



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**  
**MAESTRIA EN ARTES VISUALES**

**“EL CUERPO FEMENINO EN EL MUNDO FLOTANTE”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

**LIC. MARTHA PATRICIA MEDELLÍN MARTÍNEZ**

DIRECTORA DE TESIS  
**MTRA. ROSA MARTHA AGUILAR OLEA**

MÉXICO D.F., JUNIO 2011

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales



**E N A P**  
ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

En principio me gustaría agradecer a mi tutora, la Maestra Rosa Martha Aguilar Olea, por su enorme apoyo y ayuda en la realización del proyecto.

A Ikuo Kobayashi por su valioso conocimiento de la técnica de *baren*, que junto con Shino Watabe me proporcionaron una amplia visión del pensamiento japonés, brindándome su amistad y ayuda, con mucha amabilidad y paciencia en todo momento.

También quiero agradecer a la Maestra Midori Susuki por invitarme a participar en la exposición Flor de Maguey 2011, en la cual pude mostrar mi obra final y compartirla con el público japonés y mexicano.

A mi padre Mario Medellín, mi hermano Miguel A. Medellín Martínez, mi hermana Lourdes Medellín por su cariño y soporte que me brindaron a lo largo de la maestría, pero sobre todo a mi madre: Lourdes Martínez Matías, quien siempre ha creído en mi capacidad para salir adelante.

Gracias al Maestro Alvarado, la maestra Silvia Rodríguez, a Chuy, la Doctora Garone, la Maestra Ivonne López y a la Maestra Quintanilla por su conocimiento, respeto e interés sobre mi trabajo

De igual forma quiero agradecer a Georgina Sánchez Medrano por su amistad y por contagiarme su hambre de conocimiento.

Finalmente quiero agradecer a Teruaki Yamaguchi por su inestimable ayuda en el proceso y por estar en mi vida presente y futura.

A todos ellos y a los que me faltaron mencionar, solo puedo decirles:

Gracias.

**Lic. Martha Patricia Medellín Martínez.**

## ÍNDICE.

### INTRODUCCIÓN

#### CAPITULO 1. BREVE INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO JAPONÉS Y LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO DE LA MUJER Y LO FEMENINO

1.1 Breve introducción al pensamiento japonés.....	13
1.2 El <i>shinto</i> , su importancia en la concepción religiosa japonesa.....	18
1.3 Noción del cuerpo femenino y la sexualidad en el <i>shinto</i> .....	21
1.4 Antecedentes de la concepción japonesa de lo femenino.....	30

#### CAPITULO 2. EL CUERPO FEMENINO Y LOS ARTISTAS DEL MUNDO FLOTANTE

2.1 El mundo flotante y sus habitantes.....	34
2.2 La prostitución y la creación de los barrios de placer .....	44
2.2.1 Bailarinas, actrices, geishas y cortesanas.....	47
2.3 <i>Ukiyo-e</i> , xilografías <i>shunga</i> y <i>makura-e</i> .....	56
2.4 <i>Bijinga-e</i> . El cuerpo femenino en el mundo flotante.....	64

#### CAPITULO 3. LA LECTURA DEL CUERPO DE LA MUJER EN LA CONTEMPORANEIDAD, TANTO DE JAPÓN COMO DE OTROS PAÍSES

3.1 Ejemplos del uso del cuerpo de la mujer como temática en expresiones culturales y artísticas japonesas.....	70
3.2 La idea y práctica del cuerpo femenino en el Japón actual.....	81
3.3 Japonismos. La mujer japonesa según el orientalismo.....	91

## CAPITULO 4. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA PERSONAL

4.1 El cuerpo femenino en el mundo flotante.....	101
4.2 Apropiación de elementos simbólicos japoneses en la representación del cuerpo femenino.....	105
4.3 La gráfica como herramienta idónea de expresión en el proyecto artístico. Estrategias de planteamiento y presentación de la obra.....	108
CONCLUSIONES.....	131

## FUENTES DE CONSULTA

## Introducción

Este texto principalmente trata de aportar conocimiento sobre un tópico específico; la idea de 'lo femenino' según la cultura japonesa y su influencia en Occidente, por tal motivo es sumamente importante informar al lector sobre los cuidados que se han llevado a cabo en la investigación aquí planteada. Como autora poseo una formación occidental; no obstante, me comprometo a plantear esta tesis fuera de la tendencia orientalista.

El orientalismo es un obstáculo en la búsqueda de conocimiento nuevo y significativo sobre Oriente; no se basa en la exactitud ni en la utilidad sino solamente en prejuicios, cuya finalidad es enaltecer el pensamiento occidental como única medida válida del mundo.

Oriente es señalado como un conjunto de culturas exóticas; incapaces de gobernarse a sí mismas, sumergidas en la tradición y en la época medieval, que necesitan de Occidente para guiarlas al futuro. Así pues la propuesta aquí planteada explora ideas orientalistas, confrontándolas con la realidad que ofrece la fuente de primera mano japonesa; para evitar continuar con esta "ignorancia construida" que menciona Ziauddin Sardar <sup>1</sup> y que nublan las múltiples

---

<sup>1</sup> SARDAR, Ziauddin. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004, 218 p.

posibilidades de diálogo con los conocimientos y puntos de vista del lugar conocido como Japón.

Esta investigación tiene por objeto analizar visualmente ejemplos específicos como el *ukiyo-e* (“cuadros del mundo flotante”) con el fin de indagar en tales imágenes, la representación de la mujer en el período *Edo* japonés (1603-1868) y su impacto en la idea y representación de ella hasta nuestros días.

Para esto es necesario comprender la ideología que reinaba en la época marcada por el confucianismo impuesto por *Ieyasu Tokugawa*, que plantea el respeto de las jerarquías sociales, debido al rigor de las normas impuestas surge como válvula de escape *ukiyo* o “el mundo flotante”, este termino originalmente budista que se refería a la fugacidad de la vida y que solo significa sufrimiento; no obstante, este precepto es retomado por el escritor de la época *Ryōi Asai* que propone vivir el presente en el placer a fin de evitar lo terrible de la vida en su incertidumbre, fragilidad e ilusión, en torno a tal filosofía se generaron pequeños distritos amurallados que ofrecían entretenimiento de cualquier tipo si se podía pagar por ello, estos sitios se llamaban *barrios de placer*.

Junto con este fenómeno se impulso la producción de imágenes en xilografía; para satisfacer la demanda de la población que gustaba de los géneros eróticos o de los retratos de las celebridades de la época, las xilografías eróticas eran conocidas



como *shunga* (“cuadros de primavera”) y eran parte de álbumes llamados *makura-e* (“libros de almohada”). Las imágenes de las mujeres que eran los personajes principales dentro del *ukiyo-e* se dedicaban generalmente a la prostitución o estaban inmersas en actividades relativas al negocio del entretenimiento. Éste género temático en las estampas era comúnmente conocido como *bijinga-e* (“cuadros de mujeres hermosas”).

El interés de examinar como parte del presente estudio este tipo de representaciones, conlleva la intención de ahondar en la idea japonesa de ‘lo femenino’ como parte de una figura gestada en este periodo; misma que es determinante en la concepción japonesa del paradigma femenino contemporáneo que ha llegado a Occidente, debido a la apertura de Japón desde el período *Meiji* (1868-1912) al intercambio cultural con diversas potencias.

La intención de esta tesis no es juzgar de forma negativa la noción japonesa sobre la mujer sino indagar, de una manera fundamentada y respetuosa, la propuesta de esta cultura, para posteriormente retomar posibles aportaciones para la representación nipona de ‘lo femenino’ ya que al parecer conlleva una considerable discrepancia con la concepción femenina de Occidente, si se contempla que esta última no está basada en una cosmovisión “sagrada” sobre el cuerpo y su disfrute.

La representación de la mujer constituye por sí misma una problemática indiscutible en ambas culturas, volviéndose un punto de partida indispensable para un análisis profundo de la misma, a fin de llegar a nuevas interpretaciones y a un diálogo enriquecedor sobre tal tema.

Un método de investigación posible de ser aplicado a esta exploración es el de la dialéctica, ya que es un procedimiento que plantea 'la realidad' como algo no inmutable y evolutivo, por lo cual será necesario abordar desde esta perspectiva lo relacionado al tema histórico, social y religioso sobre 'lo femenino' al interior de la cultura asiática, haciendo hincapié en un conjunto de creencias populares vinculadas a la noción del *shinto* como representación de 'lo misterioso' y de 'lo sagrado' dentro de la concepción nipona de la naturaleza y de los ancestros, desde la fundación de Japón; que sostiene políticamente a la figura de la familia real japonesa como una sucesión de lo divino.

El presente análisis pretende a partir de la noción del *shinto* y las prácticas desprendidas del mismo; estudiar la intervención de esta concepción en lo referente sólo a las alusiones culturales de 'lo femenino'.

Cabe señalar que el *shinto* venera la naturaleza proponiéndola en todas las formas originarias como *lo sagrado*, esta idea permea las representaciones y repercute también en el principio de naturaleza humana. Se puede asentar que el

*shinto* humaniza el mundo natural y esto también es reflejado en los múltiples cuentos tradicionales japoneses en los que la mujer se relaciona por ser parte de tal atributo con los elementos, componentes que pueden ser entendidos simbólicamente como parte de lo femenino en la cotidianidad japonesa o como un punto de partida para aspirar a ellos.

Existe una problemática al confrontar las filosofías que pertenecen a la concepción japonesa del mundo; el confucianismo, el taoísmo, el zen, el budismo y el *shinto* se amalgaman y adoptan inclusive términos unos de los otros, por lo cual es importante para el presente trabajo clarificar que el sistema de creencias que será tomado con el fin de justificar tal investigación será el *shinto*, aunque se haga pequeñas alusiones a las demás filosofías, para entender la compleja ideología japonesa.

En el primer capítulo se mostrará un breve panorama del pensamiento japonés, centrándose particularmente en los personajes femeninos para clarificar el cómo las creencias religiosas fueron apropiadas popularmente buscando respaldar las prácticas sociales en cuestión del mundo flotante. Principalmente, es de interés para la presente estimación rescatar simbolismos de la filosofía japonesa referentes al *shinto* sobre el cuerpo de la mujer además de exponer la idea del componente denominado 'lo femenino gestante' en la concepción japonesa.

En el segundo capítulo se tratarán a los protagonistas del fenómeno *ukiyo* y de la producción visual que desencadenó, desde su encargo hasta su divulgación, la oferta y la demanda de tales producciones sobre lo femenino. Es importante, en esta parte de la investigación, tomar en cuenta el tipo de público al que eran dirigidas pues aparentemente este se presenta como un factor que indica el contenido de tales imágenes, además del valor ideológico contenido en ellas sobre la idea de la mujer en el periodo *Edo*.

Es importante resaltar sobre los referentes visuales de esta investigación: las estampas *ukiyo-e*, que tienen su origen como productos culturales populares y que actualmente para la cultura nipona tienen un valor histórico principalmente.

Para finalizar, el tercer capítulo perseguirá prefigurar, mediante un análisis minucioso, la idea japonesa contemporánea del cuerpo y como el *ukiyo-e* es piedra angular en la cultura visual del Japón expresada en sus manifestaciones artísticas, mismas que actualmente se conocen en todo el mundo. Las influencias del arte, el *manga* y las nociones de la moda asiáticas en Occidente, son conocidas como *japonismos*, presentes en las prácticas culturales contemporáneas occidentales.

El cuerpo de la mujer en la contemporaneidad japonesa se muestra generalmente fiel a sus raíces, sin embargo, nuevas tendencias y prácticas en Japón hablan de

una probable “crisis” de identidad ante la influencia avasalladora occidental del modelo femenino, esto se pondrá de manifiesto en varios ejemplos a lo largo de la exposición. También se abordará críticamente el surgimiento del estereotipo de la mujer japonesa como un individuo “sumiso” por educación y a la vez “complaciente” y “exótico” en el terreno de lo sexual.

Una vez justificada la investigación de manera teórica, presentaré una propuesta personal referente al cuerpo femenino en el mundo flotante, tomando simbolismos presentes en la cultura japonesa sobre el cuerpo femenino para lo cual lo sustentado será traducido y expuesto como obra gráfica.

La investigación esta enfocada a crear un diálogo con una cultura, que difiere de la mexicana; pero, que no le es ajena, sobretodo al tratar el tema de la naturaleza humana y la percepción del cuerpo dentro de la misma, para una cultura específica que sirva de sustento para detonar ciertas representaciones. El resultado persigue aportar comprensión sobre la forma de representar a la mujer de un país que ha sabido mantener su identidad y que entre los posibles contras que se le pudiesen encontrar, conserva un respeto por el cuerpo y su lugar en el mundo, no como vehículo sino como parte de un hábitat, en lo que el *shinto* y sus diferentes fusiones se hacen presentes.

# CAPITULO 1. BREVE INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO JAPONÉS Y LA CONCEPCIÓN DEL CUERPO DE LA MUJER Y LO FEMENINO

## 1.1 Breve introducción al pensamiento japonés

“Las palabras permanecen, pero el significado se altera. Los dogmas religiosos, las prácticas económicas y políticas, no se circunscriben a pequeños compartimientos estancos, sino que fluyen por encima de sus supuestas fronteras y sus aguas se mezclan inextricablemente unas con otras.”<sup>2</sup>

Esto planteaba Ruth Benedict (1887-1948) cuando, en 1974, fue requerida por el gobierno de los Estados Unidos para hacer una investigación antropológica cultural sobre las normas y valores de la sociedad japonesa con el fin de otorgar una ventaja sobre el enemigo que era Japón. Su exploración resulta importante por abrir campo a otras investigaciones sin interés bélico, que nos acercan a una nación rica en concepciones completamente distintas a las occidentales sobre el mundo.

En el caso de esta investigación recurriremos para tratar de comprender ciertos preceptos de la religiosidad de Japón, con dificultades no sólo por las concepciones tan arraigadas de un lector y de una autora occidental, cuya mirada es externa, sino por su complejidad por ser una fusión de varias

---

<sup>2</sup> BENEDICT, Ruth. *El crisantemo y la espada, patrones de la cultura japonesa*, Madrid, Alianza, 2003, p. 24.

religiones y creencias populares latentes que en la actualidad han influenciado Occidente de una forma específica.

La problemática principal al tratar de comprender la cosmovisión japonesa surge al desenredar el ovillo que esta es, con sus fibras tan amalgamadas que es difícil distinguir hasta que punto es una concepción de lo sagrado y no otra, o mejor dicho cual es la parte en la que se fusionaron.

Es importante señalar, como punto de partida, la capacidad japonesa de asimilación al cambio y la absorción de prácticas extranjeras. Japón ha sobrevivido exitosamente a las intervenciones ajenas debido a su fuerte identidad nacional y a su sabia adaptabilidad de lo nuevo a su idiosincrasia propia, volviéndose significativo el comprender aquellos pensamientos que aportaron algo a lo que hoy conocemos como la religiosidad y conjunto de creencias japonesas. Entre ellos podemos señalar:

- a) El Confucianismo que entra a Japón en el siglo V, pero es hasta el periodo *Edo* (1603-1868) cuando se reinstaura gracias al líder político Ieyasu *Tokugawa* (1543-1616); con el fin de orientar e influir sobre la familia y el estado. Se utilizó para crear un orden basado en las jerarquías sociales, en este sentido es evidente hasta la actualidad. El principal objetivo para instaurar el confucianismo es crear conciencia del individuo dentro de la sociedad y de su importancia en las relaciones

sociales, antepone sobretodo el respeto sobre la ley y el orden. El valor de la familia era sumamente alto y contaba con distinciones muy claras sobre los roles sociales de la mujer y el hombre dentro y fuera de la casa.

- b) El Taoísmo, básicamente enfocado a las acciones con los semejantes, no obstante desconecta al hombre con su ser social al promover valores individuales como la libertad y tranquilidad del espíritu, naturalidad y sencillez con el fin de aspirar al principio supremo del *tao* que consiste en fluir en cambio y movimiento natural generado por las fuerzas cósmicas del *ying* y el *yang*, la transformación de un estado a otro es conocida como *dao*, una fuerza superior al ser y al no ser, por lo cual no puede ser explicado o estudiado. Aquel que busque el *dao* será entonces un individuo retraído, humilde, fácil de contentar, sencillo, modesto, pero sobre todo flexible.<sup>3</sup> Las principales metas del taoísmo son el vacío, la simplicidad y la no acción, para lograrlas es necesario renunciar a las pasiones humanas y seguir el curso natural de la vida, limitarse únicamente a lo necesario.

---

<sup>3</sup> VILAHIZÁN, Javier. *Samuráis, ninjas y geishas*, Madrid, Editorial Libsa, 2007, 287 pp.



- c) El Zen que arriba a Japón desde China en el siglo XII y XIII<sup>4</sup>. Su interés principal es dirigir al hombre hacia el conocimiento de su ser, ahondar en su naturaleza misma, para esto recurre a la práctica por excelencia del *zen* que es la meditación que obedece a sus principios de no pensar en nada o quedarse vacío.
- d) El Cristianismo cuya admisión en Japón se da alrededor de 1542 por marineros portugueses, pero es hasta 1549 que llega el primer misionero Francisco Javier. No causa mucho impacto pues un siglo después es prohibido por *Tokugawa* al considerarlo amenazador por ser proveniente del extranjero y en 1638 desaparece.
- e) El Budismo que aparece en Japón en el año 552 según el *Nihongi*, el rey del país de *Pekche* en Corea envió al emperador japonés *Kimmei Tenno* una imagen del *Shaku Butsu* en oro y cobre, con regalos de banderas, sombrillas y volúmenes de los *sutras* budistas<sup>5</sup>. El budismo adoptado favorablemente por la corte y la clase aristocrática, con mecenas poderosos como la emperatriz *Suiko* (554-628) y su sobrino el regente *Shotoku Taishi* (572-621) constructor de *Nara* que convertida

---

<sup>4</sup> VILLAHIZÁN, Op. Cit. p. 40.

<sup>5</sup> HOLTOM, Daniel. *Un estudio sobre el shinto moderno. La fe nacional de Japón*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 43.

en capital en 710, fue el primer centro de budismo japonés<sup>6</sup>, no obstante esta religión fue acogida con éxito debido a que varias divinidades budistas eran identificadas con deidades del *shinto*, además de que se veía al budismo como una religión con eficacia mágica.

f)

Específicamente en el budismo sobresalen las premisas sobre la impermanencia (*ukiyo*), pues nada existe con identidad propia, el mundo es una realidad ilusoria y cambiante, por lo cual la vida en la tierra esta condenada al sufrimiento originada por los placeres y la voluntad de vivir parte del espejismo de lo mundano.

La opción correcta de vida según el budismo, exige la eliminación de los deseos, la meditación y la concentración, para que al morir y volver a reencarnar en otro ser, la persona supere los karmas de sus vidas pasadas y se acerque a la liberación entrando al Nirvana, un tipo de paraíso, convirtiéndose en Buda mismo o un iluminado.

El budismo entre sus proposiciones es importante debido a que da una opción después de la vida a diferencia del *shinto*, el conjunto de creencias japonesas más antiguas de Japón.

---

<sup>6</sup> MOURRE, Michel. *Religiones y filosofías de Asia*, España, Zeus, 1962, p. 326.

## 1.2 El shinto, su importancia en la fe japonesa

En el periodo *Edo*, gracias a los edictos de *Tokugawa*, Japón cierra más de dos siglos y medio sus fronteras para evitar contaminación ideológica extranjera que provocara revueltas, no obstante Japón se vio invadido desde antes por las religiones extranjeras las cuales citamos anteriormente, sin embargo Japón cuenta con un conjunto de creencias propio y al cual su pueblo se arraiga; el *shinto*, que se vio favorecido con el cierre de fronteras y el desmantelamiento de templos de otras religiones por *Tokugawa*, aunque el *shinto* no logró consolidarse como religión, subsiste hasta hoy día fusionado con el budismo, taoísmo, el *zen* y confucianismo resaltando sus particularidades.

El *shinto* (el camino de los dioses), shintoísmo o *sintoísmo*<sup>7</sup> afirma que los sentimientos hacia la naturaleza son expresados en términos de emociones humanas, es decir la naturaleza entendida desde el mundo humano, un tipo de personificación, *Anesaki* lo llama *animismo*, una necesidad de humanizar la naturaleza y de reverenciarla en todas sus manifestaciones. “[...] la palabra animismo para indicar la doctrina de que las cosas de la naturaleza están animadas, por un alma o una especie de vitalidad”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Tautologías de *shinto*, según W.G. Aston en *The way of the gods*.

<sup>8</sup> ANESAKI, M. *Mitología Japonesa*, Barcelona, Edicomunicaciones, 1996, p. 15.

Existen dos textos fundamentales del *shinto* que son el *kojiki*<sup>9</sup> (narración de los sucesos antiguos) y *Nihon Shoki* o *Nihonji* (“crónicas de Japón”) junto con los *norito* (“palabras dichas al *kami*”) recopiladas en el *Engi Shiki*<sup>10</sup>, el *Kojiki* plantea los mitos ontológicos de la creación de Japón que respaldan el primer deber religioso del *shinto*; que es la fidelidad al emperador, descendiente de los dioses creadores. Sin embargo las máximas de este conjunto de creencias se encuentran en cuentos y leyendas japoneses que eran destinados a los niños para entender los valores y las exigencias fungiendo como fábulas, así como en la educación elemental japonesa que el estado apoya para la esencia de una buena ciudadanía, promoviendo el respeto al emperador.

