japón en la Segunda guerra mundial, con lo que la actividad del Hanamachi queda suspendida y sus geishas, ubicadas por sus protectores en sitios donde deben desempeñarse en otros oficios distintos a los del mundo de las geishas. Nobu (Koji Yakusho), el superior del Presidente, le pide a Sayuri que le ayude, con sus artes, a entretener al Coronel Derricks (Ted Levine) , ya que de él depende que Nobu consiga un contrato que le volverá millonario. Sayuri accede e invita a Mameha. Casualmente se encuentra con Calabaza (que se ha transformado en una especie de prostituta para los soldados norteamericanos) y que se une al grupo de Sayuri, quien se ve forzada por Nobu a complacer sexualmente al coronel. Finalmente consigue consumir su deseo de vivir como pareja del Presidente. La trama es una adaptación de la novela de Arthur Golden, *Memorias de una Geisha*.

En la ejecución de la película, Marshall traza una “línea muy difuminada” para separar a la artista de la prostituta, esta línea es transitada por la geisha con el virtuosismo de un funambulista, unas veces erigiéndose como la apología del arte y otras como mero títere cuyos hilos son movidos por los que han pagado por ella, ya sea vendiéndola o comprando

Mujeres y Geishas en Japón.

Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

su libertad. La trama continua contribuyendo a sostener la expandida idea de que la geisha no es más que una prostituta de “alto standing”, y en este caso específico, con dosis edulcoradas que la convierte en una especie de “cenicienta asiática”. Marshall se vale de los criterios de discriminación mantenidos por Golden en su libro ²¹³ y los muestra de forma minuciosa en escenas como la de la consumación del mizuage, por parte del doctor Cangrejo o de la escena donde Sayuri tiene que ceder ante las demandas de tipo sexual del coronel Derricks, para poder ayudar a su benefactor a que obtenga el contrato que le salvará de la bancarrota. Se nos muestra a una mujer incapaz de ejercer el control de su vida o por que está bajo la potestad de otros (como Mameha, Okasan o Nobu) o bien por inocencia (por ejemplo, ella entrega los *ekubo*, pero no comprende el significado de éstos ni el objetivo de la acción que está realizando). Con todo ello el discurso de la “eterna infante”, desvalida que nos presenta Marshall no se aleja demasiado de la forma de ver a la geisha de la que recibimos de Pierre Loti (aunque entre ambas haya más de cien años de diferencia). La forma en la que Marshall, construye al personaje de Calabaza, cuyas circunstancias personales la han moldeado convirtiéndola en un ser muy parecido a su hermana mayor, Hatsumomo, contribuyen al mantenimiento del estereotipo de la geisha, como objeto de placer por y para el hombre. Como elemento novedoso, la utiliza para mostrarnos la transformación sufrida por la mujer japonesa, que fue usada por el gobierno como “objeto de confort” para complacer a los ejércitos de ocupación, pero nos la muestra feliz de haber alcanzado la libertad, estando esa libertad circunscrita al hecho de usar vestidos occidentales, beber whisky y poder tocar a los hombres sin inhibiciones, pero siempre al servicio de éstos, sosteniendo así al discurso patriarcal de género. En cuanto a los aspectos formales de la imagen o locución, como es llamada en el análisis del discurso, se mezclan los elementos para reproducir una imagen de belleza que sea consona con los parámetros occidentales,²¹⁴ con geishas, geikos y maikos que no usan los peinados

213 En palabras de Tomoyuki Tanaka (electronic journal of contemporary japanese studies, published at 10/01/2006), existen criterios de discriminación racial en la novela de Golden: “ Three levels of deception are used in the novel to make it seem authentic and accurate. The novel is misrepresented to the reader as a work of non-fiction, preceded by a “Translator's Note” by “Jacob Haarhuis, Arnold Rusoff Professor of Japanese History, New York University. Even after the reader finds out that the story is made-up, the author assures the reader of the novel's accuracy and authenticity. Golden begins his Acknowledgements as follows: “Although the character of Sayuri and her story are completely invented, the historical facts of a geisha's day-to-day life in the 1930s and 1940s are not.” Then Golden suggests that the novel closely models the life of a real person, Mineko Iwasaki, who later sued the author, as elaborated elsewhere. American reviewers praise the novel as “authentic” and “accurate”.