Muchas de estas creencias se fusionaron con otras del budismo, como también ocurrió con los dioses sintoístas *kami* y los budistas *horoke*. Según *Anesaki* el *shinto* venera todo siempre y cuando parezca manifestar un poder o una belleza inusuales, a esos objetos de especial veneración se les conoce con el nombre de *Kami*, lo sagrado, lo sublime, deidades o espíritus, o bien hierofanías<sup>11</sup>. El *shinto*

---

<sup>9</sup> *Motoori Norinaga* (1730-1801) escribe *La explicación del kojiki* o *Kojikiden* donde pone en evidencia ciertas contradicciones del *shinto* al juzgar a dioses y a los humanos en la misma medida, pero lo más importante es que expone al *shinto* como creencias que no buscan una moral sino como virtudes necesarias para exaltar la perfección nativa que los japoneses poseen, por ser una raza privilegiada.

<sup>10</sup> Según Daniel Clarence Holtom en: *Un estudio sobre el shinto moderno*, Paidós, 2004, p. 30, las *norito* son plegarias rituales utilizadas en las ceremonias a los *kami*, han sobrevivido veintiséis que yacen en el *engi shiki* en una colección de cincuenta libros, su fecha más aceptada para la publicación es el año 927.

<sup>11</sup> Manifestación de lo sagrado. Véase Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo Profano*, México, Paidós, 1998, p. 14.

es una cosmovisión, por ende, que asocia lo bello que puede encontrarse en la naturaleza con el posible origen de las cosas.

### 1.3 Noción del cuerpo femenino y la sexualidad en el shinto

“The japanese reject the idea of the body independence. To then it is an offspring of the shinto gods. It shares their nature and remains part of the nature itself.”<sup>12</sup>

El cuerpo según los japoneses, es parte de la naturaleza misma y le pertenece a los dioses *shinto*, es un regalo de ellos por lo cual debe evitarse modificarlo o distinguirlo (Fig. 1.1).



**Fig. 1.1 Piedras con forma de falo y vagina. Museo Chinpoukan.**

---

<sup>12</sup> BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, p. 7.

Según el mito cosmogónico de creación de la tierra del *Kojiki*, los dioses tuvieron un primogénito que fueron las islas japonesas, por lo cual los japoneses veneran a un cuerpo único y primero al cual deben su existencia...Japón. Después, cuando las divinidades toman forma humana en el cuerpo del emperador, descendiente de la diosa sol *Amaterasu-Omikami*, por lo cual es inviolable en la tierra.

El cuerpo para el pueblo japonés tiene una función social, el cuerpo desnudo reclama la pureza original únicamente y no entra en convenciones sociales, vestido es apariencia e ilusión. Mientras que el cuerpo en el budismo se relaciona a las pasiones vulgares, en el *shinto* no hay culpa personal por el placer del cuerpo, con la única condición de no quebrantar la ley, el orden o ensuciar el nombre de nadie de forma irreversible<sup>13</sup>.

En el *shinto* el amor carnal deriva de las divinidades mismas y su naturaleza, el pecado original no está ligado a la sexualidad sino a la muerte<sup>14</sup>. “[...] Desde los lejanos años cuando los dioses fueron instruidos acerca de estas relaciones por los pájaros llamados “conocedores del amor” hombres y mujeres no han cesado jamás de hacer el amor [...]”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Esta condición es heredera del confucianismo.

<sup>14</sup> BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, p. 82.

<sup>15</sup> SAIKAKU, Ihara. *Cinco amantes apasionadas*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, p. 33.

El acto amatorio, el papel de la mujer y el cuerpo femenino en el *shinto*, aparecen en el *Kojiki* y el *Nihon shoki* (planteados en el mito de creación del mundo con variantes entre ellos), definiendo la postura japonesa sobre el sexo, la procreación y las conductas lascivas. Ambos textos manejan que por orden de los dioses celestiales, la pareja divina de hermanos *Izanami no kami* (hembra que invita) e *Izanagi no kami* (macho que invita) se dieron a la tarea de traer cosas a la tierra, bajando por el “puente flotante del cielo”<sup>16</sup>.

El siguiente párrafo sustraído del *kojiki* presenta la unión carnal de ambos dioses con este fin:

“[...] Descendieron del cielo a esta isla, erigieron la Augusta Columna Celestial y construyeron la Sala de Ocho Brazas. Luego cuando pregunto a su hermana menor *Izanami no mikoto*: “¿Cómo está formado tu cuerpo?”, ella contestó: “Mi cuerpo se hace y se hace, pero hay un lugar que no acaba de hacerse”. Entonces dijo *Izanagi*: “Mi cuerpo se hace y se hace, pero hay un lugar que se hace en exceso. ¿Qué te parecería si metiera el lugar de mi cuerpo que se hace en exceso en el lugar de tu cuerpo que no acaba de hacerse y generáramos países?” *Izanami* respondió: “¡será bueno!”. Entonces dijo *Izanagi*: “En tal caso, tu y yo daremos una vuelta a esta Augusta Columna Celestial y nos encontraremos y nos uniremos conyugalmente”. Juraron hacerlo, y él dijo: Ve tú hacia mí por el lado derecho y yo iré hacia ti por el lado izquierdo”. Anduvieron alrededor de la columna según lo prometido, e *Izanami no mikoto* habló primero: “¡Oh que buen muchacho!”. A lo que *Izanagi* contestó: “¡Oh que buena muchacha!”. Dicho esto se dirigió a su hermana menor y esposa: “No es bueno que la mujer hable primero.” Sin embargo consumaron el matrimonio y engendraron al hijo *Hiruko* (niño-sanguijuela) [...] “(sic)”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Algunos autores interpretan a este puente como el arcoiris.

<sup>17</sup> NAUMANN, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*, Barcelona, Herder, 1998, pp. 36 y 37.



Después de haber engendrado a *Hiruko* notaron que el hijo no estaba bueno y determinaron que la causa era que *Izanami* había hablado primero. Lo intentaron de nuevo, pero esta vez *Izanagi* habló primero y como resultado nació una isla, la pareja tuvo entonces siete hijos más. A continuación engendraron seis islas más y continuaron con dioses y divinidades. Este mito hace referencia al papel de la mujer japonesa en la procreación, solo receptora de “la semilla de vida” del varón, obviando que en el matrimonio, el sexo es únicamente para la continuidad del linaje.

No obstante en el *Nihonji* aparece la otra circunstancia relativa a el deseo carnal sin necesidad de la procreación; cuando la diosa solar *Amaterasu* (engendada del ojo derecho de *Izanagi*), se retira a una cueva privando a el mundo de su luz y dejándolo en las tinieblas, debido a su molestia con su hermano *Susano wo* (“deidad de impetuosa rapidez”, dios tormenta) por la destrucción de sus creaciones. En este relato, los dioses planean una forma de hacer salir a *Amaterasu* de su encierro y para esto recurren a *Ame no Uzume* y a su baile:

“[...] *Ame no Uzume*, la antepasada de *Sarume no kimi*, volvió a coger una lanza rodeada de juncos, se plantó delante de la puerta de la Celestial Casa de las Rocas y ejecutó con suma habilidad una pantomima. Además se coronó con [sarmientos] *hikage* para sujetar la manga arremangada, prendió [fuego] en la plaza de fuego, puso un cubo boca abajo y realizó un acto de posesión divina [...]”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> NAUMANN, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*, Barcelona, Herder, 1998, p. 83.

En el *Kojiki* se sostiene la situación:

“[...] comenzó a bailar pataleando y pataleando hasta producir un ruido cada vez más ensordecedor. La diosa bailaba con tal frenesí que entró en trance mostrando sus pechos desnudos y dejando que se le soltara el cíngulo de la túnica hasta que se le vieron sus partes íntimas. Al presenciar este espectáculo, los ocho millones de deidades rompieron a reír al unísono [...]”<sup>19</sup>

En el *Nihonji* se plantea el acto de la diosa con discreción solo haciendo referencia a la pantomima, evitando hacer evidente las obscenidades que provocan la risa de los dioses. *Motoori Norinaga* explica la conducta de la diosa como un acto de posesión divina donde las obscenidades se justifican por su estado chamánico en conexión con los dioses, Nelly Nauman habla de la justificación de una práctica real en un contexto mítico<sup>20</sup>, acertadamente esto sucedió cuando se convirtió en una versión popular:

“[...] La diosa llamada *Ama no Uzume* era famosa por su excepcional apego a los placeres de los sentidos.

Una noche en que toda la Tierra se había sumergido en la oscuridad repentinamente, los *kami* acudieron a ella.

*Ama no Uzume* desconfiaba ya que los *kami* eran conocidos como genios irreverentes y de baja estirpe, cuyo pasatiempo era gastar bromas pesadas lo mismo a dioses que humanos.

---

<sup>19</sup> *Kojiki*, Edición y traducción del japonés de Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, España, Editorial Trotta, 2008, p. 76.

<sup>20</sup> NAUMANN, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*, Barcelona, Herder, 1998, p. 86.

Por consiguiente ella no accedió de inmediato a escucharlos. Aunque... tal vez venían a procurar en ella alguna oportunidad para mitigar su apremiante concupiscencia y, a un tiempo, revelara alguna nueva forma de disfrute físico. Su curiosidad creció: Presto oídos atentamente con sus ojos en destello, su boca húmeda, los pechos repentinamente endurecidos y enhiestos, su vagina ya parcialmente abierta mientras imaginaba mil orgasmos conforme a su reputación de mujer insaciable. Le sorprendió lo que le manifestaron los genios celestiales. Imploraron que les regresara el sol con el cual *Amaterasu* se había encerrado en una cueva, obstaculizando la entrada con una peña descomunal. De esta manera la diosa sol se proponía vengar la muerte de una de sus doncellas causada por el hermano *Susano Wo*. Halagada *Ama no Uzume* al ver que le confiaban tan importante misión, y secretamente complacida ante la oportunidad de vengar sus celos hacia *Amaterasu* forzándola a ceder, se adorno con guirnaldas de flores y luego, vestida con sus atavíos mas galanos, comenzó a bailar marcando sus pasos al ritmo de una lanza percutiendo sobre el suelo. Su baile insólito aceleraba gradualmente, a tal grado que se extasío abandonándose por completo a la histeria embriagadora de su propia naturaleza, contorsionándose con espasmos de placer solitario. De pronto se encontró separada de la reclusa únicamente por la peña. Como el momento de éxtasis se acercaba *Ama no Uzume* desato su lentamente su tunica. Por un instante sus pechos triunfales la inhibieron; mas luego, arqueando su torso los expuso con ademán lascivo apuntando con ellos hacia el cielo. Su cuerpo parecía una enredadera silvestre en movimiento. Al impulsar su vientre hacia adelante exhibió una vulva hinchada, rezumando las esencias del amor como si esperara que en cualquier momento un pene divino surgiera de la noche para entrar en ella.

Como es de imaginarse los *kami* habían seguido con creciente interés esta fascinante lección de erotismo. No obstante, al concluir ella, su gusto por las bromas prevaleció a su excitación y rompieron a reír. Estaban complacidos puesto que, gracias a *Ama no Uzume* se había combinado lo provechoso con el deleite que el espectáculo de su sensualidad desenfrenada les había ofrecido. Incluso casi habían olvidado el propósito de la exhibición si *Amaterasu* ansiosa por descubrir la causa

de tal algarabía, no se hubiera aventurado a atisbar fuera de la cueva. *Ama no Uzume* ya recompuesta, aprovecho su descuido diciéndole a su rival que desde ese momento había sido desplazada por una diosa cuya hermosura cautivo y encanto a sus súbditos.

Para este efecto un *kami* dirigente ya había emplazado a varios metros de distancia de *Amaterasu* un espejo en el cual se reflejara el rostro de una suprema belleza femenina de la cual ella, en su desconcierto, pensara que sería la nueva reina de los cielos. Esto fue demasiado para la orgullosa deidad y zanjó impetuosamente la entrada de su cueva. Al hacer esto el sol volvió y su espléndida brillantez iluminó de nuevo el universo.

De esta manera *Ama no Uzume* se convirtió en la diosa bienamada de las cortesanas, quienes como ella, son diestras exhibiendo sus cuerpos a sus amantes con magníficos efectos, preludiando con ello el placer supremo a que los someterán mientras se acerca la noche tras las cortinas de bambú de los invernaderos[...].”<sup>21</sup>

La adaptación de los textos del *Nihonji* y *Kojiki* al relato popular surgió como la necesidad de humanizar a los dioses e identificarse con ellos, la práctica de la danza; gracias a estos pasajes, tomó importancia más allá del entretenimiento, ahora se consideraba un tipo de posesión divina, designando al cuerpo como la manifestación de los dioses, digno de ser participe en los múltiples rituales de adoración vigentes hasta hoy día.

El cuerpo y su disfrute por vía de los sentidos, es evidente en los mitos de creación, pero si distingue los papeles de las mujeres en el matrimonio; tener hijos

---

<sup>21</sup> MAGAÑA, Carlos Daniel. *Makura. Poemas, narraciones y proverbios eróticos japoneses*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, pp. 35-38.

y estar sujetas a lo que el marido indique, sobre las mujeres solteras no hay gran referencia, solamente cuestiones como la vanidad y los celos presentes en la relación de *Amaterasu* y *Ama no Uzume*, pero en el caso de esta última, existe el consentimiento de presentarse inclusive de forma lasciva en un baile, por estar dedicado finalmente al disfrute de los dioses, es decir el acto de la danza es una ofrenda (Fig. 1.2).

La perspectiva del *shinto* participo en la naturalidad con la que se veía en sexo, sin embargo, el ideal femenino seguía evolucionando sin olvidar lo que por cosmovisión ya estaba impregnado en el pensamiento de la mujer japonesa.



Fig. 1.2. Escena de Amaterasu, Ama no Uzume y los dioses. Asian Art & Archaeology, Inc.

#### 1.4 Antecedentes de la concepción japonesa de lo femenino

El ideal femenino comenzó a gestarse en el período *Heian* (794-1185), pero es hasta el periodo Edo donde alcanzan su máxima expresión.

“[...] el ideal femenino japonés fue creado por las mujeres mismas. Esta formación comenzó con los grandes textos de las mujeres del *Heian*, sobretodo en con los diarios de *Sei shonagon* (c. 966-1009) y *Murasaki Shikibu* (978-1016) [...] deriva un ideal de femineidad destinado a condicionar gran parte de su elaboración en los siglos sucesivos [...] Lo femenino psicológicamente corresponde a la pasividad y a ocultarse. El tema de cubrirse y ocultarse uno mismo es típico en la psicología japonesa de idea de mujer en Japón [...]”<sup>22</sup>

Los hombres japoneses del período *Heian* tenían acceso a la cultura China pero las mujeres no, por lo cual las damas cultas de la corte se dedicaron al refinamiento de sus actividades diarias, llegando al punto de la exquisitez designado *miyabi* que representa la elegancia, el refinamiento de la persona educada sensiblemente (este valor únicamente se aplicaba a las clases nobles)<sup>23</sup>. Así se desarrollaron e impusieron valores estéticos femeninos que afectaron no sólo a la corte sino al pueblo japonés en general. La poesía y la caligrafía se vieron particularmente favorecidas por las damas de la corte *Heian*, las cuales no

---

<sup>22</sup> FAGIOLI, Marco. *Shunga. the erotic art of japan*, Universe, New York, 1998, p. 9.

<sup>23</sup> LANZACO, Salafraña Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2000, p. 43.

tenían actividades relativas al ámbito económico, así que su vida giraba básicamente en la espera de sus amantes y el cortejo para ellos.

El nombre del tipo de caligrafía que desarrollaron las mujeres de este periodo conocido como *onnade* o *sôgana* (femenino), por otro lado estaba el *onokode* (masculino)<sup>24</sup>; sin embargo, el estilo femenino fue el que mayor desarrollo mostró, debido a la libertad de influencias externas.

La belleza de las obras literarias resultantes del periodo *Heian* en manos de las mujeres hizo que los hombres siguieran los valores propuestos y que se elevaran como ideal a seguir, valores como el *mono no aware* que refiere a una tierna emoción cargada de melancolía, un tipo de sentimiento agri dulce y el *taoyameburi*. Entre las piezas literarias más importantes están: *Genji Monogatari* de *Murasaki Shikibu*; el libro de la almohada (*Makura no sôshi*) de *Sei Shônagon*, *Kagero Nikki*, escrito por una de las esposas de *Fujiwara Kaneie*.<sup>25</sup>

El sistema de escritura *Kana* utilizado por los japoneses se divide en dos silabarios, el *katakana* que fue designado para la transcripción de los *sutras*<sup>26</sup>; y el *hiragana*, el único silabario permitido para las mujeres y a partir del cual se planteo

---

<sup>24</sup> LAZAGA, Noni. *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Hiperión, 2007, p. 34.

<sup>25</sup> HERRERO, Teresa. *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 58.

<sup>26</sup> Nótese que desde entonces este silabario estaba destinado a palabras de origen extranjero como es en la actualidad, es con la entrada del idioma inglés donde se hace más evidente en el período *Meiji*.



una evolución caligráfica y literaria. Es ahora cuando los valores japoneses ya se han consolidado, mientras que en el *Manyôshu* se hace referencia a los símbolos chinos, en el *Kokinshû* aparecen los símbolos y valores japoneses creados a partir de la visión local de las damas de la corte *Heian*, donde la escritura adquiría un papel importantísimo al momento de juzgar a una persona, sobre todo en los asuntos amorosos (Fig. 1.3).



**Fig. 1.6. Chōbunsai Eishi. Ono no Komachi, nishiki-e, 38.1 x 24.6 cm 1789-1801. British Museum, London.**

El libro de la almohada de *Sei Shonagon* (c.968-1017) es básicamente un diario de una dama de honor de la corte, en el no solo hay sucesos de la vida de la autora, también listas positivas y negativas de su entorno; que resultan importantes por ser un reflejo de la forma de pensar de las cortesanas entonces y de hábitos como la escritura que eran sumamente valorados.

El Filme de *Peter Greenaway*, *El libro de cabecera* (*Pillow book*), 1996, esta inspirado en este diario, inclusive citan frases completas del libro que refieren a esta mujer como una amante de la escritura, la poesía, el buen vestir y los placeres del cuerpo. De hecho la historia se desarrolla cuando a la heroína, *Nagiko*, le regalan un ejemplar y ella toma el contenido del diario como modelo de vida (Fig. 1.4).



**Fig. 1.4. Fotograma de Pillow Book (1996), de Peter Greenaway.**

En su libro de cabecera *Sei Shonagon* no apoya la sumisión en las mujeres, que pertenecen a un rango alto, es ya visible la idea japonesa del cuerpo social, por medio del cual uno puede expresar deseo, fuerza, excelencia profesional. Vestirse, maquillarse y su gestualidad son ritualizados y codificados como principios artísticos para conformar las reglas estéticas que aseguren la armonía social, “los japoneses se visten para indicar su rango o estatus, la desnudez no tiene entrada en este tipo de circunstancias.”<sup>27</sup>

“La literatura del *Heian* circulaba en ámbitos predominantemente femeninos [...] se trataba de una sociedad con gustos muy especiales y refinados: la combinación de aromas de incienso era marca de identidad, y la admiración por el cabello largo embadurnado como laca, partido al medio y cayendo hasta el suelo, convertía la ceremonia de tonsura en un acto de duelo. La combinación de colores en los ropajes (bordados en las mangas, ruedos y escotes) caracterizaba las doce capas de trajes de seda que obligaban a las mujeres de la corte a gestos contenidos y a actitudes hieráticas [...]”<sup>28</sup>

En el período *Heian* se prestaba atención particularmente a dos condiciones físicas a seguir por las damas; el blanco de la piel y una cabellera larga y sana. Las mujeres aristócratas eran sumamente educadas y cuidaban con extremo su vestir, usaban un gran número de *kimonos* al mismo tiempo, uno mas corto que el anterior de modo que todos eran visibles, la moda era sumamente importante así como el cuidado corporal (fig. 1.5).

---

<sup>27</sup> BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, p. 8.

<sup>28</sup> Amalia Sato en el prefacio de *Sei Shonagon, El libro de la almohada*, Alianza, Madrid, 2004, p. 11.



**Fig. 1.5. Susuki Harunobu. La poetisa Ono no Komachi con traje de la corte, nishiki-e, 28.5 x 21.6 cm, 1766-8. Museum of Fine Arts, Boston, William Sturgis Bigelow.**

Al llevar una vida de encierro eran pálidas o si no eran lo suficiente, blanqueaban su rostro con excrementos de ruiseñor<sup>29</sup>, para acentuar aún más la blancura de la tez, usaban un polvo de cascarilla de arroz, semillas de convólvulo, enredadera o correhuela o blanco de plomo (que causaba envejecimiento prematuro en la piel), “[...] blanco era su cuello desde la base de las orejas [...]”<sup>30</sup>.

Esta obsesión por la blancura de la piel tiene fundamento en varios cuentos antiguos japoneses, donde la heroína es blanca como la nieve, el cuento de *la*

---

<sup>29</sup> Este tipo de practicas siguen llevándose a cabo, esta es muy recurrida por ricos y famosos por su alto costo y resultados.

<sup>30</sup> SAIKAKU, Ihara. *Cinco amantes apasionadas*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, p. 33.

*mujer de nieve*<sup>31</sup> hace especial énfasis en esta característica, no olvidemos que la filosofía del *shinto* de humanizar la naturaleza aparece en varias manifestaciones literarias, en este caso este elemento natural que es la nieve se ve personificado por una mujer.

Usaban como rubor pétalos machacados de azafrán, en los labios se pintaban un punto rojo brillante y las cejas eran rasuradas y suplantadas por dos puntos grises en medio de la frente, los dientes se pintaban de negro, con una mezcla de polvo de agalla o hierro disuelto en vinagre o té, esta costumbre parece tener su origen en las tribus *Ainus* de la isla de *Hokkaido*, donde las mujeres se tatúan un negro y amplio bigote a la edad de 13 o 14 años para adornar permanentemente esa parte del cuerpo (Fig. 1.5)<sup>32</sup>.



**Fig. 1.5. Mujeres Ainu con tatuaje alrededor de la boca. Fotografía de Dominique Buisson.**

---

<sup>31</sup> CAEIRO I. Luis. *Cuentos y traiciones japoneses I. El mundo sobrenatural*, Madrid, 2001, p. 57.

<sup>32</sup> BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, p. 92.

El cabello se usaba largo, suelto y arrastraba. Esta parte del cuerpo es considerada por los japoneses sagrada, por crecer en la parte alta de la cabeza, es superior<sup>33</sup>, particularmente es importante en las mujeres pues se creía que su espíritu residía ahí. El cuento de *La cabellera negra*<sup>34</sup> hace referencia a esta creencia; trata de un samurai que abandona a su mujer para casarse con otra y lograr mejor fortuna, arrepentido vuelve con su primera esposa, quien lo recibe sin reproches, pasan la noche juntos y al día siguiente el samurai no encuentra su esposa sino una cabellera larga y negra unida a un cadáver<sup>35</sup>.

Las damas de la corte *Heian* podían escoger a sus amantes y el número, mientras fueran de un estatus apropiado al suyo. En ese entonces los hombre podían tener el número de concubinas que quisieran, era mal visto que un hombre fuera fiel a su mujer. Era muy importante representar para el hombre el papel del amante siguiendo los códigos de etiqueta requeridos, aún si se consumaba en el acto sexual, la importancia era superarse en el papel del amante perfecto.

En los escritos de *Sei shonagon* encontramos resumidos los puntos antes mencionados y que resultarían determinantes en la concepción de belleza femenina, pues su influencia ha sido grande para sus congeneres japonesas y será un punto de partida para las grandes cortesanas del mundo flotante.

---

<sup>33</sup> HOLTOM, Daniel. *Un estudio sobre el shinto moderno. La fe nacional de Japón*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 36.

<sup>34</sup> *El espíritu del agua. Cuentos tradicionales japoneses*, Madrid, Editorial Alianza, 2009, p. 207.

<sup>35</sup> Esta creencia es actualmente retomada en el género filmico *J-horror*.

“[...] Cosas desagradables: Una mujer con cabellera desagradable que viste un vestido de Damasco Blanco [...]”<sup>36</sup>

“[...] Cosas que han perdido su poder: Una mujer que se ha quitado su peluca para peinar el poco pelo que le queda [...]”<sup>37</sup>

“[...] Cosas envidiables: Las mujeres cuya esplendida cabellera les cae sobre la espalda [...]”<sup>38</sup>

“[...] Cosas que deberían ser reducidas: El cabello de una mujer de baja condición debe estar limpio y corto [...]”<sup>39</sup>

“[...] Cosas desagradables de ver: Una mujer delgada y fea, de piel oscura, que usa peluca [...]”<sup>40</sup>

La literatura japonesa es un fiel reflejo del pensamiento nipón sobre la idea de mujer, en esta encontramos las bases de ‘lo femenino’ inclusive desde los mitos cosmogónicos, estos textos determinarían un modo de pensar aplicado a la forma de entender a la mujer y a su papel en el mundo.

---

<sup>36</sup> SHONAGON, Sei. *El libro de la almohada*, Alianza, Madrid, 2004, p. 81.

<sup>37</sup> SHONAGON, Op. Cit. p. 174.

<sup>38</sup> SHONAGON, Op. Cit. p. 208.

<sup>39</sup> SHONAGON, Op. Cit. p. 243.

<sup>40</sup> SHONAGON, Op. Cit. p. 317.

## CAPITULO 2. EL CUERPO FEMENINO Y LOS ARTISTAS DEL MUNDO FLOTANTE

### 2.1 El mundo flotante y sus habitantes

Triste y sola  
Como alga sin raíces  
Sin rumbo floto.  
Corriente que me llame,  
Yo bien la seguiría.

#### Ono no Komachi (Cortesana)

La virtud de los hombres de estado hace prosperar pronto su gobierno, igual que la virtud de la tierra hace crecer rápidamente los árboles.

Si lo principal esta mal regulado, lo accesorio no puede estarlo mejor.

El pueblo se vuelve depravado únicamente porque se trabaja en pervertirlo.

#### Confucio

En el periodo feudal *Edo* (1603-1868) tras un largo periodo de guerras civiles, se reestablece la paz en Japón. *Ieyasu Tokugawa*, un señor feudal se proclama *shogun* en nombre del emperador y desde *Edo* gobierna el país, adoptando el confucianismo como la filosofía a seguir; esta doctrina hace hincapié en la



jerarquía y el respeto a la autoridad, reflejándose en las leyes establecidas para lo suntuario que determinaban lo permitido para cada clase.

Como superior de la jerarquía se encontraba el *shogun*, el gobernante del país. En estatus seguían los *daimyos*; que eran príncipes provincianos que guardaban fidelidad al *shogun*, por tal situación se da la instauración del sistema de residencia alternada (*Sankin kota*), que establecía que los *daimyo* debían permanecer temporadas considerables en *Edo*, sede militar del país por decisión de *Tokugawa*, la siguiente clase eran los *samuráis* que eran el ejercito, policía y administradores de este nuevo sistema, vivían en cuarteles, tenían un salario y podían portar dos espadas.

“[...] La política de separación de los samurais del campo o *heino Burri*, forjada con la intención de romper los vínculos entre los *samurai* y los campesinos y así disminuir el peligro de una amenaza a los intereses del gobierno.”<sup>41</sup>

Según Amaury García, fueron separados de los quehaceres del campo para evitar levantamientos de parte del gobierno, por lo cual su destino fue residir en las ciudades.

---

<sup>41</sup> GARCÍA, R. Amaury Alejandro. *Cultura Popular y grabado en Japón Siglos XVII a XIX*, México, Colegio de México, 2005, p. 14.

Los campesinos, figuraban como entes importantes por ser productores, después de ellos seguían los artífices y constructores por su función de transformación de la materia prima. La clase *chônin* en realidad estaba conformada por gente trabajadora de la ciudad, sin embargo los comerciantes y mercaderes al no producir sino solo intercambiar las mercancías y sacar provecho de ello eran considerados parásitos, la clase más baja reconocida.

Los artistas, animadores, prostitutas, criadas, cortesanas y actores, no pertenecían a una clase específica, estas gentes también eran conocidas como *Kawaramono* (“gentes del río”) pues los ríos eran los únicos lugares donde les era “permitido” instalarse, zonas fronterizas fuera del control gubernamental generalmente, pero assoladas por las constantes inundaciones. Por último se encontraban los *hinin* (“no humanos”) que eran mendigos y realizaban los trabajos que nadie más quería hacer.

El período de guerra, había dejado muchas bajas de soldados, por consiguiente un gran número de viudas y mujeres solas sin trabajo, optaron por prostituirse para sobrevivir. El *shogunato* tuvo que tomar medidas para controlar el vicio y la prostitución, creando los barrios de placer *yukaku* (Fig. 2.1 y 2.2).

En 1661 *Ryôji Asai* (1612-1691), un escritor de la época designó a la filosofía de los barrios de placer *ukiyo*, término originalmente budista que se refería a la

fugacidad de la vida, lo efímero de esta y lo terrible pues todo es una ilusión que solo significa sufrimiento, no obstante este termino es retomado con otro significado: *ukiyo* (*uki*: flotante o imprudente + *yo*: el mundo o la vida= “el mundo flotante” o “la vida efímera”) que trataba sobre la transitoriedad de las cosas y la búsqueda de lo hermoso y placentero, *Ryoi Asai* propone vivir el presente, en la búsqueda del placer a fin de evitar lo terrible de la vida en su incertidumbre, fragilidad e ilusión. Los barrios de placer eran ciudades amuralladas dedicadas al entretenimiento de cualquier tipo, siempre y cuando se tuviesen los medios para pagarlo.

[...] solo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce. Gozamos del día excitados por el vino, sin que nos desilusione la pobreza mirándonos fijamente a los ojos. Nos dejamos llevar como una calabaza arrastrada por la corriente del río, sin perder el ánimo ni por un instante. Esto es lo que se llama el mundo flotante, el mundo pasajero<sup>42</sup>.

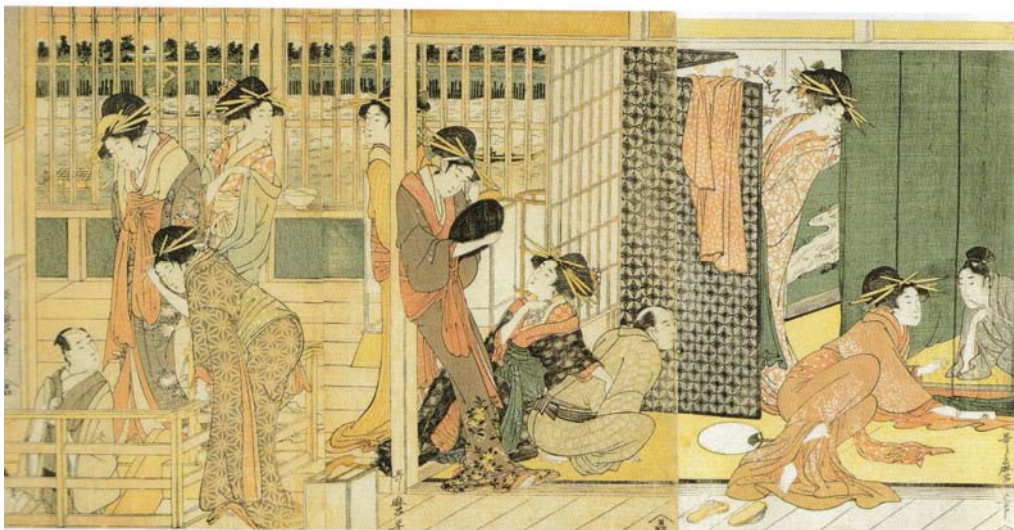
Las leyes suntuarias establecidas por *Tokugawa* afectaron los salarios de los *samurai*, pues ya no era tan requerida su ayuda al haberse terminado la guerra, inclusive se cuestionaba su existencia. Consecuentemente los *samurais* recurrieron a pedir préstamos a comerciantes, aún así su salario era mínimo y sus

---

<sup>42</sup> *Ryoi Asai. Ukiyo monogatari*, 1661. Citado según Franz Winzinger, *shunga*, catálogo de una exposición, Nuremberg 1975.

deudas cada vez mayores, destinándolos a la soltería por no poder mantener una familia.

Junto con las leyes suntuarias, el gobierno cierra paso hacia el extranjero y el único puerto de entrada abierto es *Nagasaki*, en el sur de Japón. Los comerciantes amasaron en poco tiempo grandes fortunas recurriendo a ellos como prestamistas de dinero inclusive los *daimyos* y el *shogun*. Los comerciantes se enriquecían, sin embargo, según las leyes suntuarias, no podían acumular más riqueza ni vivir de acuerdo a sus ganancias debido a que eran considerados de una clase inferior y no pagaban impuestos, corrían entonces el riesgo de que les confiscaran sus bienes. La solución que muchos adoptaron fue gastar su dinero lo más rápido posible en entretenimiento que ofrecían los *barrios de placer*.



**Fig. 2.1. Kitagawa Utamaro. *Mañana en la casa de placer*, nishiki-e, 37.3 x 24.3 cm, c. 1801. British Museum, London, Clarence Buckingham Collection.**

## 2.2 La prostitución y la creación de los barrios de placer

“[...] si la vida es pasajera, por lo tanto es mejor buscar el placer [...]”

**Ryoi Asai**

“[...] hicimos de las olas del río nuestra almohada [...]”<sup>43</sup>

**Saikaku Ihara**

La prostitución se practicaba en las orillas del río, había entonces varios tipos de prostitutas según su función o lugar donde ejercieran y se les relacionaba con elementos naturales o animales. Las *kekoro* (“diversión”), las *maruta* (“leños”), las *yotaka* (“halcones nocturnos”) que realizaban su trabajo al aire libre, las *ahiru* (“patos”) que vivían cerca del agua y la que probablemente era la clase más baja; las *hogamushiro* (“estera”) que eran mujeres que se tendían en el suelo de la calle o en refugios para satisfacer las demandas de sus varios clientes<sup>44</sup>.

No solo existían estos tipos de prostitutas, también se les encontraba en forma de cortesanas cultas y refinadas, conocedoras de artes como el baile y el canto.

---

<sup>43</sup> SAIKAKU, Ihara. *Vida de una cortesana*, Ediciones Coyoacán, México, 1984, p. 167. Almohada (*makura*) tiene una connotación erótica, en español su equivalente sería cama.

<sup>44</sup> SAIKAKU, Op. Cit., p. 163.

Aquellas con las que podía representarse el papel de amante en la idea romántica de la época.

La prostitución jugaba un lugar importante alrededor de los santuarios *shinto*, existía un respeto importante sobre las mujeres que ejecutan danzas, los *sarume* o sacerdotes que ejecutaban danzas eran comúnmente mujeres, se les consideraba sacerdotisas de la fertilidad y eran conocidas como *saru*, que proviene del nombre dado a las divinidades fálicas *saru-ta*, además de bailar parece que fungían como prostitutas del templo<sup>45</sup>.

Los peregrinos que iban a un santuario *shinto* oraban en estos lugares sagrados donde residían los *kami*, los visitantes buscaban saciar sus necesidades y aprovechaban lo que determinadas gentes de los alrededores les ofrecían. Al pasar el tiempo se desarrolló el comercio, se ofrecía hospedaje y entretenimiento si eso era lo que se buscaba. Los barrios de placer coincidían con los muchos santuarios repartidos en Japón y dejaban abiertas sus puertas a quien solicitara sus servicios.

Se crearon en *Kyoto* las colinas orientales; casas de te, tabernas y que contaban con mujeres para entretenimiento. Otros lugares parecidos servían de oasis a los que peregrinaban a distintos santuarios, por ejemplo *Gion* que se desarrolló

---

<sup>45</sup> HOLTOM, Daniel. *Un estudio sobre el shinto moderno. La fe nacional de Japón*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 40.

alrededor del santuario *Yasaka*, ofrecían una “amplia” gama de servicios. En 1772 se volvieron legales.

### 2.2.1 Bailarinas, actrices, geishas y cortesanas

Las prostitutas de la época *Heian* imitaban a las damas de la corte, las de grado más alto; las *tayu* cultivaban composición de la poesía *waka*, la ceremonia de adivinación del incienso, el *shamisen*, el *koto* y la ceremonia del té, ellas también vestían como las damas aristócratas de la época con la diferencia de que llevaban los pies descalzos, el hecho de mostrar solo las manos, pies y la nuca desnudas resultaba muy erótico en ese entonces. Otra diferencia en el vestir de las *tayu* era el elaborado peinado lleno de adornos y el *obi* que es un tipo de faja que ciñe el *kimono* y que acaba con un moño muy elaborado, comúnmente el moño se encuentra en la espalda, pero las *tayu* lo llevaban al frente. Así las *tayu* escogían a sus clientes y podían dormir con ellos o no, si así lo deseaban (Fig. 2.2). Al contrario, algunas prostitutas como las *shirabyoshi* eran atractivas por vestir como hombres, llevaban espadas y efectuaban bailes eróticos (Fig. 2.3).

Las *yûjo* (“mujeres del placer”) que eran instruidas para lograr el placer sexual del cliente sin que ellas se cansaran, fingiendo un orgasmo o *yônaki* (“gritar de noche”), cuando eran aprendices, las *yûjo* eran conocidas como *kaburo*, estas mujeres tenían en su repertorio un acto erótico conocido como *seppun* que consistía en tocarse las bocas o bien, besar.





Izquierda: Fig. 2.2. Hokusai. *Cortesana posando*, tinta, colores y *gofun* sobre seda, 60 x 20 cm, 1826. Rijks Museum Voor Volkenkunde, Leiden.

Derecha: Fig. 2.3. Hokusai. *Shirabyōshi* (*bailarina*), colores en seda, 98 x 41.9 cm, 1820. Hokusai Kan, Obuse.

Por analogía a los genitales las mujeres de la época que tenían cabello rizado y una boca chica eran consideradas como las mejores amantes, por lo cual las mujeres con tales características gozaban mayor atractivo sexual<sup>46</sup>. El ideal de belleza femenina se concentraba en nueve puntos *kokono- tokoro*; pies, manos, ojos, boca, cabeza, espíritu (*ki*), postura erecta, aire seductor y voz<sup>47</sup>.

Sin embargo, la prostitución llevaba por riesgo el embarazo o las enfermedades sexuales, por lo cual las prostitutas recurrían comúnmente a abortos o buscaban medios anticonceptivos, que eran mal vistos por la sociedad.<sup>48</sup> En el filme *Vestigios (Imprint)* de *Takashi Miike* (2006) también se pone en evidencia la existencia de personas dedicadas a realizar abortos, que según las creencias acarrearba mala fortuna a la practicante de tal oficio. Este filme basado en un cuento llamado *bokkee kyotee* escrito por Shimako Iwai, se desarrolla en burdel a la orilla del río como constante geográfica en la ubicación de los *barrios de placer*. *Damas del Mar (The sea is watching)*, escrita por *Akira Kurosawa* y dirigida por *Kumai Ken* (2002) reafirma esta persistente situación. La heroína *Oshin*, es una cortesana que se enamora fácilmente de sus clientes, no obstante la gratificación por su amabilidad y fe la salva de una terrible inundación que destruye su distrito y

---

<sup>46</sup> SAIKAKU, Ihara. *Vida de una cortesana*, Ediciones Coyoacán, México, 1984, p. 36.

<sup>47</sup> SAIKAKU, Ihara. *Vida de una cortesana*, Ediciones Coyoacán, México, 1984, p. 117.

<sup>48</sup> Saikaku Ihara hace referencia en *Cinco mujeres apasionadas*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, 107 p. Con el personaje conocido como la *Kosán* del estanque de *Meoto-iké*, que se vio obligada a cambiar de profesión por la prohibición de realizar abortos.

la salva de morir condenada a ahogarse en un río crecido cuando su amante regresa por ella en una balsa.

Ya en el periodo *Edo*, el teatro *kabuki*, de *kabuku*: jugar o ser desenfrenado era bastante popular en la población, las piezas más comúnmente representadas eran las danzas eróticas y las farsas de alcoba, sin embargo en 1628 cuando las revueltas por las actrices eran demasiadas, las actuaciones en público fueron prohibidas y el *kabuki* fue restringido únicamente para hombres y así es hasta nuestros días.

Las cortesanas dominaban el negocio del entretenimiento, pero surgieron animadores de fiestas como los *taikomochi* (“portador de tambor”) o los hombres geisha. En 1680 las clases altas contrataban niñas bailarinas que llamaban *odoriko*; no obstante, las mujeres más grandes que practicaban danza y ofrecían sus servicios no podían ser *odoriko* y se autodenominaron *geishas*, después se les unieron mujeres tamborileras y mujeres que preparaban té (Fig. 2.4).

Lesley Downer en su libro *Geisha*<sup>49</sup> nos habla de la existencia de cinco barrios de *geishas* o *hanamachi* (ciudades florales) que eran otras formas de conocer a los barrios de placer. Estas son; *Gion*, *Gion Higashi* (*Gion* oriental), *Miyagawa – cho*,

---

<sup>49</sup> DOWNER, Lesley. *Geisha*; La historia secreta de un mundo que desaparece, Diana, México, 2004, p. 6.

estos separados por el río *Kamo* y encontrándose del otro lado *Pontocho* y *Kamishiken* (siete casas al norte) al noreste de *Kyoto*. Sin contar a las legendarias y desaparecidas *Yoshiwara* y *Shimabara* (únicos lugares donde se daba licencia para la prostitución).



**Fig. 2.4. Niñas “Odorico” tocando el tambor y el *shamisen*. Foto de Robert Holmes.**

Cada barrio de placer tenía su *shikitari* (“costumbre, práctica, manera de hacer las cosas”), si alguien quería escapar de su distrito, era reconocido inclusive por su forma de hablar y regresado a su lugar de procedencia. Los *hanamachi* eran mundos aparte donde uno iba a satisfacer sus deseos. Debido al confucianismo se formaron muchos matrimonios arreglados para crear alianzas entre familias, el

sexo entre esposos era únicamente para asegurar la línea familiar y era inadecuado el disfrute. En los barrios de placer hasta la ubicación de las cosas era la opuesta según el *Feng Shui*. En el mundo flotante la exaltación de los sentidos gobernaba y el disfrute era la razón de vida.

Al no haber guerra, la población se dedicó a la producción, culturalmente los distritos de placer funcionaban como centros donde se reunían artistas e intelectuales, era una especie de bohemia.

En el período *Edo* se incrementaron los edictos referentes a la riqueza, debido a una crisis en el campo que afectó a campesinos y a los *samurai*, de tal forma que los únicos beneficiados fueron los comerciantes que eran prestamistas, estos aún más ricos se vieron empujados a desarrollar una estética de moderación a fin de no ser descubiertos y confiscados sus bienes por el gobierno.