214 “The actresses create geishas as they imagine them to have been, which is probably wiser than showing them as they were”. Stephen Hunter: The Washington Post

autóctonos, sino una recreación de los mismos. La exhibición de la película fue prohibida en China, primeramente porque la actriz principal, Ziyi Zhang, como otras del elenco, son de ascendencia china, cosa que causó tensión en la comunidad china de internet dado que algunos usuarios se mostraron inconformes con esta decisión, especialmente porque algunos seguían confundiendo a la figura de la geisha con la de prostituta. Esta indisposición colectiva fue producto de la lectura que en China se le da a la palabra geiko (芸子) un nombre japonés para geisha usado en la región de Kinki, que incluye a Kioto. El segundo carácter se puede entender como "prostituta", aunque de hecho tiene su significado real es "niña". El problema surge por las distintas lecturas (significados polisémicos), que pueden obtenerse del kanji (significante), debido a la ocupación militar japonesa, sufrida por China y el uso de mujeres chinas como esclavas sexuales durante ese período, que fueron llamadas "mujeres de confort" o "consoladoras",²¹⁵ por los japoneses, la sociedad china es especialmente sensible al uso del kanji de "niña", por lo que ve como una afrenta que el personaje, que históricamente correspondería a una japonesa, sea caracterizado por una actriz china, produciendo una recreación apreciativa (el equivalente a perlocución en el análisis del lenguaje visual), que sitúa a la mujer china en la posición de prostituta. Pese a estos escollos y a una crítica desfavorecedora, la película se hizo acreedora de tres premios Óscar de la academia y recaudó en los Estados Unidos, cincuenta y siete millones de dólares y a nivel internacional ciento cincuenta y ocho millones de dólares.²¹⁶

215 Para más información ver artículo "la esclava sexual inamovible", de Javier Espinosa. Diario "El Mundo". Martes 29 de Diciembre de 2015. y el artículo "Japón pide perdón a Corea del Sur por las esclavas Sexuales", de Xavier Fontdegloria. Diario "El País". Martes 29 de Diciembre de 2015.

216 Memorias de una geisha (película), (s.f.) en Wikipedia. Recuperado el 1 de enero de 2016. [https://es.wikipedia.org/wiki/Memorias_de_una_geisha_\(película\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Memorias_de_una_geisha_(película))

CONCLUSIONES.

Es sabido que las imágenes, como soporte visual de un discurso plástico, son capaces de transmitir ideas, generar actitudes y condicionar las conductas de los espectadores. Los *kanji*, son las imágenes primigenias producidas por los pobladores del continente asiático, que comenzaron a ser usadas por ellos con el fin de representar la realidad que les circundaba mediante dibujos esquemáticos que paulatinamente se fueron convirtiendo en ideografías. Hay un *kanji* utilizado para describir al hombre, cuya grafía consta de dos radicales (elementos componentes que le otorgan significado), uno representa a un campo de arroz y el otro nos indica “fuerza” o acción de “trabajar”, lo que nos remite a su función de proveedor de alimento y poseedor de la fuerza física. En cuanto a la forma de representar a la mujer, el pictograma que la designa nos la muestra en cuclillas, como haciendo una genuflexión (lo que puede significar el acto de reverencia a un ser superior, probablemente al varón) y añade a esta posición una variación al dibujar los pezones y dorarla de unos senos desproporcionadamente grandes, que parecen apuntar a la función nutricia de la madre. La implementación de este código de símbolos ideográficos originarios del pueblo chino, estaba basada en una visión claramente escindida del hombre y la mujer, basada en criterios patriarcales de género. Debido a los procesos de interculturación que se generaron entre China y Japón, los *kanji*, fueron asumidos por la sociedad nipona, perdiendo la fonética del país de origen (por el grado de complejidad), pero manteniendo su carga conceptual, lo que consolida la infravaloración subyacente de la mujer, adjudicándole una posición de subordinación y sumisión por razón de su sexo.

El tratamiento de la imagen de la mujer en general y de la geisha, en particular, en las obras de arte del *ukiyo-e*, que se erigió como el género de pintura más representativo del periodo Tokugawa (1603-1867), nos indica que la mujer ganó protagonismo en el imaginario colectivo de la sociedad japonesa de aquella época, y que dentro del ámbito social, tanto las cortesanas como las geishas, lejos de ser denigradas socialmente, gozaban de respeto dentro de la sociedad y marcaban tendencia en estilos de vida y de proyección personal. En las producciones artísticas pertenecientes a los estilos de *bijin-ga*, y el *okubi-e*, en el que se hace tal acercamiento de la figura de la mujer, ésta llega a abarcar la totalidad de la superficie, con una pretensión referencial que la posiciona socialmente

como un personaje importante dentro de la sociedad japonesa de la época de Edo.