Esta estética de lo moderado, sutil y elegante, afectó todo en general, por lo cual las cortesanas *tayu* se sustituyeron por mujeres que usaban menos *kimonos*, más sencillos, de un solo color con el cuello interior blanco, con un peinado sencillo y con el *obi* en la espalda como las mujeres normales (Fig. 2.7). Defendían la importancia del estilo o *iki*: “[...] Atrevido pero seductor, fusionaba la emoción humana

con los ideales estéticos y convertía la propia vida en un instrumento del gusto [...] elegancia sencilla.<sup>50</sup>

Las *geishas* establecieron nuevas reglas para diferenciarse de las prostitutas; tocaban el *shamisen*, ofrecían entretenimiento y buena compañía, podían acostarse con clientes si así lo deseaban pero esto se consideraba mala conducta, puesto que lo que ellas ofrecían era su *gei*, su arte.

Las *geishas* viven en las *okiya* (“casa de geishas”) que comúnmente eran parte de las *ochaya* (“casas de té”), ahí eran instruidas y a tipo de agencia las distribuían para distintos eventos, a algún *zashiki* (lugar o evento donde las *geishas* tiene sus citas con los clientes) o *enkai* (fiesta japonesa).

Al salir usan lujosos *kimonos* atados por un *obi*, la forma de moverse es determinada por el *kimono* pues esta diseñado para sentarse en el suelo (lugar donde muchas de las actividades japonesas se llevan a cabo) y esta pensado en realzar la figura característica de las mujeres de Japón; mostrar la nuca, los tobillos y la cadera ocultando el talle, las piernas y el pecho; el ideal era un talle largo, largos muslos, pecho pequeño y pequeñas pantorrillas, incluso la altura del *obi* determina si una mujer es esposa o una joven soltera.

---

<sup>50</sup> DALBY, Liza: *Geisha. El lenguaje secreto de la seducción*, Debolsillo, México, 2004, p. 266.

Una parte fundamental de la vestimenta de una *geisha*, es el maquillaje blanco que cubre su cara, cuello, brazos y manos, también en la nuca pero comúnmente dejan líneas de piel expuesta que hacen referencia a la zona genital. Antes utilizaban la pintura llamada *oshiro* sin embargo fue discontinuada por su alto nivel en plomo. Las geishas marcan sus cejas y ojos con delicadas líneas curvas solo acentuándolos, pero al llegar a la boca al igual que las *tayu* dejan un color rojo en los labios. Actualmente representan parte sobreviviente de la cultura japonesa por sus costumbres sobrevivientes desde el periodo *Edo*, se les reconoce por ser representantes por excelencia del ideal de belleza japonés que ha ido occidentalizándose poco a poco (Fig. 2.5 - 2.7).



Arriba: Fig. 2.5. Maquillaje de geisha, foto de Paul Chesley.

Abajo izquierda: Fig. 2.6. Vista de la nuca de una geisha, foto de Nicholas De Vore.

Abajo derecha: Fig. 2.7. Geisha, foto de Robert Holmes.



### 2.3 Ukiyo-e, las xilografías shunga y makura- e

Lo que sucedía en los barrios de placer generó una necesidad de ser representado, las personas que tenían o no acceso a estos lugares disfrutaban enterándose de las historias de las grandes cortesanas y de sus aventuras amorosas, por lo cual se utilizó la xilografía para representar en imágenes los sucesos y los protagonistas del mundo flotante, conjunto mejor conocido como *Ukiyo-e* (cuadros del mundo flotante). Estas imágenes secretas (*higa*) se volvieron rápidamente populares. Los géneros existentes eran las estampas eróticas *shunga*, *makura-e*, las estampas de actores de teatro *kabuki* (*yakusha-e*), las estampas de guerreros (*musha-e*) y las estampas de mujeres bellas (*bijinga-e*).

Los géneros más demandados encontramos a los *shunga* y los *makura-e*. Los *shunga* (imágenes de primavera) y los *makura-e* (libros de almohada) eran de contenido erótico, su función era erótico-lúdica, fungían como manuales para los recién casados a fin de ayudarlos en su vida sexual, por lo explícito de su naturaleza al mostrar posturas sexuales y exagerar los órganos genitales, sello característico de estas ilustraciones (Fig. 2.8-2.15). En 1721 *Tokugawa* decidió ejercer el control sobre este tipo de publicaciones y su contenido por lo cual su proceso se vio censurado en muchas ocasiones.



Arriba izquierda: Fig. 2. 11. Katsushika Hokusai. *Amantes de Kotatsu*. Extraído de *Suspirando por amor*, 1814.

Arriba derecha: Fig. 2.12. Katsushika Hokusai. *Muchacho con damas*. Extraído de *Las relaciones de los dioses*, 1821. Sumisho, Tokyo.

Abajo izquierda: Fig. 2.13. Katsushika Hokusai. *Intento de violación*. Extraído de *Plegando faldas*, c. 1820.

Abajo derecha: Fig. 2.14. Katsushika Hokusai. *Jovenes amantes*. Extraído de *Peluca pública enjoyada*. C. 1820. Sumisho, Tokyo.

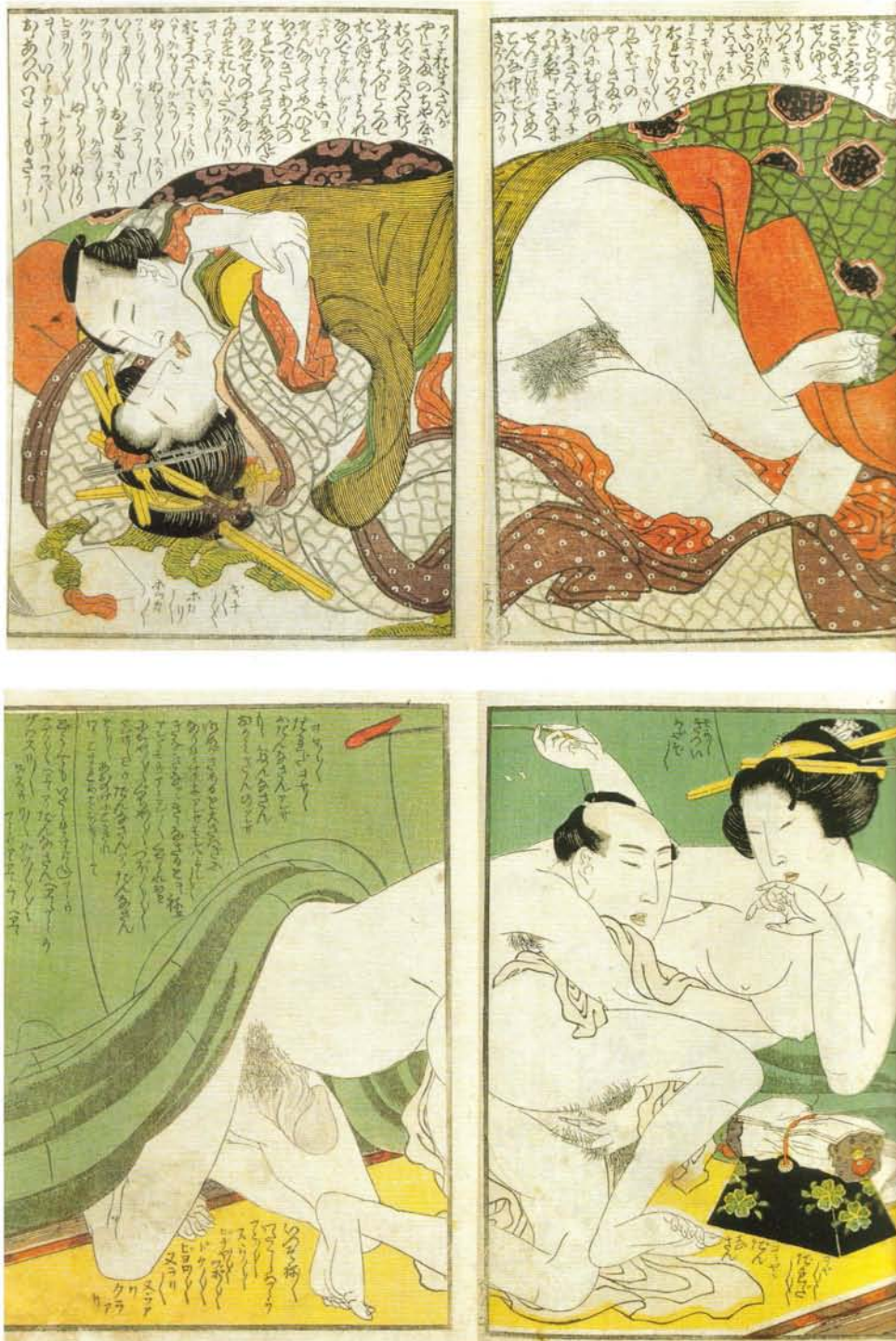
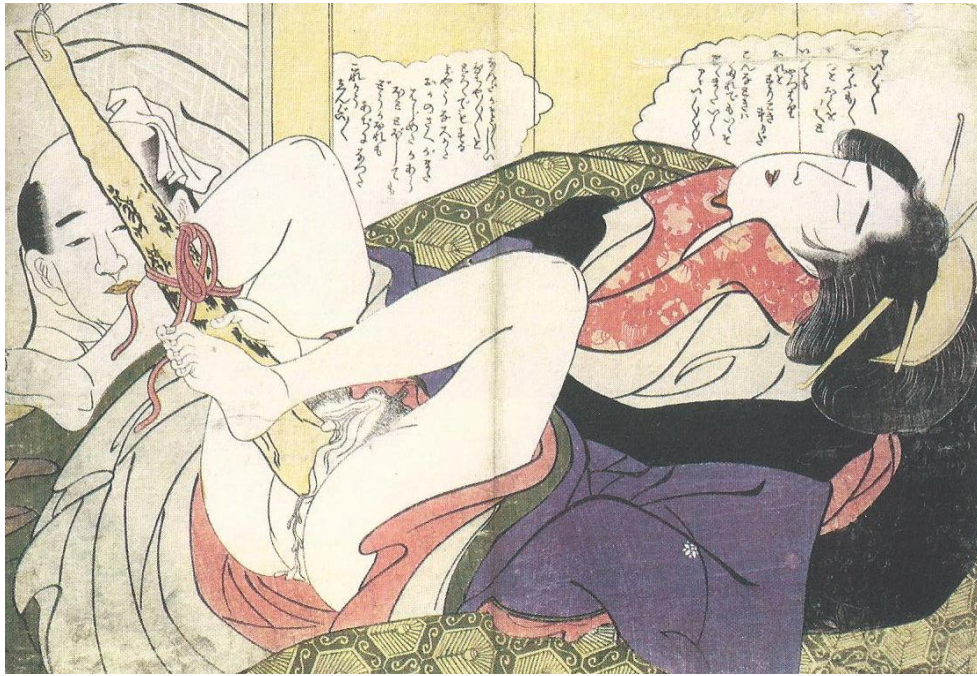


Fig. 2.12 y 2.13. Katsushika Hokusai. Peluca pública enjoyada (Tamakazura), grabado en madera a color, 15.8 x 22.7 cm, 1820. Sumisho, Tokyo.



Arriba: Fig. 2.14. Chōkyōsai Eiri. Copia en limpio de la belleza femenina, nishiki-e, 25,3 x 36,5 cm, 1801. Museo Guimet, Paris.



Abajo: Fig. 2.15. Kitagawa Utamaro. Extraído de Poemas de la almohada (Utamakura), nishiki-e, 24.5 x 37.3 cm, 1788. Victoria and Albert Museum, London.

La elaboración de cualquier tipo de impreso iniciaba con el *e-shi* o ilustrador que elaboraba un boceto que tenía que ser aprobado por el editor (*hanmoto*) que poseía el capital, una vez aprobado por este se llevaba a cabo un original que pasaba a revisión de un censor del gobierno (*tsuki-gyoji* o *e-nanushi*), si pasaba la prueba la imagen, procedía a ser grabada en madera, en este proceso se involucraban de cuatro a diez artesanos, pero era responsabilidad del maestro grabador dar los toques finales. Es debido a esto que no figuran artistas individuales, sino escuelas de estilos por sus variaciones de representación.

Las tintas eran base agua y el papel era confeccionado a mano, debido a la gran variedad de formatos. Comúnmente las impresiones eran hechas a mano con ayuda de un dispositivo llamado *baren* que hacía presión sobre el papel contra la placa en movimientos circulares (Fig. 2.16).

Una vez impresas las imágenes se procedían a venderse al aire libre, viajaban a otras ciudades inclusive de casa en casa, debajo de los puentes o en las llamadas librerías de préstamo (*kashihon ya*), que hacían de bibliotecas para los interesados que no podían pagar por el producto. El promedio de impresiones eran de 1000 copias debido a la durabilidad de la matriz, constituida generalmente por madera de cerezo (Fig. 2.17).



Arriba: Fig. 2.19. Kitagawa Utamaro, Extraído de Edo meibutsu nishiki-e kōsaku, nishiki-e, 38, 5 x 25,6 cm, c. 1803. Art Instituto of Chicago, Clarence Buckingham Collection.

Abajo: Fig. 2.20. Kitagawa Utamaro, Extraído de Edo meibutsu nishiki-e kōsaku, nishiki-e, 38, 5 x 25,6 cm, c. 1803. British Museum of London.

Debido a que algunas piezas se consideraron eróticas; libidinosas, superfluas o propensas a alterar el orden de algún modo, no tuvieron la aprobación del gobierno, volviéndose ilícita su manufactura y difusión, por lo cual los productores contaban con un especial cuidado al venderlas, pues los castigos iban desde multas y amonestaciones hasta el encarcelamiento <sup>51</sup>.

Las estampas de contenido erótico también eran ilustraciones del género literario del mundo flotante o *ukiyo-zoshi* (*zoshi*: libro); libros dedicados al deleite de la vida.

Saikaku Ihara (1642-1693), representante y considerado creador del género *ukiyo-zoshi*, en su primera etapa desarrolla historias de amor desenvueltas en los barrios de placer y donde sus heroínas eran cortesanas, su obra más conocida es *Vida de una cortesana* donde se narra la vida de una mujer dedicada a la prostitución y en ella hay una gran referencia sobre las posibilidades de las mujeres de la época, desde convertirse en esposas hasta prostitutas de la clase mas baja e inclusive cortesanas de los nobles, narra como un hombre *daimyo* busca una concubina para tener descendencia por el bien de su clan y envía un mensajero para buscarla con un retrato que encerraba el ideal de belleza de la época.

---

<sup>51</sup> Para mas información véase Amaury Alejandro García. *Cultura Popular y grabado en Japón Siglos XVII a XIX*, México, Colegio de México, 2005, p. 151.

Esta misma historia, entre otras, sin ser totalmente fieles a la narración, reaparecen en el filme de Kenji Mizoguchi (1898-1956) titulado como *La vida de Oharu* (1952) que resulta ser un crudo relato de las distintas suertes a las que muchas jóvenes estaban expuestas, en este caso la heroína *Oharu* cae siempre en desgracia, a modo de moraleja de que la vida concupiscense solo lleva a la ruina, a diferencia de lo que propone Saikaku Ihara donde la heroína solo busca dar rienda suelta a sus pasiones y resultando victoriosa en todas las situaciones gracias a su belleza y artimañas basadas en la seducción. Otros escritores del genero son Ejima Kiseki (1667-1736) y a Jippensa Ikku (1753-1806).



## 2.4 *Bijinga-e*. El cuerpo femenino en el mundo flotante

Las damas de la corte del periodo *Heian* heredaron parámetros de belleza y la idea de lo femenino, sin embargo ya en el período *Edo* las cortesanas y las geishas se encargaron de delimitar ellas el ideal de belleza femenina; el rostro con forma ovalada o mejor dicho “con forma de semilla de melón”, blancura en la piel, el uso del kimono como un lenguaje, en el cual se dio particular atención erótica a las zonas que no estaban cubiertas (pies, manos, nuca, rostro), resultando mas importante lo que se sugería, portar la menor cantidad de prendas hacía perder el misterio (Fig. 2.18 -2.25).

El arreglo personal de las cortesanas también hacia referencia a la naturaleza, pues cuando se pintaban los labios con un punto rojo, simulaban un pequeño botón de cerezo; un árbol por excelencia representante del pensamiento del mundo flotante, pues florece en primavera, para los japoneses este acontecimiento les resulta sublime, su naturaleza efímera es comparable con la vida fugaz y placentera.

El *kingyo* es el arte japonés de la crianza de las carpas japonesas. La carpa japonesa es un símbolo de lo masculino generalmente, pero también puede ser tomado como femenino como lo hace *Ninagawa Mika* (1972) en su filme *Sakuran* (2009), donde se compara a las cortesanas del mundo flotante con carpas, bajo la

premisa de que si a una carpa se le cría en un recipiente pequeño su belleza será mayor que la de una carpa que se cría en un riachuelo libre. La asociación de la mujer con el elemento natural del agua es recurrente, sin ser extraño pues Japón es una Isla.

[...] Las mujeres, el agua y las emociones sexuales son conceptos que han tendido a agruparse [...] En la época moderna se han reunido en un término referido al mundo de los bares y clubes nocturnos, de los actores, cantantes y animadores: *mizu shobai*, los negocios del agua<sup>52</sup>.

Lo que Liza Dalby menciona es significativo por el surgimiento de distintos términos como el *mizuage*, que es la iniciación sexual de una aprendiz de *geisha*. También la forma de conocer a los órganos genitales femeninos u cualquier cosa concerniente a la sexualidad femenina hace referencia a lo perteneciente al agua:

*Akagai*: “concha”. La vulva.

*Kani*: “Cangrejo”. Puesto que puede prensar. La vulva.

*Oki no ishi*: “Piedra en marea alta”. Vulva de una joven desposada, puesto que siempre esta húmeda.

*Sugo*: Alga de color semejante a la vulva.

*Shimizu*: “Manantial”. Con esta palabra se hace referencia a una mujer frígida.

---

<sup>52</sup> DALBY, Liza: *Geisha. El lenguaje secreto de la seducción*, Debolsillo, México, 2004, p. 264.

*Yuna*: “Mujer de agua caliente”. Aquella que da masajes a los clientes en los baños. Estos lugares por lo regular eran burdeles camuflados. Las *yunas* eran mucho menos caras que las *yujo*.<sup>53</sup>

Estas asociaciones de lo femenino con la naturaleza (por obra del *shinto*) fueron tomadas en cuenta en la representación de las mujeres. El genero *bijinga-e* plasmaba en imagen los ideales de belleza, sin embargo al ser hombres los responsables también añadían concepciones o ideales propios y símbolos relacionados con las mujeres con el fin de contar historias o hacer un comentario velado sobre la mujer que representaban.

Las escuelas sobresalientes en sus propuestas son la de Moronobu (1618-1694); que mostraba cuerpos femeninos sexualmente maduros pero con actitudes de inocencia, a diferencia de las sabias cortesanas de entonces.

La escuela de Kaigetsudo (1671-1743) mostraba cierta corpulencia en las mujeres representadas y un regio porte, pero no necesariamente rígidas o estáticas. Kiyonaga (1752-1815) y sus artistas optaron por representar cuerpos esbeltos que sugerían cuerpos flexibles bajo la ropa. Después de el las mujeres se representaron más altas y estilizadas.

---

<sup>53</sup> Carlos Daniel Magaña. *Makura. Poemas, narraciones y proverbios eróticos japoneses*. 2003. pp. 128-122.

Katsushika Hokusai (1760-1849) decidió apostar por las expresiones de ensoñación en las mujeres que ilustraba, un sello característico de su escuela fue la cara ovalada con barbilla afilada, además de suavizar todas las formas y la actitud.



Izquierda: Fig 2.18. Keisai Eisen. *Concurso de bellezas: Una geisha de la capital oriental*, nishiki-e, 37, 2 x 25,6 cm, mediados del período Bunsei (1818-1830). Propiedad de la Editorial Sanoya Kihei.

Derecha: Fig. 2.19. Kitagawa Utamarō. *Tres bellezas famosas*, nishiki-e, 39,0 x 25,8 cm, Alrededor de los años kansei 4-5 (1792-1793). Propiedad de la Editorial Tsutaya Jūzaburo.



Arriba izquierda: Fig. 2.20. Kitagawa Utamaro, *Okita*, nishiki-e, 36.6 x 24.2 cm, 1792-3. Honolulu Academy of Arts, Gift of James A. Michener, 1969.

Arriba derecha: Fig. 2.21. Eishōsai Chōki, *Geisha*, nishiki-e, 36, 6 x 24, 1 cm, 1794. Propiedad de la Editorial Tsutaya Jūzaburo.

Abajo izquierda: Fig. 2.25. Chōbunsai Eishi. *Hanaōgi de ōgiya*, nishiki-e, 38.2 x 25.4 cm, c. 1795. Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

Abajo derecha: Fig. 2.26. Chōbunsai Eishi. *Kisegawa de Matsubaya*, nishiki-e, 38. 6 x 25.7 cm, c. 1795. Honolulu Academy of Arts, Gift of James A. Michener, 1973.



Izquierda: Fig. 2.27. Keisai Eisen. *Oiran en desfile*, aizuri-e, 73.2 x 24.8 cm, c. 1830. Victoria and Albert Museum, London.



Derecha: Fig. 2.28. Utagawa Kunisada. *Mujer mirando a través de los paneles corredizos*, nishiki-e, 37.2 x 25.8 cm, c. 1804-5. Collections Baur, Geneva.

## CAPITULO 3. LA LECTURA DEL CUERPO DE LA MUJER EN LA CONTEMPORANEIDAD, TANTO DE JAPÓN COMO DE OTROS PAÍSES

### 3.1 Ejemplos del uso del cuerpo de la mujer como temática en expresiones culturales y artísticas japonesas

Las prácticas culturales y artísticas son reflejo de sus filosofías dominantes, en el caso específico del ideal femenino y de la representación del cuerpo de la mujer; se revisarán los antecedentes y las constantes planteadas por los autores influyentes japoneses, que determinan la lectura de signos desde la modernidad hasta la contemporaneidad.

En literatura sobresale al respecto, la aportación de Yasunari Kawabata (1899-1972), escritor respetado en la cultura japonesa, que usa la imagen de la mujer como sustancia importante de sus obras, además de ser reconocido por sus novelas autobiográficas. En *País de Nieve* (1959) muestra su interés sobre las conductas femeninas, la trama se desarrolla en las termas de montaña; en estos lugares comúnmente hay actividades recreativas para los visitantes, en ellos se puede contratar a *geishas* (mujeres al servicio del entretenimiento) para atender al público masculino. Un acaudalado hombre de negocios (Shimamura), llega a este lugar de descanso con el fin de huir de su rutina, por un especial interés en la aprendiz de *geisha* llamada Komako, el protagonista relata la historia de Komako y como ella actúa al estar enamorada de él, aunque no sea correspondida.

A lo largo de la historia y a través del personaje de Shimamura, Kawabata muestra su apreciación particular sobre la belleza de las mujeres, su ideal femenino se hace presente en otra de sus obras *La bailarina de Izu* (1927); donde la inocencia, la sumisión, la espontaneidad, el recato y la represión de los sentimientos son valores extremadamente apreciados, así como la juventud, esto en el caso de los valores físicos de las heroínas.

Komako: - ¿Qué consideras bonita? -

Shimamura: - Alguien joven. Por que la juventud aplaca los errores. Y que no hable demasiado. Y que sea limpia. Y no se precipite. Eso es todo. Para todo lo demás te tengo a ti. - <sup>54</sup>.

En la descripción física se puede encontrar un buen número de ejemplos cuando Shimamura describe a Komako:

“[...] Su angosta, afilada nariz tenía un aire de desamparo pero el capullo de sus labios se abría y cerraba con la tersa curvatura de una fruta...La menor arruga, grieta o decoloración los habría arruinado, pero su perfección los humanizaba al máximo. Sus pestañas enmarcaban los ojos en una línea casi sin torsión y perpendicular a la nariz; el efecto habría rozado el ridículo de no complementarse con el arco espeso y envolvente de las cejas. No había nada extraordinario en la forma oval de su rostro salvo la piel, como de porcelana apenas rosada, y el hoyuelo infantil de su garganta, que completaba aquella impresión de limpidez más que de verdadera belleza. En cuanto a los pechos, exhibían una redondez infrecuente en las geishas, habituadas a la firmeza del *obi* ajustando su talle [...]”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> KAWABATA, Yasunari. *País de nieve*, Argentina, Emecé, 2006, p. 32.

<sup>55</sup> KAWABATA, Op. Cit. p. 41



La circunstancia de Komako como *geisha*, le prohíbe enamorarse de los clientes, no corresponde a las exigencias de su oficio; sin embargo, existen excepciones haciendo la prostitución probable.

Shimamura: - Dijo que quedaba a criterio de la geisha decidir si pasa la noche con el o no. Si lo hacía sin permiso de su casa era a su riesgo. Si tenía permiso, en cambio, la casa asumía total responsabilidad de lo que ocurriera. Ésa era la diferencia. –

El ideal femenino de Kawabata, está implícito en sus heroínas, que se comportan como niñas, pero sexualmente activas. Este autor y su propuesta ha sido traducida en varios idiomas, con mucho éxito en Occidente.

Por lo que se refiere a la representación visual del cuerpo de la mujer, hay que resaltar la importancia e impacto del *ukiyo-e* como antecedente en la actual cultura visual de Japón, en la temática y en la construcción de la imagen; esta circunstancia queda explícitamente visible en muchos carteles, cuya estructura permanece y evoluciona hasta los anuncios de productos actuales, por ejemplo: La relación de los *bijinga-e* (ilustraciones de mujeres hermosas) y los anuncios donde aparecen modelos. Alex Gross menciona sobre el fin de estos anuncios “se trata de mujeres vendiendo productos para mujeres o de mujeres vendiendo

productos de uso cotidiano” (Fig. 3.1)<sup>56</sup>; la venta no del producto sino del ideal femenino para y por las mujeres.

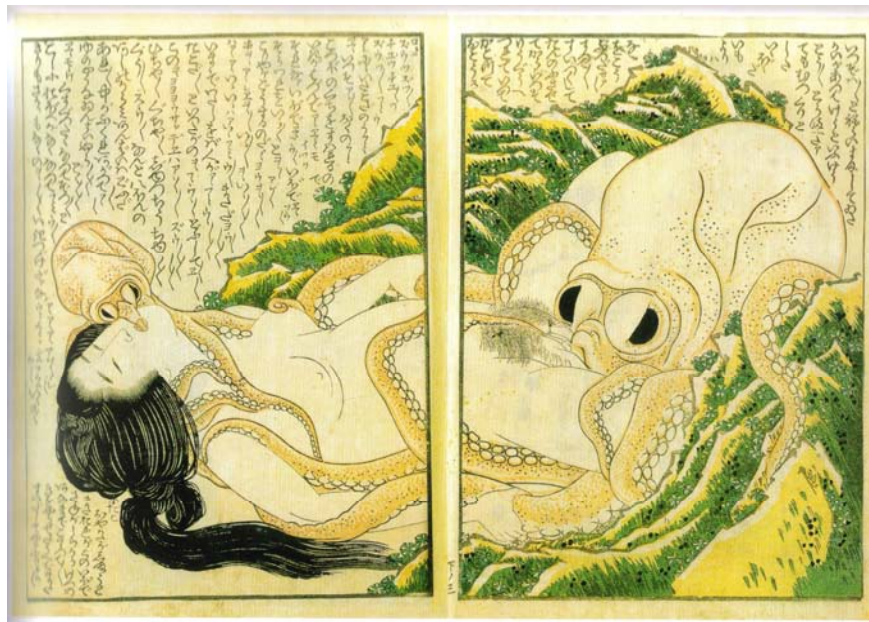


Fig. 3.1. Anuncios publicitarios. Propiedad de Alex Gross.

Sin embargo hay que hacer notar la existencia de las estampas, donde el cuerpo de la mujer se mostraba específicamente en relación a lo sexual. Los *shunga* (“imágenes de primavera”) fueron el género más rentable del *ukiyo-e*; muchos de estos álbumes de imágenes de contenido erótico eran censurados por las autoridades, pero aún así se imprimían y se distribuían normalmente debido a la demanda de los mismos y a su aceptación en la sociedad. Estas imágenes muestran explícitamente el acto sexual y exagera el tamaño de los órganos

<sup>56</sup> GROSS, Alex. *Japanese Beauties beauties. Vintage graphics 1900-1970*, Köln, TASCHEN, 2004. p. 12.

genitales masculinos y femeninos (Fig. 3.2, 3.3 y 3.4). “Los japoneses contemplan el cuerpo y el sexo como una extensión más de la naturaleza, del mundo”<sup>57</sup>.



Arriba izquierda: Fig. 3.2. Utagawa Kuniyoshi. Ocho vistas de Ōmi, nishiki-e, 25 x 36 cm, 1833. Nichibunken (Centro internacional de Estudios Japoneses), Kioto.

Arriba derecha: Fig. 3.3. Utagawa Toyokuni. Libro ilustrado: Espejo de la vagina, nishiki-e, 22.2 x 15.5 cm, 1823. Nichibunken (Centro internacional de Estudios Japoneses).

Abajo: Fig. 3.4. Katsushika Hokusai. Extraído de Kinoue no Komatsu, grabado en madera a color, 22.1 x 15.6 cm, 1814.

<sup>57</sup> PALMER, Oscar. *El día del niño: la infancia como territorio para el miedo*, Madrid, Valdemar, 2003, p. 238.

Las estampas *ukiyo-e* evolucionaron al *manga* y *anime*, en el caso de los *shunga*, su versión *manga* la encontramos en el *hentai* (“*manga* pornográfico”); esta expresión popular está regulada por el artículo 175 del Código Penal Japonés, creado antes de 1994; que prohíbe mostrar los genitales y el vello público de los adultos pero permite la representación de los órganos genitales infantiles (Fig. 3.5). Por tal motivo, la profusión de personajes femeninos; como doncellas núbiles y afeitadas, además, se sustituyeron las imágenes de la penetración por metáforas visuales.

Los *muzan-e* (“dibujos atroces”) y los *shunga* (géneros del *ukiyo-e*), se tomaron como antecedentes del actual género *ero-guro* (género erótico-grotesco); en los cuales la violencia, las prácticas sexuales extremas y las perversiones son los temas favoritos. Entre los más famosos exponentes del *ero-guro* encontramos a Suehiro Maruo (1956), Makoto Aida (1965) y Toshio Saeki (1945), este último sobresale debido a sus representaciones de fantasías sexuales (“retorcidas” para el público occidental), en las cuales las mujeres son protagonistas; sus parejas sexuales son artefactos, animales (reales o ficticios), partes humanas amputadas, etc. (Fig. 3.6).

Siguiendo esta misma senda, se encuentra el renombrado y controversial fotógrafo Nobuyoshi Araki (1940). Censurado por lo “obsceno” de sus imágenes y por el hecho de presentar a las mujeres como objeto del deseo, sin embargo es el

registro de prácticas e ideas que Occidente desconoce o sobreinterpreta, como señala Filippo Maggia en la introducción del libro *Araki Gold*, “essence and light of this images can only belong to the japanese people and their millenary traditions and customs, composed of strict roles and pre-determined codes”.<sup>58</sup>



Izquierda: Fig. 3.5. Suehiro Maruo. *Midori, la niña de las camelias*, manga.

Derecha: Fig. 3.6. Toshio Saeki. *Mitsuetsu*, Serigrafía, 350 x 235 mm.

<sup>58</sup> MAGGIA, Filippo. *Araki Gold*, Italia, Skira, 2008, p.11.

En 2007 TASCHEN publica un libro sobre Araki, titulado *Araki*, en el aparece a manera de prefacio una entrevista realizada al fotógrafo por Jerome Sans, apareciendo el tópico de las mujeres en su discurso, la pornografía y el reflejo de la “cultura japonesa sexual” en su obra (Fig. 3.7).

**Your work is all about women.**

I took my very first photograph just after I had left my mother’s uterus. For me, woman is photography. The next photo I took was of a girl I was secretly in love with in primary school. As I grew up, a woman immediately meant her vulva. I often took close-ups of vaginas and in 1970 described this position in my exhibition “sur-sentimentalist Manifiesto”, a photographic manifesto dating from the time when I started taking shots of women. I thought then I was going to be an anarchist. So I called myself “Ararki”. That was the beginning.

At the time, I was working for Dentsu a Japanese advertising agency. There I met Yoko, who became my wife. Till then I’d taken women by shooting their vaginas, as sex objects. As soon as I photographed Yoko, I began to grasp the relationship between me and the woman before me as a mutual, two-way thing. For the first time I was photographing a woman the way she was, not as an object...

**Can your passion for sex be considered a contemporary version of the shunga, the erotic prints from the Edo period ( c. 1600-1868)?**

I’d like it if my photos were like shunga, but I haven’t got there yet. There is a degree of reserve in shunga. The genitals are visible, but the rest is hidden by the kimono. The coloured woodcuts do not show everything. They express the mystery of love. Shunga don’t just reveal sex, they reveal the secret of love between two people, between a man and a woman.

I often appear in my photographs in which scenes of bondage or having sex are shown. But I don't have the starring role. I'm like a minor character in a Shunga print, a secondary or spectator's role. I prefer photography to sex...

**Why are you obsessed with woman in your photographic work?**

Women have all the charms of life itself. They have all the Essentials attributes: beauty, ugliness, obscenity, purity ... much more so than nature. In woman, there is sea and sky. (this may sound affected.) In woman, there is the bud and the flower...

A photographer who doesn't take photos of women is no photographer, or only third-rate one. Women teach you much more about the world than reading Balzac's *Human Comedy*...

**You are a cult figure in Japan for your iconography. How do you react to the paradox of censorship in this country, which veiled its façade and official manner offers a whole other world of “forbidden pleasures”, and in a particular “love hotels” for adulterous rendezvous?**

I don't take photos to shove everything in everyone's face. In fact, I'm quite content to show my photos to my friends if I think they're good. As regards censorship, I'm not socially or artistically committed. I have no special ideology, no ideas about art, no thoughts or philosophy. It's a thought I'm just a little rogue getting up to mischief.

**I think this attitude reflects a paradox of Japan, which laws against pornography.**

Yes, and that's been so since *Edo* period. It may seem ambiguous, or paradoxical. They may be a strict law on censorship, but you can still find anything and everything in Japan. Chaos is the rule. Rigid strictness co-exist with the glamour or deviant opportunities. And these contrasting things often get mixed up... Compared to the *Edo* period, I think our period is a impoverished one as regards sex, but there's still a confused atmosphere about sex that I like.

**Why is bondage a recurrent theme in your work?**

*Kimbaku* (making knots with ropes) is different from bondage. I tie women's bodies up because I know her souls can't be tied. Only the physical self can be tied. Putting a rope round a woman is like putting an arm round her.<sup>59</sup>



**Arriba: Fig. 3.7. Araki, *bondage*, extraído de Araki, TASCHEN, 2002.**

Hajime Sorayama (1947), famoso ilustrador japonés, también utiliza la práctica del *bondage* en sus imágenes de carácter erótico, diferenciándose de otros artistas japoneses por mostrar modelos occidentales; no obstante, aparecen pequeños

---

<sup>59</sup> SANS, Jerome. *Araki*, TASCHEN, 2007, pp. 6-7.



detalles en sus composiciones, son elementos visuales de la cultura japonesa. El trabajo de Sorayama es un ejemplo del sincretismo de la cultura japonesa y la estadounidense (Fig. 3.8).



**Fig. 3.8. Hajime Sorayama. Ilustración extraída de *Venom*. Grupo Editorial Norma, 2004.**

### 3.2 La idea y práctica del cuerpo femenino en el Japón actual

Es importante señalar el papel de la mujer en la guerra del Pacífico, situación que redefinió el concepto de lo femenino y el rol social de la mujer en adelante. En 1931, Japón inicia una guerra contra China, en consecuencia todos los territorios ocupados comenzaron a sufrir abusos, mayormente de tipo sexual. Para evitar este tipo de prácticas que menguaban la fuerza de las tropas; por la propagación de enfermedades venéreas, el estado japonés reclutó a prostitutas de distintas nacionalidades además de japonesas para saciar las necesidades de los soldados, mantener la disciplina militar y motivarlos. Se crearon entonces “los centros de consuelo” que en 1941 con el inicio de la guerra del Pacífico se expandieron hacia cada uno de los territorios ocupados.

En estos centros se cometieron graves vejaciones, las mujeres fueron reclutadas con engaños o forzadas, menores de edad en muchos casos. El estado japonés alegó una labor patriótica por parte de las mujeres; no obstante, esta “labor” era de esclavitud sexual. Al terminar la guerra, los centros continuaron, ahora para las tropas estadounidenses recién ingresadas al territorio japonés, ahora se seleccionaría en primer término a “*geishas*, prostitutas con y sin licencia,

camareras, sirvientas y mujeres apresadas por reincidir en la prostitución ilegal (Fig.3.9 y 3.10).”<sup>60</sup>



**Izquierda: Fig. 3.9. Niñas de un *hanamachi*, muchas de ellas eran comerciadas por sus padres al no poderlas mantener, si no se convertían en geisha, terminaban en la prostitución.**

**Fotografía del Hulton Archive.**

**Derecha: Fig. 3.10. Prostituta. Fotografía de Horace Bristol.**

Yoshimi Yoshiaki, autor del libro *Esclavas sexuales. La esclavitud sexual durante el imperio japonés*, expresa su preocupación sobre el pensamiento de los ex combatientes de las mujeres; como cosas u objetos sexuales y que afirmaban que los centros de consuelo eran un mal necesario.

---

<sup>60</sup> Rōdōshō fujin shōnen kyoku (ed.): Baishun ni kansuru sirio ed. Rev., Rōdōshō, Tokio, 1955, pp.12-13. Citado por Yoshimi Yoshiaki.

“[...] Las mujeres eran definidas como incompetentes a efectos jurídicos y la práctica del amancebamiento con concubinas por parte del marido estaba permitida. Se brindaba la posibilidad a los maridos de reconocer legalmente sin el consentimiento de sus esposas, a los niños nacidos de las uniones con otras mujeres. Esto no solo constituía la base jurídica del desprecio a las mujeres, sino que también reforzaba la autocomplacencia sexual de los maridos...El doble patrón que permitía la autocomplacencia sexual de los hombres y exigía castidad a las mujeres dio lugar a una división sexual del trabajo que no hizo sino consolidar dichos patrones...desde el punto de vista masculino, las mujeres estaban obligadas a asumir uno de los siguientes roles: esposas, cuya función era engendrar hijos; prostitutas, cuya función era proporcionar diversión; o concubinas, que se situaban en un punto intermedio entre las esposas y las prostitutas.[...]”<sup>61</sup>

“[...] Las mujeres estuvieron excluidas de la ciudadanía hasta después de que terminó la guerra del Pacífico, no solo porque no podían votar, sino también porque entre 1890 y 1922 tenían prohibido asistir a reuniones políticas o tomar parte en actividades políticas de cualquier tipo.”<sup>62</sup>

Las mujeres japonesas no habían formado parte de la política abiertamente, pero generaron influencias sobre la cultura japonesa, así como en los tecnológicos, como en el caso de prácticas sumamente importantes culturalmente como la ceremonia del te, la caligrafía, la poesía, el *ikebana*, entre otras, hasta la producción de la seda, sobretodo en el periodo *Tokugawa*<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> YOSHIKI, Yoshimi. *Esclavas sexuales. La esclavitud sexual durante el imperio japonés*, Barcelona, Ediciones B, 2010, pp. 205-208.

<sup>62</sup> MORRIS Suzuki, Tessa. *Cultura, etnicidad y globalización. La experiencia japonesa*. México, Siglo XXI, 1998, p. 124.

<sup>63</sup> MORRIS Susuki, Op. Cit. p. 126.

En la época *Meiji* y *Taisho* las reformas político económicas determinaron que el papel de la mujer estaba ligado al hogar, piedra angular de la estabilidad y la continuidad, mientras que los hombres se encargarían de la modernización del país. Sin embargo en 1945, después de la derrota de Japón en la guerra del Pacífico, las mujeres adquirieron la equidad en derechos con los varones, resaltando entre estos nuevos derechos el de la educación superior. No obstante la situación crítica de Japón en reconstrucción, llevo al estado japonés a exaltar imperativamente la importancia de las mujeres pilares en la continuidad de la familia como la base japonesa, ese era el sacrificio que las mujeres tenían que hacer por su país, idea profundamente arraigada hasta hoy.

Este lado oscuro de la historia de Japón, explica la presencia de la violencia sexual hacia la mujer, manifestada en representaciones visuales y audiovisuales. Si bien Araki al plantear su proceso de presentar a las mujeres como objeto sexual hasta presentarlas como personas genera reflexiones de tipo positivas, también aparecen otras imágenes cargadas de violencia hacia la mujer en forma de remanente cultural inserto en el pensamiento masculino japonés, como en la famosa serie de películas *Guinea Pig* de Hideshi Hino (1946), clasificadas casi dentro del genero *snuff*<sup>64</sup>. Por supuesto, en el terreno del arte y la ficción hay una distancia considerable con la realidad; sin embargo, como menciona Munosuke Mita en su estudio sobre los cambios estructurales de la sociedad japonesa en la

---

<sup>64</sup> El género cinematográfico *snuff* se basa en el registro de las muertes reales; sin embargo, no es comprobable en su totalidad su existencia, está muy relacionado con las leyendas urbanas y el cine *gore*.

época moderno-contemporánea (1868-1990), que la traducción de la palabra fotografía al japonés es literalmente “copia de la realidad” y menciona casos donde individuos japoneses adictos a las imágenes saltaban fácilmente a la realidad y llevaban a cabo crímenes de tipo sexual, como si la realidad hubiera cambiado de lugar con la ficción y viceversa, reforzando la idea contemporánea de que “lo real es la copia”<sup>65</sup>.

También hay que destacar que la prostitución no es un asunto reciente en Japón, su regulación nos remite al periodo *Edo*, pero ha ido deformándose por el estado japonés y por la necesidad económica, común denominador de las mujeres que acceden a estas prácticas.

En 2001 se publica *Platonic Sex* de Ai Iijima (1972-2008), figura de la televisión japonesa y ex actriz porno; la autora relata su vida y experiencia en el mundo del entretenimiento para adultos, su historia comienza con el inicio de su independencia, al huir de su hogar al considerarse censurada por sus padres; debido a su comportamiento precoz en la sexualidad y predelincuente, por el consumo de drogas y robos de baja categoría.

Menciona la situación de algunas mujeres japonesas jóvenes y sus opciones para ganarse la vida en empleos ligados al intercambio sexual o como damas de

---

<sup>65</sup> MUNESUKE, MITA. *Psicología social del Japón moderno*, México, COLMEX, 1996, p. 629.

compañía, en distritos como *Shinjuku*, *Roppongi* o *Ginza*, famosos por ofrecer distintas formas de entretenimiento para adultos.