Cuando Japón es forzado a contactar con Occidente, las costumbres de la sociedad nipona se ven sacudidas por los preceptos de la moral victoriana, traídos por los occidentales, lo que da origen a una serie de medidas adoptadas por el Estado, a través de sus instituciones, para suprimir todo aquello que no estaba acorde con “el progreso”, y, paradójicamente, la aceptación de Japón como nación por el mundo occidental, incluyó la prohibición de la producción de las obras del *ukiyo-e*, en el ámbito artístico y el control de las actividades lúdicas y de placer, produciéndose un cambio en la forma de percibir a las cortesanas y a las geishas, por parte de la sociedad. Desde ese momento, quienes otrora habían sido los iconos de la belleza y las diosas de la sexualidad, pasaron a ser vistas como objetos de desahogo, al servicio de las bajas pasiones masculinas, y como tales comenzaron a ser tratadas en los libros de viajes y la literatura hecha por autores extranjeros, quienes crearon un discurso occidental sobre la geisha, que la convertiría, pese a ejercer un oficio que Occidente hubiera denigrado en sus mujeres, en el epítome de la mujer perfecta, cuyo objetivo vital era el complacer al hombre.

El discurso sobre la geisha que triunfa en Occidente es la proyectada en la figura de Madama Butterfly, cuya función designativa es mostrárnosla como una mujer que es capaz de entregarlo todo, incluyendo su propia vida, en aras de un amor no correspondido. Su rol de género la posiciona por debajo del hombre y al servicio de éste, asumiendo como objetivo vital el vivir por y para el ser amado. Desde esta perspectiva la función conativa del discurso visual filmico sobre la geisha como modelo del "amor romántico" por excelencia elaborado por artífices occidentales en las diferentes producciones filmográficas tiene una indisimulable finalidad: ofrecerla como modelo a las occidentales progresivamente más libres y reivindicativas. El exótico ser oriental dotado de dulzura, comprensión, paciencia, y sobre todo, de ignorancia y de inocencia, es el prototipo de la eterna infante, de la doncella de los cuentos de hadas, ubicada geográficamente en Japón, pero erigida por el imaginario colectivo occidental en estereotipo por excelencia de la femineidad.

El tratamiento que el escritor y oficial de la marina francesa Julien Viaud, conocido como Pierre Loti, hizo de la sociedad japonesa en general y en particular de *Kiku San*, la dama con quien vivió durante su estancia en Nagasaki (tres meses en el verano de 1885),

Mujeres y Geishas en Japón.

Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

y en cuya historia se inspiró para escribir la obra “Madama Crisantemo”, publicada por vez primera en 1887, generó un discurso de enorme fuerza expansiva y cristalizó una serie de estereotipos sobre Japón, lo japonés y la mujer japonesa que se han mantenido hasta nuestros días prácticamente sin alteraciones. Los artífices de las obras teatrales, operísticas y cinematográficas que se produjeron posteriormente en occidente, hicieron suyas las percepciones del francés y las introdujeron en sus obras con el fin de imprimirles un sello de exotismo, identificándose fácilmente con el mensaje lotiniano sobre la superioridad del hombre occidental, blanco y colonizador, sobre el asiático y sobre el carácter de mero objeto, perteneciente al ámbito privado, de la mujer japonesa, cuya función vital se circunscribe a satisfacer los deseos (sexuales o reproductivos) del hombre, único dueño y señor del espacio público.

Por su carácter visual y su lenguaje interpretable, o al menos no tan preciso como las palabras, por su sugestiva belleza ocasional, en su caso, también por los graves carencias en materia de *visual literacy* (alfabetidad visual) de la mayor parte del público espectador, el discurso plástico del cine puede reforzar, desmentir o radicalizar el guión verbal usando secuencias de imágenes para transmitir estereotipos tan políticamente incorrectos e indebidamente adoctrinadores que no podrían ser pronunciados con palabras sin generar protestas, dejando al espectador la responsabilidad de una recreación apreciativa que puede parecer menos condicionada de lo que realmente está por lo que ha visto: la ambigua y recurrente "apología" de la geisha ("*mi dulce geisha*"), que pudiera parecer un ejercicio de respeto a la diferencia cultural, ha sido utilizada en realidad por algunos directores de cine para reforzar los tradicionales estereotipos de género occidentales.