“[...] Las chicas de los bares de alterne de Roppongi eran lo que se dice “mujeres cañón”. Sabían maquillarse, iban muy bien vestidas, llevaban montones de anillos y un reloj tan brillante que parecía decir: “mírame, no soy una imitación.” Además siempre despedían un aroma dulce y exótico. Pensé que era el ejemplo de una verdadera mujer. A su lado yo me veía pobre y miserable. Entre ellas y yo había tanta diferencia como entre la noche y el día.”<sup>66</sup>

La necesidad de estatus por la vía material y llevar una vida sin preocupaciones es el común objetivo de muchas de las chicas japonesas; según comenta la autora, para lograr determinados objetivos, era necesario ir más allá con los clientes.

“[...] En los ambientes en los que yo me movía, era muy habitual que las chicas cambiasen de trabajo constantemente en busca de un “benefactor”; cuando se les acababa el chollo, lo dejaban e iban por otro. También había muchas otras, todas ellas menores de edad, que se dedicaban a la prostitución ilegal y que popularmente eran conocidas como las “camicaces”. (Sic)<sup>67</sup>

“[...] No me importaba acostarme con algunos clientes en los bares de alterne, como hacían muchas de mis compañeras. Creía que no había nada malo en ello, que solo se trataba de un trabajo...Si bien es cierto que mis ingresos como chica de compañía eran superiores a los de cualquier otra chica de mi edad que trabajara en una empresa, también lo es que yo debía gastar mucho más que ellas para cuidar

---

<sup>66</sup> IJIMA, Ai. *Platonic sex*, Argentina, Emecé, 2004, p. 57.

<sup>67</sup> IJIMA, Op. Cit, p. 69.

mi imagen: ropa de marca, zapatos, accesorios, peluquería...Además ganando tanto dinero, es muy tentador salir todos los días a divertirse con los amigos y de este modo resulta imposible ahorrar. <sup>68</sup>

Según lo anterior, el ingreso de las chicas de compañía no es suficiente, debido a la necesidad de consumir bienes materiales, recurren a otro medio, además de la prostitución para conseguir altos ingresos; la industria de la pornografía.

“En el mundo del porno ocurre algo parecido: es un trabajo intensivo y de corta duración. Cuando pierdes la frescura ya no eres rentable. No hay ninguna chica que llegue a trabajar de esto de forma activa durante diez años. Como mucho, dos años, y, en el peor de los casos, dos meses. Cuando las películas no se venden bien, el contenido de las mismas se vuelve más duro. Las chicas dejan de ser “solistas” para interpretar escenas con otras chicas, practicar el sadomasoquismo, follar con muchos hombres a la vez o recrear violaciones o escenas escatológicas. La dureza de los contenidos aumenta, pero el sueldo de las actrices se va reduciendo cada vez más. Hasta que, al poco tiempo, no les queda más remedio que abandonar al mundo del porno y marcharse a trabajar a los locales de striptease, como el Rock-Za, en el barrio de Asakusa, o convertirse en masajistas eróticas. <sup>69</sup>

Igualmente Ai Iijima habla del tipo tradicional o convencional de mujer, encarnado por su madre, la sumisión es una característica importante en este ideal.

---

<sup>68</sup> IJIMA, Op. Cit, p. 111.

<sup>69</sup> IJIMA, Op. Cit. p. 121.



“Mi madre tenía el título de “experta en poner quimonos”, y en casa solía llevar siempre uno puesto. Una mujer como ella, que obedecía a su marido y asentía a todo lo que el decía sin rechistar, era el ideal para la sociedad japonesa [...]”<sup>70</sup>

“Mi madre, la pobre, no tenía ni una sola amiga con quien charlar. En mis recuerdos de la infancia siempre la veo en casa, dedicada en cuerpo y alma a su familia...El valor de una madre se medía en relación con los resultados de sus hijos en la escuela.”<sup>71</sup>

*Platonic Sex*, muestra una visión contemporánea sobre las chicas japonesas, como parte del ideal o fuera de él, las reflexiones de la autora; casi a tipo de diario recuerdan a Sei Shonagon con su *Libro de cabecera*, reafirmando que las mujeres son determinantes en la continuidad de la descripción de su realidad en el medio escrito. Ai Iijima cuyo nombre real era Matsue Okubo, fue encontrada muerta sin una causa aparente el 24 de Diciembre de 2008, en su apartamento en Tokio.

---

<sup>70</sup> IJIMA, Op. Cit. p. 13.

<sup>71</sup> IJIMA, Op. Cit.. p. 168.

Shino Watabe, artista visual que lleva veinte años residiendo en México, diserta sobre los parámetros de valoración social de las mujeres japonesas, promovidos por el estado japonés y sobre la idea contemporánea de la mujer en relación a su cuerpo.

**P. M. - ¿Cual es tu visión sobre el ideal de mujer en Japón para los japoneses actualmente?**

S. W. - Me da la impresión de que una mujer perfecta es la que actúa como los demás, o sea que no sobresalga en nada. A pesar de que hoy en día hay muchísimas mujeres sumamente inteligentes y eficaces, ellas no son muy valoradas por lo general. Tristemente la sociedad japonesa prefiere las mujeres normales sin tener cualidad alguna, es lo que veo en Japón.

**P.M. - En tu educación, como mujer ¿Que fue lo que te indicaron que era correcto? ¿Estabas de acuerdo? ¿Porque?**

S. W.- Personalmente no estuve de acuerdo con la educación que me dieron como mujer, tanto la de mi familia y tampoco la de escuela. Como vengo de una familia bastante tradicional, según ellos yo no debía opinar, tener una carrera ni estar soltera después de los 25 años. En pocas palabras, lo correcto era ser sumisa y depender del marido sin tener alguna profesión. Y la escuela era casi igual a pesar de que era una escuela de arte, nos enseñaron el arte no para que fuéramos artistas si no para que tuviéramos pasatiempo siendo ama de casa, según los maestros cual hasta la fecha no estoy de acuerdo para nada.

**P.M. - ¿Que opinas de las chicas en el Japón de hoy día?**

S.W.- Que gastan demasiado dinero y tiempo para su apariencia, cuando voy a mi país, me sorprende que la mayoría de las chicas son muy arregladas, me doy cuenta de que hay muchos anuncios de los productos cosméticos en general. Las farmacias venden más vitaminas y mascarillas para mujeres que medicinas. Es evidente que una mujer se ve bien arreglada, pero a mí se me hace un poco exagerada y me da tristeza ya que no es porque las chicas quieran ser así, sino la sociedad japonesa las está forzando a que sean así en mi opinión.

El ideal japonés de la mujer funciona respecto a su cumplimiento en el rol de esposa-madre; circunstancia que eleva a la mujer socialmente por cumplir con su función dentro del estado. La esposa-madre japonesa obedece jerárquicamente a todos los hombres dentro de su familia (padre, hermano, suegro, esposo, cuñados); no obstante, encuentran un poco de libertad al administrar los asuntos del hogar. Sujetas a no exponer su punto de vista abiertamente; mientras sean esposas o aspirantes a serlo, determina una seria presión sobre las decisiones de vida de las mujeres japonesas.

“Las mujeres japonesas casadas hacen las compras de la familia y tienen a su cargo el dinero familiar [...] La mujer manda a los criados, interviene en el matrimonio de los hijos y cuando llega a ser suegra, dirige los dominios del hogar [...]”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> BENEDICT, Ruth. El crisantemo y la espada, patrones de la cultura japonesa, Madrid, Alianza, 2003, p. 63.

### 3.3 Japonismos. La mujer japonesa según el orientalismo

Después de más de doscientos años de haber cerrado fronteras, en 1858 Japón se abre al mundo exterior iniciándose así el ansiado intercambio en el terreno comercial y cultural.

Uno de los ámbitos más favorecidos de esta apertura es el artístico, especialmente los impresionistas, vanguardia que figuraba por su búsqueda de representación de la realidad, encontraron en las estampas japonesas *ukiyo-e*, una nueva opción para resolver la imagen; simplificando las formas, con el uso de planos de colores más llamativos e incluyendo la caligrafía en las composiciones.

El periodo de 1860-1890 en Europa, estuvo fuertemente influenciado por lo japonés, a estas nuevas influencias se les conocieron como *japonismos* y marcaron toda una nueva tendencia a la que se sumaron artistas como Whistler (1834-1903), Edouard Manet, Claude Monet, James Tissot, Edgar Degas, Mary Cassat, Vincent Van Gogh, Georges Goursat, Jules Chéret, Pierre Bonnard, Henry Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, Jacques Villon, Paul Gauguin y Aubrey Beardsley entre otros (Fig. 3.11- 3.14)

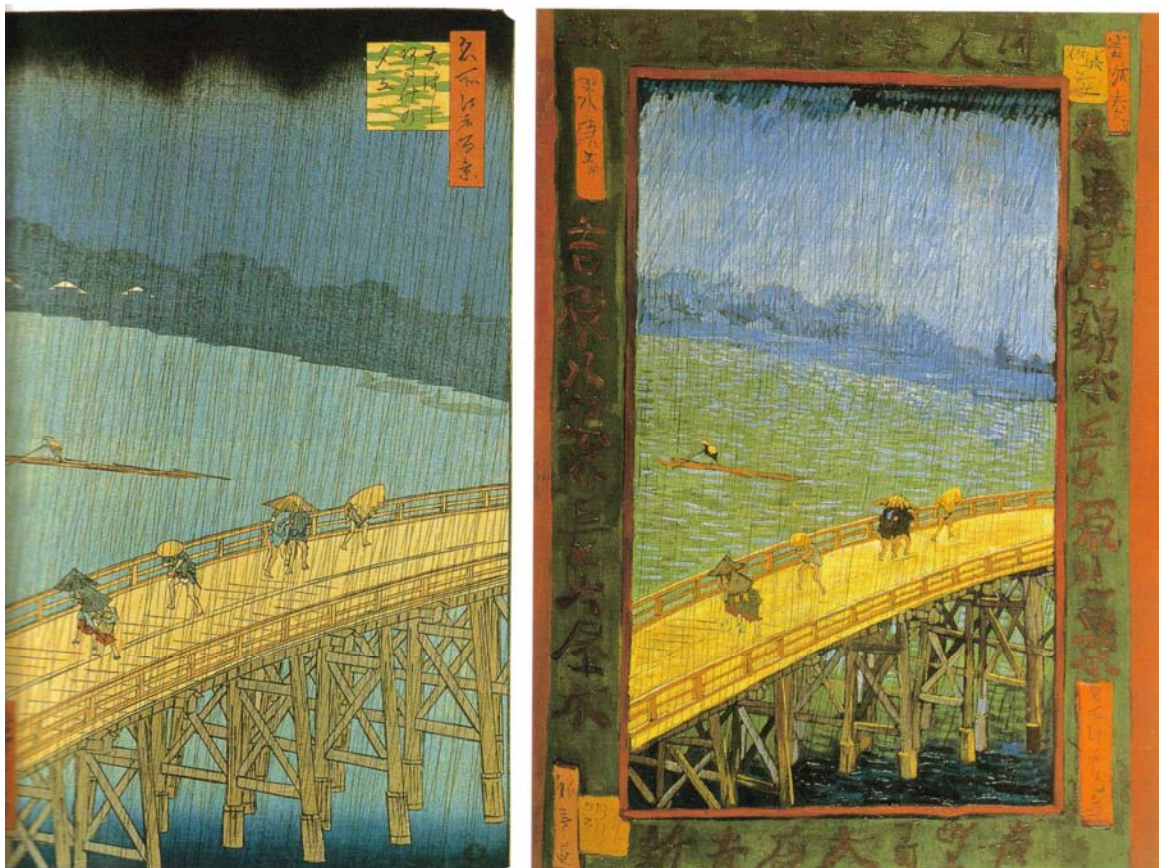
La inserción de la caligrafía oriental, generó un vínculo entre el texto escrito y la imagen, novedad para Occidente y cuyo impacto se aprecia en los movimientos

abstractos occidentales que se llevaron a cabo entre 1930 y 1960; los artistas, observaron que es imposible desligar la práctica caligráfica de la poesía, pues las palabras son visualizadas y fonéticamente pensadas, los caracteres escritos deben representar el mismo ritmo y la armonía fonética de un poema. La caligrafía también unifica la poesía con la pintura por medio del trazo; al no buscar la copia fiel en la representación sino la abstracción de la naturaleza, el trazo determina la imagen, buscando exteriorizar una imagen interior, una impresión de la realidad, o bien, un ejercicio espiritual.



Izquierda: Fig. 3.11. Mary Cassatt. *La carta*, Grabado coloreado en seco y aguatinta, 34.5 x 22.8 cm, 1890.

Derecha: Fig. 3.12. Kitagawa Utamaro. *La cortesana Hinazuru en el Keizetsuru*, xilografía e color, 1794.



Izquierda: Fig. 3.13. Utagawa Hiroshige. *Repentina llovizna sobre el puente Shin- Ohashi*, xilografía a color, 23.7 x 36.2 cm, 1857.

Derecha: Fig. 3.14. Vincent Van Gogh. *El puente después de la lluvia (después de Hiroshige)*, óleo sobre lienzo, 73 x 74 cm.

Se hace presente el devenir entre vacío y lo lleno aplicado a la imagen, las palabras y el azar comienza a tomarse en cuenta en la creación artística. Entre los artistas que podemos situar en este periodo están; Paul Klee, Michaux, Masson, Miró, Alechinski, Marc Tobey, Jackson Pollock y Antoni Tapies.

Las temáticas japonesas resultaban al público occidental realidades exóticas, misteriosas y eróticas, pero con un toque de crueldad y barbarie. El orientalismo según Ziauddin Sardar surge como una ignorancia construida.

“[...] La visión orientalista no se basa en la exactitud ni en la utilidad, sino en el grado en que aumenta la autoestima del occidental [...]”<sup>73</sup>

Según Sardar, el orientalismo es una serie de prejuicios occidentales, sin interés de aprender de Oriente, sino utilizarlo en construcción de su discurso autoinmolatorio. Occidente se propone a sí mismo; agresivo, siempre en busca de progreso y en cambio ve a Oriente como una entidad pasiva a la que hay que dirigir, educar y controlar por su propio bienestar, debido a sus valores que respetan la tradición y que lo han mantenido sumergido en el medioevo. El orientalismo es una táctica ideológica para reafirmar el poder de Occidente.

“[...] El Oriente de los orientalistas es un artefacto construido por medio del cual Occidente explica, expone, objetiva y demuestra las preocupaciones que le embargan en cada época. [...]”<sup>74</sup>

En 1904 *Madama Butterfly* (“señorita mariposa”), se estrena exitosamente, con la música de Giacomo Puccini y retomando la obra de teatro de David Belasco, es la pieza de orientalismo más famosa. La obra trata de una mujer japonesa

---

<sup>73</sup> SARDAR, Ziauddin. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 21.

<sup>74</sup> SARDAR, Op. Cit. p. 36.

enamorada de un europeo que llega a Japón a realizar intercambios político-comerciales, no obstante él regresa a su país abandonando a la heroína (Cio-Cio San) a su suerte. Es entonces cuando Cio-Cio San se suicida por el dolor de la pérdida de su amado y por el deshonor ligado a las circunstancias, usando el método samurai del *harakiri* (que consiste en hacerse un corte en la zona abdominal con una espada), esta parte es sin duda la más dramática de la historia y la que más éxito ha tenido con el público occidental (Fig. 3.15 y 3.16).



Abajo izquierda: Fig. 3.15. Dudley Hardy, *La geisha*, litografía a color, 70 x 48 cm, 1896.

Abajo derecha: Fig. 3.16. *Madama Butterfly*, 51 x 71 cm, 1904.



La historia de Madama Butterfly está basada en un hecho de la vida real. En 1856 llega a Japón Townsend Harris, un estadounidense con el cargo de cónsul general para generar un tratado comercial conveniente con Japón. Hizo su entrada en Gyokusenji, estableciéndose en el templo del mismo nombre junto con su intérprete y secretario Henry Heusken; aunque se dificultó el tratado, los japoneses trataron de mantener contento al cónsul cuando este les pidió compañía femenina para él y su acompañante.

El problema era encontrar a una *geisha* suficientemente patriótica para aceptar como amante a un extranjero; peludo, corpulento que apestaba a “carne y mantequilla” (los japoneses no consumían carne o productos lácteos).<sup>75</sup> Sin embargo Heusken había solicitado específicamente dos *geisha*: Okichi y Ofuku, la primera para Harris y la segunda para él. El encuentro se concretó y fue por un tiempo considerable; sin embargo, el cónsul detectó unas sospechosas erupciones en la piel de Okichi, por lo cual Harris le pidió que dejará de visitarlo y regresara cuando se curara, ella así lo hizo cuando estaba de nuevo recuperada, pero aún así, cesaron poco a poco las relaciones y dos meses después se canceló el contrato. Harris triunfó en su tratado y regresó en 1862 a su país natal.

---

<sup>75</sup> DOWNER, Lesley. *Geisha; La historia secreta de un mundo que desaparece*, Diana, México, 2004, p. 96.

Okichi, que finalmente se había enamorado de Harris, no podía volver a trabajar de *geisha*, ningún japonés volvería a interesarse en ella; arruinada, se convirtió en mendiga, el alcohol y la sífilis la destruyeron gradualmente y finalmente se suicidó en un río. Okichi hasta la fecha es deificada por su sacrificio a favor de las relaciones exteriores, inclusive en *Shimoda*, existe un templo que glorifica su memoria. John Huston (1906-1987) realizó una versión cinematográfica de esta historia, con tinte orientalista y hollywoodense, titulada *El bárbaro y la geisha (the barbarian and the geisha)* (1958), este filme representa el estereotipo de la mujer japonesa para Occidente.

La cinta *M Butterfly* (1993) de David Cronenberg (1943), basada en una obra de teatro de David Henry Hwang (1957), es una completa crítica al orientalismo, a través de la historia de un diplomático francés; que trabaja en Pekín pero que cae enamorado de una cantante de ópera de nacionalidad China y por la cual se le acusa de espionaje, para al final descubrir que su amada es un hombre. El diplomático francés no tenía conocimiento que en China y Japón se acostumbra que los hombres realicen el papel de mujeres. El diplomático encarna Occidente; seguro de sí mismo, prepotente y arrogante, pero conquistado por la idea del sacrificio de las mujeres orientales: misteriosas, frágiles, delicadas, sumisas y leales.

Continuando con la idea orientalista alrededor de la mujer en la cinematografía, aparece *Seda* (2007), filme de François Girard (1963), basado en la novela de Alessandro Baricco (1958). Es la historia sobre un hombre (Herve Joncour), al cual se le encomienda partir a Japón para comprar gusanos de seda; negocio en el que estaba involucrada su aldea y la cual dependía del éxito de su empresa, viaja a Japón, al tratar con el jefe de los comerciantes queda prendado de su concubina, la cual le escribe una nota de amor con la frase “si no vuelves, moriré” de esta forma Herve se ve obligado a regresar a Japón por trabajo y a buscar a la delicada; misteriosa, elegante y prohibida amante. La descripción de la concubina es orientalista; una mujer exótica que encarna la tentación misma, en comparación con su esposa Héléne, que tiene los atributos de fidelidad, amor y sacrificio.

La idea orientalista de la mujer japonesa ha sido exportada a Occidente, gracias a los medios de comunicación; a través de la moda, del *manga* y *anime*. Iconos de la cultura pop como Madonna o Bjork exponen lo anterior, en 1999 Madonna filma un video, con un kimono diseñado por Jean Paul Gautier, la idea básica del video según Madonna era interpretar una *geisha* inspirada en la heroína del libro *Memorias de una Geisha* de Arthur Golden (Fig. 3.21 y 3.22).

Los *japonismos* corresponden a cuestiones de moda, la supervaloración es evidente, sin embargo, la poca investigación de los tópicos refuerza estereotipos

que promueven la ignorancia sobre los productos de consumo, impulsando la continuidad del orientalismo.

“[...] por muy venerables que se hayan convertido para el inconsciente de Occidente. A menos que se perciban y se comprendan las limitaciones de una representación disfrazada de realidad, será imposible llegar a un futuro plural basado en el respeto mutuo y en un mejor entendimiento recíproco. [...]”<sup>76</sup>



**Fig. 3.17** Portada del disco *Homogenic* de Björk; fotografía de Nick Night y diseñada por Alexander McQueen.

---

<sup>76</sup> SARDAR, Ziauddin. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 202.

**Fig. 3.18** Madonna vistiendo un kimono diseñado Jean Paul Gautier, para su video musical *Nothing really matters*.



## **CAPITULO 4. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA PERSONAL**

### **4.1 El cuerpo femenino en el mundo flotante**

La representación del cuerpo femenino es actualmente una temática a discutir en distintos medios relacionados al mundo del arte, en el caso de Occidente existe una amplia variedad de posturas generadas; mayormente desde los años setentas, no obstante, no existe una forma representacional de las mujeres satisfactoria para el género femenino, únicamente una variada cantidad de reflexiones fundadas en la experiencia individual de las artistas.

La investigación teórica sobre las definiciones y representaciones en la historia sobre 'lo femenino' es fundamental para la creación de nuevas propuestas culturales, así como para desmitificar la idea de mujer impuesta por la ideología dominante. Aunque las definiciones y representaciones pueden variar según la cultura, es importante prestar atención en los símiles que converjan en relación a la temática de 'lo femenino' más que en sus divergencias.

Según lo anterior, esta investigación tiene como objetivo mostrar la idea de mujer; sus antecedentes y efectos en los productos artísticos, culturales y económicos actuales de Japón, el cual ha sido seleccionado como objeto de estudio por su particular concepción sobre el género femenino y su representación corporal.