El mundo interno de las geishas, conocido como el *Karyukai* o “mundo de la flor y el sauce” en Japón, al estar circunscrito al ámbito femenino, da a veces la impresión de manejarse en claves que nos remiten a una especie de algo parecido a un "matriarcado", un espacio gobernado por mujeres, habitado por mujeres libres sin pareja masculina, sin embargo tanto los códigos por los que se rige, como por los signos y símbolos que le son propios como las formas de maquillaje y de peinado, la indumentaria, el lenguaje corporal, las expresiones artísticas ritualizadas (danza, realización de la ceremonia del té, entre otros), lo reconducen hacia la esfera de dominio masculino.

Aun cuando el gobierno nipón ha promulgado leyes tendentes a promover la igualdad de género entre hombres y mujeres, la estructura social japonesa todavía no propicia la equidad de género. El estatus sociocultural de la mujer no es equiparable al de sus compañeros masculinos, y esto determina no sólo sus condiciones laborales, sino también sus relaciones interpersonales e incluso la percepción que tiene de sí misma. Así mismo la geisha, como ser integrante de la sociedad japonesa, es susceptible de ser sometida a los códigos imperantes y queda lastrada por los prejuicios desvalorizadores propiciados por unas relaciones de género desiguales y por el hecho de que la sociedad japonesa ha asumido la forma en la que ella es presentada por la mirada occidental, que olvidando subrayar su condición de artista y protectora del acervo cultural nipón, la muestra únicamente encasillada en parámetros patriarcales y colonizadores, reduciéndola, dentro y fuera de Japón, a un objeto de deleite al servicio del deseo masculino.

En el devenir del tiempo, el discurso estereotipado sobre la geisha, pasó del lenguaje ideográfico, al pictórico y el cinematográfico, variando y sofisticándose mucho los formatos utilizados para describirla, pero manteniéndose hasta hoy, con la ayuda de la magia del cine, la pretensión de convertirla, mediante la manipulación reduccionista de su representación y significado, en un modelo a seguir por las mujeres que deseen agradar al hombre, con independencia de su cultura.

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo

BLIOGRAFÍA

Acaso, M. El lenguaje visual. Barcelona, Paidós. 2006

Andrew, N. The modern reader's japanese-english character dictionary, Tokyo, Tuttle.
1974

Anesaki, M. Mitología japonesa. Barcelona, Edicomunicaciones, s.a. 1996

Aparoi R. García, A. y Valdivia, M. La imagen. Madrid, UNED. 1992.

Barles, E. y Almazán, D. (Coordinadores). La mujer japonesa. Realidad y mito. Zaragoza,
Prensas universitarias de Zaragoza. 2008.

BettetiniI, G. La conversación audio-visual. Madrid, Cátedra. 1986

Bozal, V. Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid, Visor. 1987.

Bornof, N. Pink samurai. Love, marriage & sex in contemporary Japan. New York,
Pockets Books.

Buckmorss, S. La dialéctica de la mirada. Madrid, Visor. 1996.

Catala, J.M.. La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la
cultura visual.2005.

Cid, F. Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki. Castelló de
la Plana, Publicacios de la Universitat Jaume I. 2012.

Dalby, L. Geisha. Barcelona, Mondadori. 2000.

Debray, R. Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en Occidente.
Barcelona, Paidós. 1994.

Diccionario japonés-español. Tokio, Hakusuisha. 1992.

Domingo, C, Wasanabi, Y. y Arai, K. Secretos de alcoba de las geishas. El arte japonés del
sexo. Barcelona, Océano. 2006.

Dondis, D. La sintaxis de la imagen, Barcelona. Gustavo Gili, 2003.

- Golden, A. Memorias de una geisha. Madrid, Alfaguara. 2001 _
- Etreros, M. La perfecta casada de Fray Luís de León. Madrid, Taurus, 1980.
- G mez, E. El Japón heroico y galante. España, Renacimiento. 2010.
- Font, D. El poder de la imagen. Barcelona, Salvat. Salvat Temas Clave. 1985
- Freedberg, D. El poder de las imágenes. Madrid, Cátedra. 1992.
- Geoffroy- Schneiter, B. Geishas. Madrid.  dini nsAss0uline. H. Kliczk wsk. 1983
- Gombrich, E. La imagen y el ojo. Madrid, alianza. 1987.
- Guías Visuales .Japón. México. Santillana Ediciones. 2009.
- Hearn, L. Japón, un intento de interpretación. Gijón, Satori. 2009.
- Hearn, L. Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa. Madrid, Miraguano. 2009.
- Iwasaki, M. Geisha, la verdadera historia. Madrid, Suma de letras. 2003.
- Joly, M. Lainterpretaci n de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción. Barcelona, Paidós. 2003.
- Kodansha, I. Todo sobre Japón. Tokio, 2008.
- Lanzaco, F. Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión. Valladolid, Universidad de Valladolid. 2000.
- Loti, P. Madama Crisantemo. Barcelona, Ediciones del viento. 2006.
- Liu, D. El imperio del deseo: historia de la sexualidad en China. Madrid, Alianza Editorial, 2010
- Manguel, A. Leer imágenes. Madrid, Alianza. 2003
- Mirzoeff, N. Una introducción a la cultura visual. Barcelona, Paidós. 2002.
- Mejía, L. A.P. La comunicación humana: teoría, elementos, bases. Bogotá, Ediciones Paulinas. 1983.
- Metz, C. Análisis de la imagen. Barcelona, Ediciones Buenos Aires. 1982.

- Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo
- Moles, A. La imagen, comunicación funcional. México, Trillas. 1991.
- Nakamura, K. Kiharu: vida de una geisha. Barcelona, Mondadori. 2001
- Nothomb, A. Estupor y temblores. Madrid, Quinteto. 2004.
- Panofsky, E. El significado de las artes visuales. Madrid, Alianza, 1979.
- Sanz, J. El libro de la imagen. Madrid, Alianza. 1996.
- Shonagon, S. El libro de la almohada. Selección y traducción de Jorge Luis Borges y María Kodama. Madrid, Alianza Editorial. 2010.
- Tanizaki, J. El elogio de la sombra. Madrid, Siruela. 1999.
- Van Gulik, R. La vida sexual en la antigua China. Madrid, Siruela. 2005.
- Vilches, L. La lectura de la imagen. Barcelona, Paidós. 1990.
- Villafañe, J. Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, Pirámide, 2006



Ilustracion No2.
Torii Kiyonobu II(atribuida a)
título:Vendedor ambulante de estampas
año:1730-1740
Fuente:Musée National des Arts Asiatiques-Guimet

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Ilustracion No3.
Suzuki Harunobu
título: Belleza saltando al vacío desde el balcón del templo Kiyomizu
año:1765
Fuente:Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



Ilustracion No4.
Suzuki Harunobu
título:Joven contemplando un tiesto de claveles
año:1765-1770
Fuente:Musée National des Arts Asiatiques-Guimet

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Ilustración No5.
Torii Kiyonaga
título:Desfile de bellezas contemporáneas de los barrios de placer
año:1784
Fuente:Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



Ilustración No6.
Kitagawa Utamaro
título:Canción de la almohada
año:1788
Fuente: British Museum

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Ilustración No7.
Kitagawa Utamaro
título: Takashima Ohisa
año: 1793

Fuente: Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



Ilustración No8.
Kitagawa Utamaro
título: Takashima Ohisa
año: 1793

Fuente: Musée National des Arts Asiatiques-Guimet

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Ilustración No9.
Kitagawa Utamaro
título: Mujer Inconstante
año: 1792-1793
Fuente: Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



Ilustración N10.
Kitagawa Utamaro
título: Serie. Diez estudios fisionómicos de mujeres
año: 1792-1793
Fuente: Musée National des Arts Asiatiques-Guimet

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Kitagawa Utamaro
título: Serie. Diez estudios fisionómicos de mujeres
año:1792-1793
Fuente:Museum of Fine Arts, Boston



Catálogo de la Ópera Madama Butterfly
Ópera Nacional de Hungría,
Dirección de Miklós Gábor Kérenyi.
Bunkamura Hall de Tokio
Octubrae de 2000

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Cartel No.01
Madame Butterfly (1915)



Cartel No.02
Madame Butterfly (1932)

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Cartel No.03
The Barbarian and the Geisha(1958)



Cartel No.04
My Geisha (1962)

Mujeres y Geishas en Japón.
Relectura de la Cinematografía Norteamericana sobre la Geisha en el Último Siglo



Cartel No.05
Memoirs of a Geisha(2005)