En los anteriores capítulos se ha hecho una breve revisión del pensamiento japonés con el fin de lograr un entendimiento libre de prejuicios generados por la falta de información sobre la cultura en cuestión.

El pensamiento japonés sobresale por su sincretismo filosófico y religioso; sin embargo, prevalece principalmente la influencia del *shinto*, serie de creencias que exaltan lo sagrado en los elementos naturales determinando la relación de los individuos japoneses con el entorno. Los mitos cosmogónicos en el *shinto* apoyan el sistema de obligaciones con los dioses, con el emperador y la sociedad.

El individuo japonés promedio siente un deber hacia los dioses, su cuerpo mismo pertenece a ellos, por lo tanto es sagrado, “man is obliged to take care of his body to achieve the armony of the world. It is imperative, therefore that pollution of any kind be removed from it”.<sup>77</sup> La aceptación del cuerpo como parte de lo sagrado deriva en un respeto en sus procesos naturales y necesidades básicas. La sexualidad es concebida de forma natural en el proceso de vida del humano; para la continuación de la especie.

Socialmente el cuerpo desnudo carece de importancia en la vida social japonesa; el rango, estatus o jerarquía se indica en la vestimenta y el lenguaje, estos

---

<sup>77</sup> BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, p. 11.

parámetros tienen origen en el confucianismo, interesado en establecer un orden social. La mujer es inferior jerárquicamente en comparación al hombre, los roles sociales se centran en la obediencia y sumisión ante los padres, esposos y hermanos, es decir, una sociedad patriarcal. Aunque en la actualidad ya existen mujeres con poder adquisitivo y con un nivel educativo sobresaliente, el ideal rol social a seguir, para las mujeres japonesas, es convertirse en esposas y cumplir con la obligación básica de administrar el hogar, la reproducción y mantener unida la familia.

El cuerpo femenino según el confucianismo, debe evitar hacer su sensualidad explícita para no generar pasiones desenfrenadas que generen escándalos y perturben la ley. Esto fue tomado en cuenta por Iyasu Tokugawa al tomar el poder en el período *Edo*; estableció las bases de la sociedad japonesa que prevalecen en la actualidad, en este periodo surge una revolución cultural y los valores japoneses se consolidan. Los ideales de mujer que venían gestándose desde el período *Heian*, con las damas nobles de la corte y alcanzando su máxima expresión en el período *Edo*; tomando como herederas a cortesanas y *geishas*.

Ha que resaltar que aunque el pensamiento japonés propone al género masculino como dominante en la historia de Japón; las mujeres japonesas a través del tiempo son creadoras del concepto de 'lo femenino', son responsables de valores



netamente japoneses y de su conservación en el tiempo, así como de usar esta concepción a su favor, adquiriendo liberación económica, al utilizar su sexualidad y el ideal que ellas crearon.

Las estampas *ukiyo-e* son un registro de los valores en la imagen de la representación femenina, presentes hasta hoy día, estas estampas han derivado en expresiones culturales como el *manga*, bastante populares en el pueblo japonés, incluso se exportan con éxito a Occidente. Si bien los artistas responsables de elaborar los *ukiyo-e* eran varones, tenían que apearse al ideal propuesto por las mujeres; a modo de registro, “los artistas individuales, las obras de arte y las formas artísticas no pueden comprenderse aisladamente; deben contemplarse como manifestaciones de todo el campo de la producción cultural”<sup>78</sup>.

Es primordial observar el papel de los individuos como agentes de cambio en la historia, la intención es resaltar la influencia de las mujeres japonesas sobre su cultura e identidad, reconocer su valor como interventoras activas en la historia de su país, no como una justificación al dominio patriarcal existente, sino haciendo énfasis en la posibilidad de intervención en su realidad; en su decisión de autodefinirse y autolimitarse.

---

<sup>78</sup> Pierre Bourdieu citado por John A. Walker y Sara Chaplin en *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2002, 280 pp.

## 4.2 Apropiación de elementos simbólicos japoneses en la representación del cuerpo femenino.

“El símbolo es la imagen de un contenido que en su mayor parte trasciende a la consciencia. Las imágenes y los símbolos toman del mundo sensorial el comportamiento de los animales y los fenómenos naturales, correspondiendo a diferentes propiedades psíquicas. Finalmente, todo lo que existe en la creación puede convertirse en símbolo tomando los rasgos esenciales, las cualidades y las características del hombre.”<sup>79</sup>

La visualidad es una visión socializada, por lo tanto el hombre y su visualidad están condicionados culturalmente, su respuesta dependerá de los condicionantes que por cultura y experiencia le signifiquen, una imagen detonará en su inconsciente determinada respuesta y la consumirá, dependiendo la jerarquía e importancia de sus intereses particulares.

Japón es una isla, esta condición y su clima han definido una cosmovisión explícita en el *shinto* y que puede apreciarse en sus cuentos tradicionales. El agua es el elemento protagonista, fuente principal de alimentación, presente en lo religioso y en el lenguaje popular a través de metáforas y comparaciones. Los elementos acuáticos son temas recurrentes en las producciones artísticas y culturales.

---

<sup>79</sup> MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, pp. 45-46.

Siguiendo con lo anterior, emerge la imagen y significado de la carpa japonesa, cuyo ritmo vital la asocian a la fuerza y al valor (Fig. 4.1 y 4.2), valores relacionados a lo masculino, pero también con el amor de pareja, en su significación femenina tiene un sentido erótico; en 2007, Ninagawa Mika propone en su filme *Sakuran* una analogía de las mujeres de los barrios de placer con las carpas japonesas: ambas se mantienen hermosas y delicadas, al evadir las dificultades de la vida, pero, el precio por la vida fácil y por conservar la forma bella es la libertad (Fig. 4.3).

Esta propuesta enfatiza las distintas posibilidades de elección de las mujeres sobre si mismas. Retomo la carpa japonesa con su significación femenina; las piezas resultantes son híbridos de carpas japonesas con cabeza de vagina, pues en las estampas *ukiyo-e*, la representación detallada de los genitales hace presente la aceptación japonesa sobre la naturalidad de la sexualidad, el cuerpo y el deseo femenino, a diferencia de Occidente, estos elementos son la piedra angular de mi investigación y producción.



Izquierda: Fig. 4.1. Kingyo (Carpa japonesa).

Derecha: Fig. 4.2. Katsushika Hokusai. Carpa, tinta sobre seda, 101.9 x 44 cm, 1810. Guama Kenritsu Gundai Bijutsukan, Kohōan Collection

Abajo: Fig. 4.3. Fotograma de Sakuran (2007) de Ninagawa Mika.



### 4.3 La gráfica como herramienta idónea de expresión en el proyecto artístico.

#### Estrategias de planteamiento y presentación de la obra.

“Muchos antropólogos y sociólogos utilizan el método de observación participativa en un intento de comprender la cultura de otro grupo social. Ello normalmente requiere que dejen de lado sus gustos, preferencias y valores artísticos en un esfuerzo de compartir la experiencia de aquellos que hacen y usan los productos culturales en cuestión.”<sup>80</sup>

Para llevar a cabo la investigación se llevo un proceso de aculturalización, con el fin de llegar a un nivel de comprensión y entendimiento sobre la cultura japonesa, además de evitar clichés, “estereotipos que exageran determinados elementos de la realidad y omite otros”<sup>81</sup> y los prejuicios que como occidental pueden hacerse presentes en el texto y en la imagen; objetivizar a la mirada, “tratar de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura”<sup>82</sup>, que varían según el período histórico y que se muestran en forma de secuelas en la actualidad.

El idioma; la literatura, religión, filosofía y fundamentalmente los referentes visuales que son las estampas *ukiyo-e* del periodo *Edo*, fueron la materia de

---

<sup>80</sup> WALKER A. John, Chaplin Sarah (aut). *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Ediciones Octaedro.

<sup>81</sup> BURKE, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Critica, 2005, p. 158.

<sup>82</sup> BURKE, Op. Cit. p. 229

investigación básica. La historiografía de tales tópicos precisó una selección de las fuentes de información, encabezando en importancia se tomaron las fuentes de autores japoneses (pese a la desconfianza y distanciamiento por la traducción de los textos) y en segundo nivel de importancia pero con mayoría en número: los textos escritos por occidentales sobre las temáticas japonesas, que se manejaron objetiva y cuidadosamente, en los cuales se buscaba mayormente las coincidencias de información. También resultó fundamental observar el valor de las estampas *ukiyo-e*, para los propios japoneses; las estampas nacieron de una necesidad popular y actualmente su valor en Japón es más histórico y técnico que artístico.

El referente visual de los grabados *ukiyo-e* determinó la técnica a utilizar en las piezas, así como el número de las mismas, direccionando el resultado final al área de la gráfica; se exploró mayormente el linóleo por la nobleza y practicidad, la litografía fue aprovechada por sus múltiples posibilidades y apego personal, en el caso del huecogrado aportó un nuevo lenguaje y variedad expresiva en la imagen, no obstante la técnica más significativa, fue la de impresión en *baren*, que el maestro Ikuo Kobayashi tuvo la amabilidad de enseñarme.

La técnica de *baren* consiste en grabar en madera una imagen, la matriz cuenta con un registro, el entintado es manual ayudado de unas muñecas especiales, la tinta puede ser con base acuarela o de óleo y la impresión es a mano con la ayuda

de un disco llamado *baren*. Esta técnica es la que se usa en las estampas *ukiyo-e* desde el periodo Edo hasta nuestros días, su practicidad de impresión, responde a la necesidad japonesa de emplear el menor espacio posible.

El resultado final consta de treinta y tres grabados de las carpas japonesas con cabeza de vagina, con una paleta de color en base al color azul (en distintos tonos) y negro, para hacer referencia a lo acuático. Para la presentación de la obra se tomo en cuenta el concepto de espacio sagrado japonés. La forma de utilizar los espacios cambia culturalmente, dependiendo de la cosmogonía de un pueblo, si bien existen espacios profanos destinados a la cotidianeidad, también existen los sagrados, estos últimos sobresalen en su presentación y forma de uso.

“El pueblo japonés es un pueblo con una cultura antiverbal y una profunda vocación al silencio con ideas poéticas y plenas de sugerencias. Una forma de silencio se muestra en su espacio.”<sup>83</sup>

Una fundamental característica en los espacios sagrados japoneses es el concepto de vacío: *mu* que refiere la ausencia y posibilidad de la existencia total; emparentado con el de silencio, presente en la comunicación oral y escrita. De

---

<sup>83</sup> MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, p. 29.

igual manera el color blanco, estos tres elementos están ligados a la concepción japonesa de lo eterno e intemporal.

A estos conceptos sagrados se unen los valores *wabi* y *sabi*, que exaltan lo sublime en la austeridad y en la conciencia de la impermanencia, juntos conforman la estética japonesa de sugerir y enmarcar los instantes.

Al tomar en cuenta tales valores, se concluyó en utilizar formas sintetizadas sin desaprovechar las posibilidades de las técnicas y se apostó por la figura de las carpas con su significación femenina, sin un fondo que distrajera la atención. Pero donde se aplicaron los valores tan apreciados en el espacio japonés, más explícitamente, fue en la distribución de la obra, en su presentación.

Se tomó como modelo de distribución de las treinta y tres piezas, el esquema arquitectónico del santuario de Geku (Fig. 4.5). En los espacios sagrados japoneses, el centro es la dirección donde lo sagrado se encuentra, adopta el nombre de *shin no mihashira* (corazón, columna o centro), es a partir de este que las construcciones se expanden. "El centro se representa por el *shoden* y es la parte difícil de alcanzar por cualquier persona...es la construcción principal donde mora la deidad"<sup>84</sup>, tomando en cuenta la importancia del centro, se creó una pieza

---

<sup>84</sup> MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, P. 100.



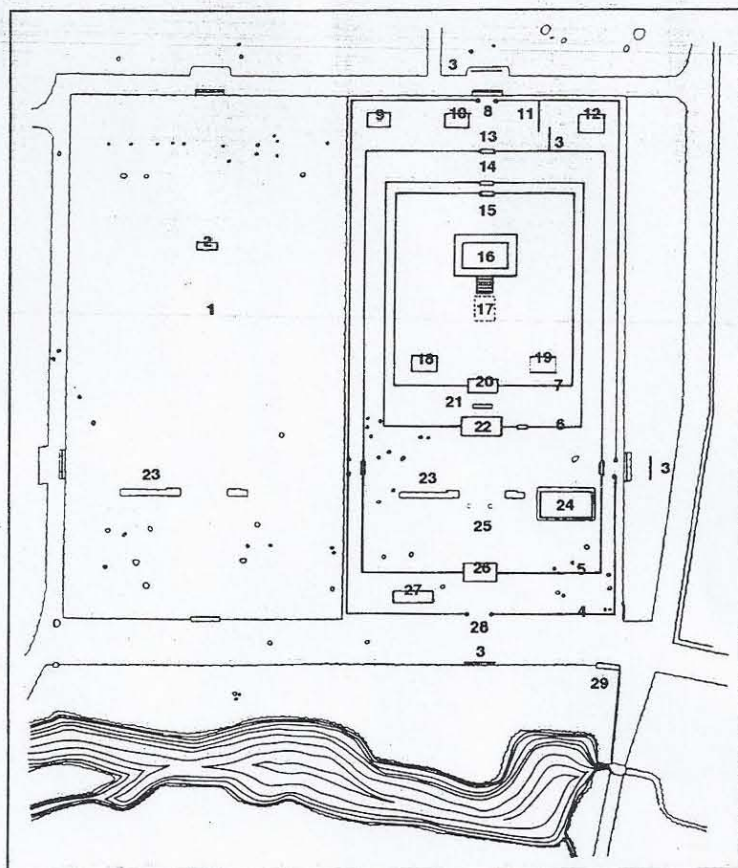
principal que determina a las otras treinta y dos piezas (Fig. 4.4). La pieza principal, ubicada en el centro (como el *shoden*), fue realizada en litografía, en manera negra (*gouache*), a esta se integro tipografía y caligrafía, a través de signos del silabario de *hiragana*; la aportación de las mujeres del periodo *Heian* y uno de los primeros productos netamente japoneses, conjuntamente a los valores referentes a lo femenino (Fig. 4.6).

Para las piezas se elaboró un sello con el apellido de la autora, sustituyendo la firma, a modo de reinterpretación de los sellos que utilizan para firmar los japoneses. Estas apropiaciones de símbolos japoneses son a modo de estrategia de lectura para el público japonés, con signos y estructuras reconocibles o presentes en su inconsciente, mientras que para el público mexicano es un esfuerzo por mostrar una forma distinta de lectura visual y para generar reflexiones a través del diálogo cultural.

El 12 de Marzo del 2011, se llevo a cabo la exposición colectiva Flor de Maguey 2011 (Fig. 4.7), en la asociación México-Japonesa, por invitación de la maestra Midori Suzuki se presentó la propuesta de esta investigación con el titulo de *kingyo* (carpa japonesa); cumpliendo así el cometido de presentar la obra al público japonés y mexicano, además de regalar una pieza a las personas que de una u otra forma participaron en el proyecto (Fig. 4.8).



**Fig. 4.4** Obra montada para la exposici[on Flor de Maguey 2011.



- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 1. KodENCHI                        | 18. Tesoro oeste                             |
| 2. Shin no mi hashira              | 19. Tesoro este                              |
| 3. Mampara de madera               | 20. Puerta mizugaki                          |
| 4. Itagaki                         | 21. Puerta Bangaki                           |
| 5. Tono tamagaki                   | 22. Uchitamagaki (puerta sur)                |
| 6. Uchitamagaki                    | 23. Ishi tsubo                               |
| 7. Mizugaki                        | 24. Shijoden                                 |
| 8. Itagaki (puerta norte)          | 25. Nakanoetori                              |
| 9. Geneiden                        | 26. Tono tamagaki                            |
| 10. Casa guardia norte (Shukueiya) | 27. Puerta sur (tono tamagaki)               |
| 11. Inugaki                        | 28. Itagaki                                  |
| 12. Mikiden                        | 29. Lugar de adoración de diferentes templos |
| 13. Tono tamagaki                  |  |
| 14. Uchi tamagaki (puerta norte)   |  |
| 15. Mizugaki (puerta norte)        |  |
| 16. Shoden                         |  |
| 17. Cubierta                       |  |

**Fig. 4.5 Plano descriptivo del santuario de Geku.**

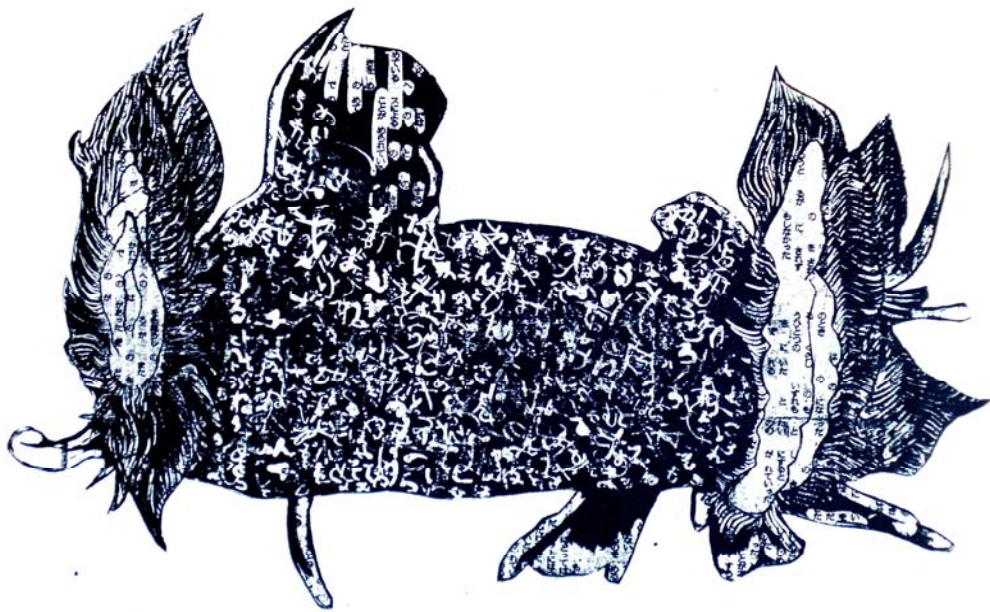


Fig. 4.6 Patricia Medellín. *Shoden*, litografía, 32 x 19.5 cm. 2011.

# KINGYO



Sin título, Aguafuerte, 9 x 6.8 cm. 2010.



Sin título, Aguafuerte y aguainta, 7.5 x 14 cm. 2010.



Sin título, Aguafuerte y aguatinta, 10.5 x 15.5 cm. 2010 (versión en naranja).



Sin título, Linóleo, 15 x 10 cm. 2010.

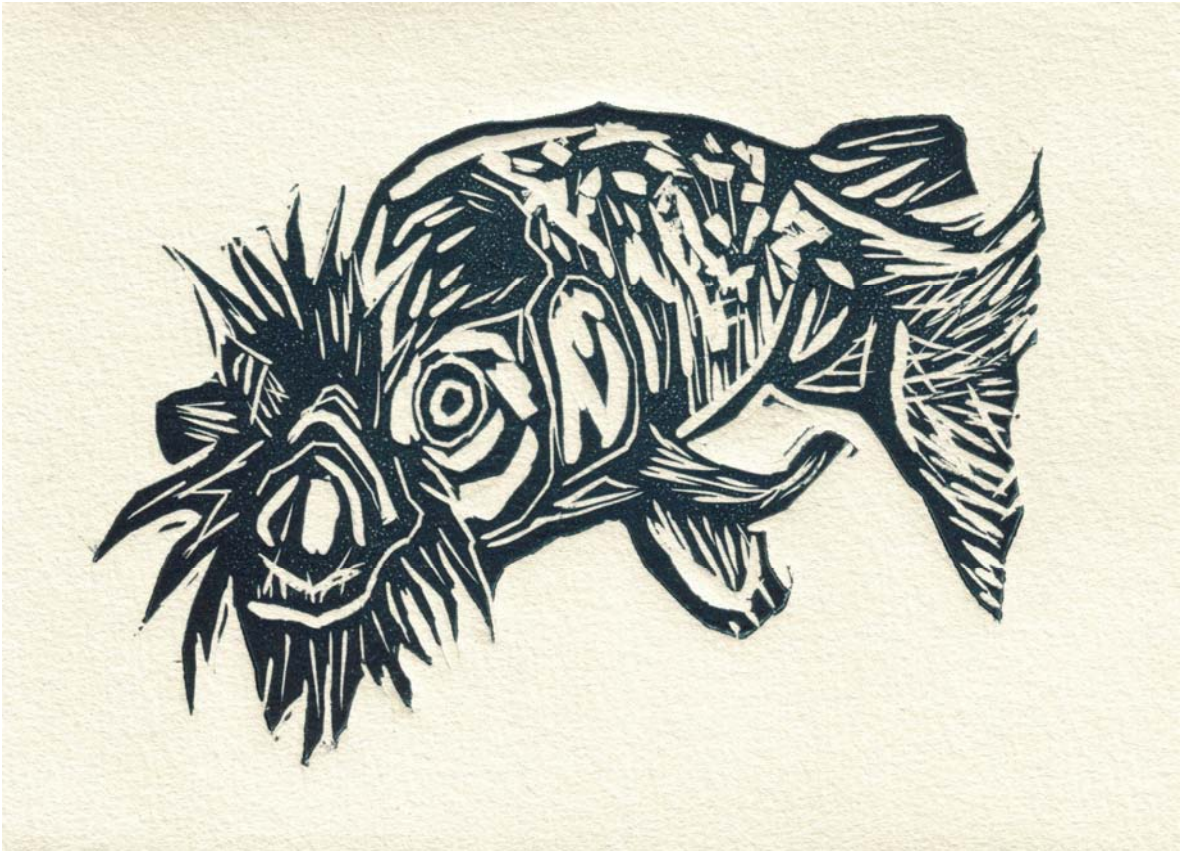




Sin título, Linóleo, 15.5 x 9 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 14.5 x 9.5 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 13.5 x 8.5 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 14.5 x 9.5 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 16.5 x 11.5 cm. 2010.



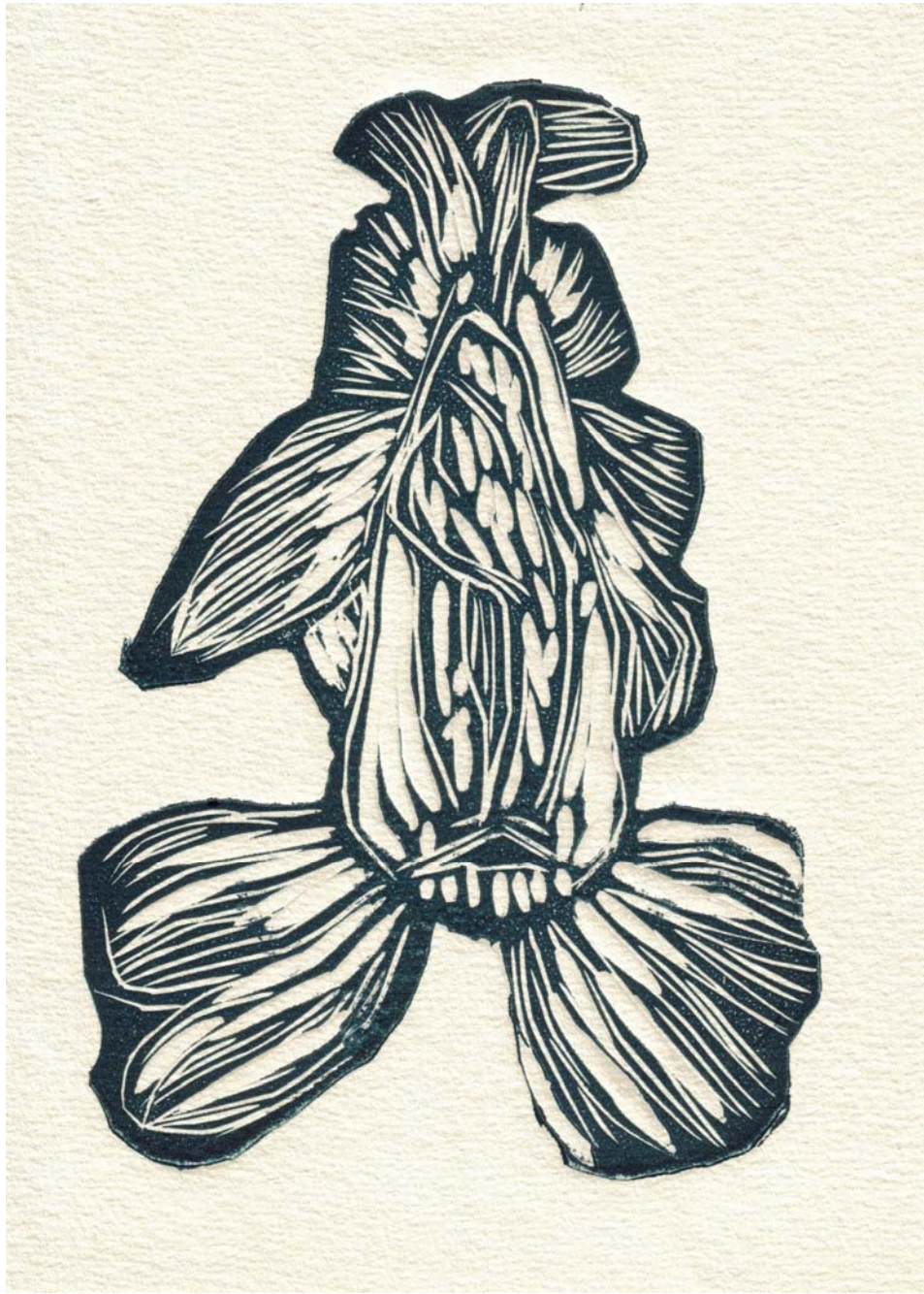
1/8

*[Signature]* 2010

Sin título, Linóleo, 15 x 10 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 13.5 x 9 cm. 2009.



Sin título, Linóleo, 15 x 10 cm. 2010.





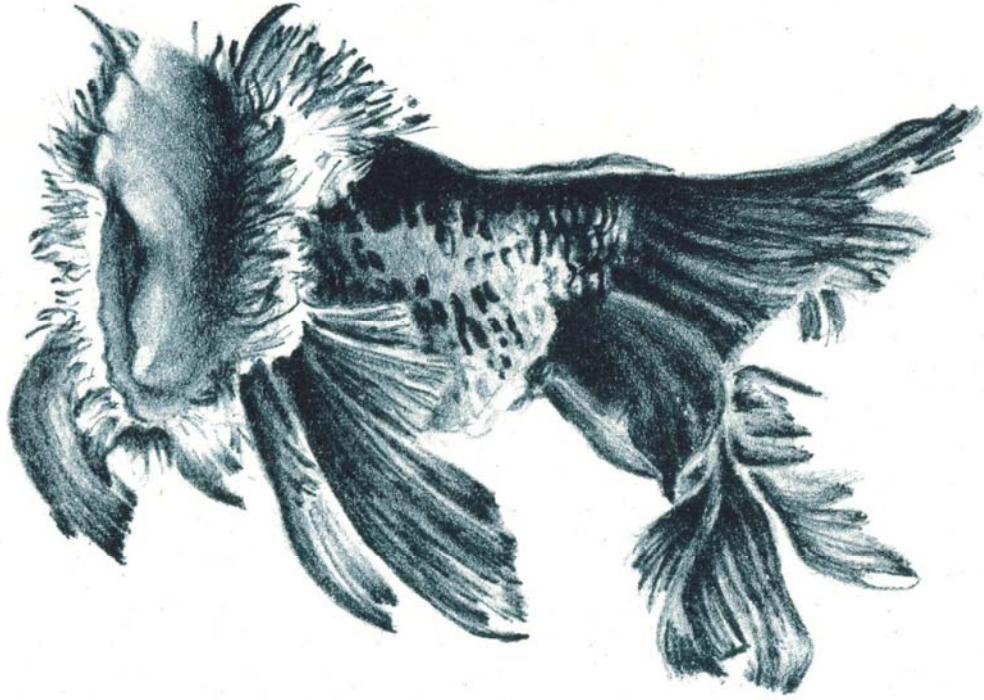
Sin título, Linóleo, 14 x 10 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 15.3 x 10 cm. 2010.



Sin título, Linóleo, 12 x 10 cm. 2010.



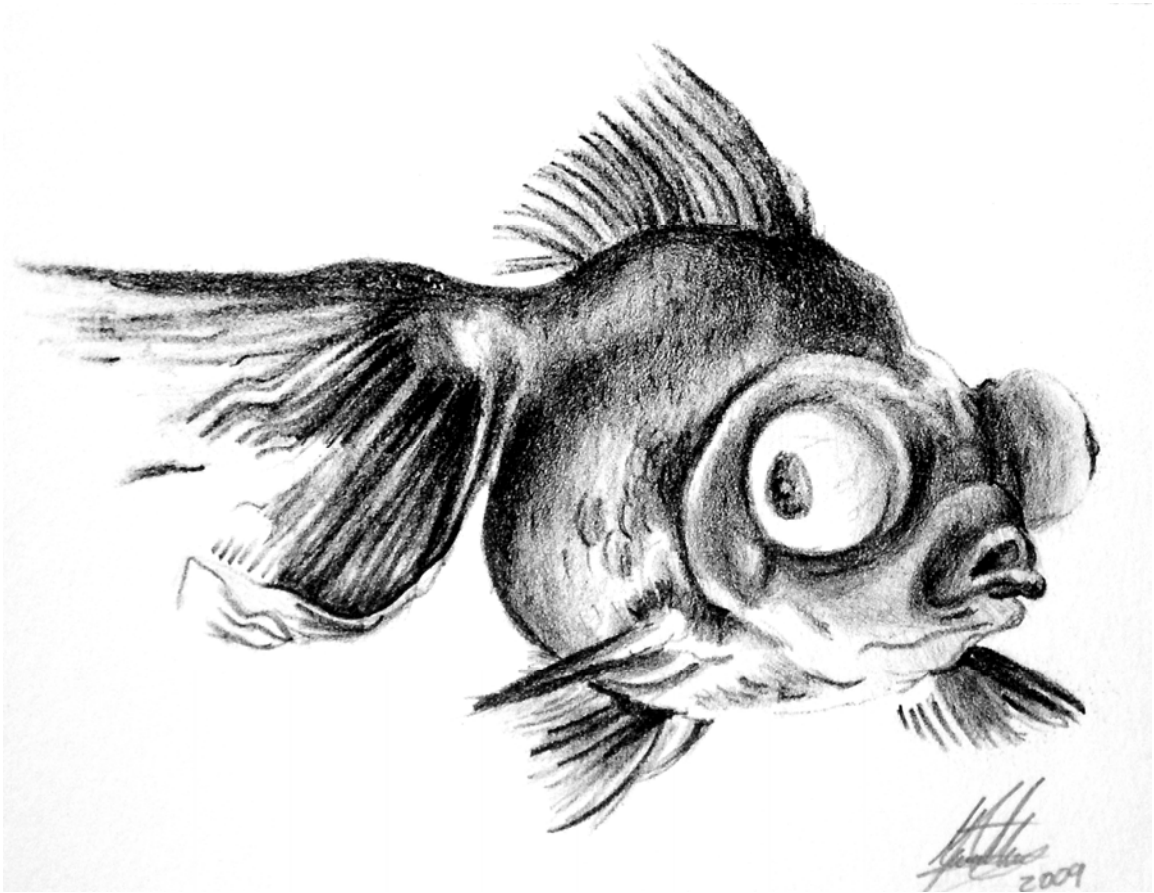
Sin título, Litografía, 15.5 x 10.5 cm. 2010.



Sin título, Litografía, 14 x 10 cm. 2010.



Sin título, Litografía, 16.5 x 11 cm. 2010.



Sin título, litografía, 16 x 12 cm. 2009.



Sin título, Litografía, 13 x 10 cm. 2010.





*Handwritten signature and date: 2010*

Sin título, Litografía, 11.5 x 9.5cm. 2010.



Sin título, Litografía, 14 x 9 cm. 2010.



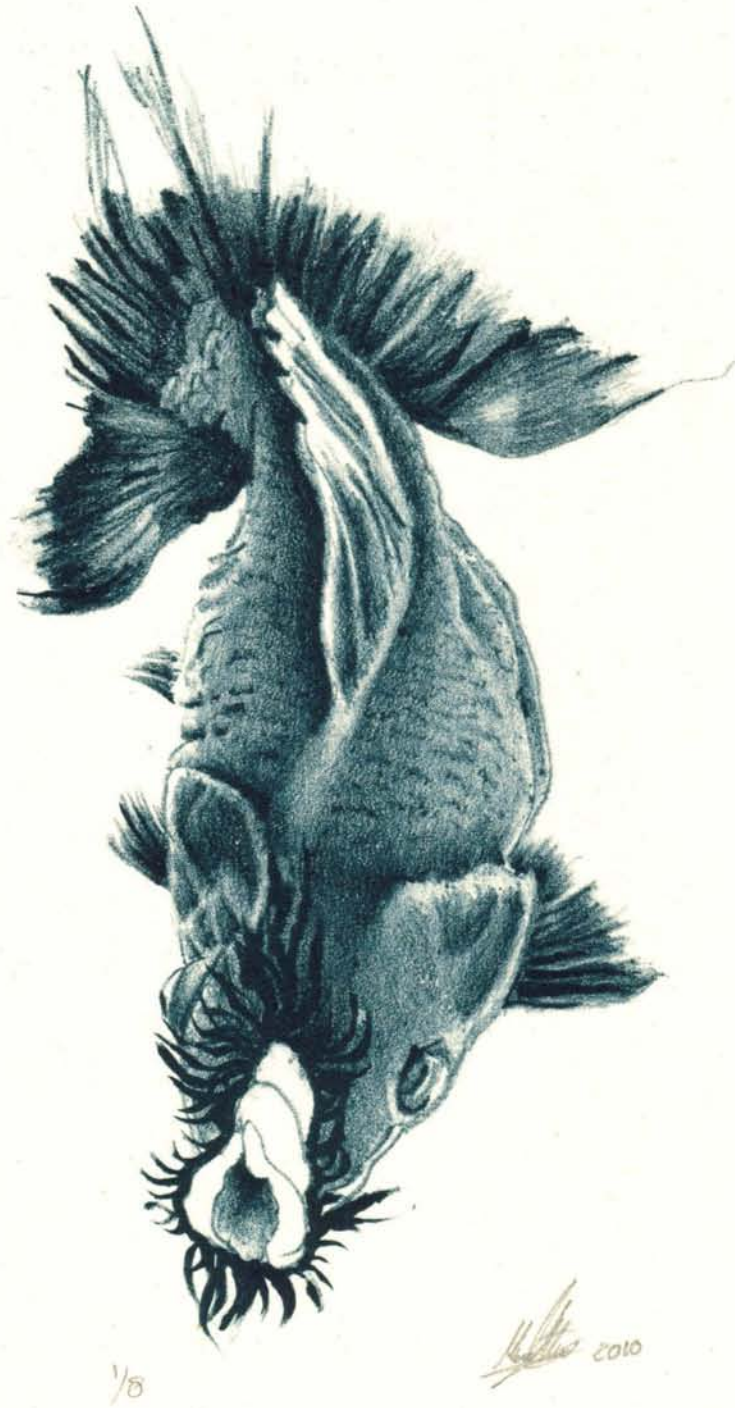
Sin título, litografía, 19 x 11.5 cm. 2010.



Sin título, litografía, 19 x 11.5 cm. 2010.



Sin título, litografía, 19 x 11.5 cm. 2010.



Sin título, litografía, 19 x 11.5 cm. 2010.



Sin título, Baren, 17.5 x 12 cm. 2010.



Sin título, Baren, 20.5 x 13.3 cm. 2010.





Sin título, Baren, 14 x 10 cm. 2010.



Sin título, Baren, 17.5 x 12 cm. 2010.



**Fig. 4.7 Expositoras de Flor de Maguey 2011. De izquierda a derecha: Sumi Hamano, Patricia Medellín, Shino Watabe, Shoko Sumi, Midori Susuki, Keiko Toda y Beatriz Lazo.**

Fig. 4.8 Participantes del proyecto.









## Conclusiones

El pensamiento japonés resulta complicado para Occidente, añadiendo a esta circunstancia, la falta de información objetiva o de primera fuente, dando lugar a propuestas orientalistas. La comprensión del otro depende de la objetividad de la mirada del observador, en el caso de Japón, es necesario introducirse en su ideología, a través de sus prácticas culturales o rituales, en ellas se asoman los vestigios de lo que es actualmente y lo que lo define como país.

La idea de 'lo femenino' japonesa es un resultado de creencias y construcciones sociales, pero su creación y cesión a través del tiempo es por las mujeres. No es del interés de esta investigación juzgar positiva o negativamente este ideal, sino únicamente otorgar reconocimiento a los agentes de cambio en el país de Japón y a presentar a los individuos (las mujeres de Japón), como agentes activos en su historia política, económica, social y cultural.

La cultura japonesa es patriarcal, no obstante, las mujeres tienen decisión por ser el pilar del pueblo japonés: la familia, son encargadas de la administración del hogar y de importantes decisiones dentro de su círculo familiar, en el caso de aquellas que optan por el ambiente laboral, también pueden adquirir estatus y poder económico.



El cuerpo para los japoneses es sagrado por estar vinculado con la naturaleza, pero carece de una importancia social; los japoneses carecen de culpa al vivirlo, es aceptado e incluido en todas sus prácticas cotidianas.

Los referentes visuales de esta investigación, las estampas *ukiyo-e*, nacen de una necesidad popular, pero no son comprendidos como obras de arte actualmente; son valorados históricamente y técnicamente, a diferencia de la estimación que Occidente les otorga.

La cultura visual de Japón, es rica visualmente, su decodificación esta planteada en sus concepciones filosóficas; sus propuestas sobre la creación y la concepción de la imagen resultan sumamente valiosas para los creadores e investigadores en la comunicación aunque parezcan lejanas por su ideología tan particular. La imagen y la palabra van íntimamente ligadas, el diseño y el arte muestran claros ejemplos de tal circunstancia.

La obra y la investigación finalmente son resultado de una búsqueda personal para proponer una opción más en relación a la representación de la mujer, temática que considero de gran importancia por derecho y necesidad; al pertenecer al género femenino, con responsabilidad y apertura, con el fin de crear un diálogo con la sociedad.

En el año en curso se cumplen 401 años de amistad de México y Japón, no obstante queda un largo camino hacia la comprensión, por parte de ambas culturas; el entendimiento y el diálogo aun quedan pendientes en la espera de más investigaciones, así como de la apertura de los investigadores y del público ajeno al mundo japonés.

## FUENTES DE INVESTIGACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, E. Jaime. *Diccionario Espasa de mitología universal*, Espasa, Madrid, 2000, 993 pp.

ANESAKI, M. *Mitología Japonesa*, Barcelona, Edicomunicaciones, 1996, 189 pp.

BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1970, 163 pp.

BENEDICT, Ruth. *El crisantemo y la espada, patrones de la cultura japonesa*, Madrid, Alianza, 2003, 311 pp.

BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding japanese body culture*, Singapur, Hachette illustrated, 2003, 216 pp.

BURKE, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Critica, 2005, 272 pp.

CAEIRO I. Luis. *Cuentos y traiciones japoneses I. El mundo sobrenatural*, Madrid, 2001, 228 pp.

CAEIRO I. Luis. *Cuentos y traiciones japoneses II. El mundo animal*, Madrid, 2007, 206 pp.

CAEIRO I. Luis. *Cuentos y traiciones japoneses III. El mundo humano*, Madrid, 2002, 200 pp.

CALZA, Gian Carlo. *Hokusai*, London, Phaidon, 2003, 520 pp.

CALZA, Gian Carlo. *UKIYO-E*, Phaidon, New York, 2007, 520 pp.

CALZA, Gian Carlo. *Japan style*, London, Phaidon, 2007, 303 pp.

CALZA, Gian Carlo. *Poema de la Almohada y otras historias*, USA, Phaidon, 2010, 464 pp.

DALBY, Liza: *Geisha. El lenguaje secreto de la seducción*, Debolsillo, México, 2004, 317 pp.

DOMINGO, Carmen. *Secretos de alcoba de las geishas; el arte japonés del sexo*; Oceano/ Ambar, España, 2006, 159 pp

DOWNER, Lesley. *Geisha; La historia secreta de un mundo que desaparece*, Diana, México, 2004, 402 pp.

*El erotismo en Oriente. un recuento de textos célebres*, Aguilar, México, 2001, 155 pp.

*El espíritu del agua. Cuentos tradicionales japoneses*, Madrid, Editorial Alianza, 2009, 270 pp.

FAGIOLI, Marco. *Shunga. the erotic art of japan*, Universe, New York, 1998, 174 pp.

FAHR- BECKER, Gabriele. *Grabados japoneses*, TASCHEN, 2007, 200 pp.

FOWKES, Charles. *Una recreación ilustrada de la erótica oriental*, Plaza & Janes, Barcelona, 92 pp.

GALLAGER, John. *Geisha, a unique Word of tradition, elegance, and art*, PRC, Canada, 2003, 256 pp.

GARCÍA, R. Amaury Alejandro. *Cultura Popular y grabado en Japón Siglos XVII a XIX*, México, Colegio de México, 2005, 151 pp.

GARCÍA, R. Amaury Alejandro. *Cultura Visual en Japón. Once estudios iberoamericanos*, México, Colegio de México, 2009, 386 pp.

GROSS, Alex. *Japanese Beauties beauties. Vintage grafics 1900-1970*, Köln, TASCHEN, 2004, 189 pp.

GUTH, Cristine. *El arte en el Japón Edo. El artista y la ciudad*, Madrid, Editorial Akal, 2009, 176 pp.

HEARN, Lafcadio. *En el Japón espectral*, Madrid, Alianza editorial, 2008, 201 pp.

HEARN, Lafcadio: Kwaidan. *Cuentos fantásticos del Japón*, España, Editorial Siruela, 2003, 180 pp.

HERRERO, Teresa. *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004, 89 pp.

HILL, Charlotte. *Erotismo; antología universal de arte y literatura eróticos*, Evergreen, 2006, 480 pp.

HOLTOM, Daniel. *Un estudio sobre el shinto moderno. La fe nacional de Japón*, Barcelona, Paidós, 2004, 342 pp.

IJIMA, Ai. *Platonic sex*, Argentina, Emecé, 2004, 194 pp.

*Japan Style*, Italia, TASCHEN, 2008, 191 pp.

KAWABATA, Yasunari. *La bailarina de Izu*, Argentina, Emecé, 2007, 219 pp.

KAWABATA, Yasunari. *País de nieve*, Argentina, Emecé, 2006, 158 pp.

KEENE, Donald. *La literatura japonesa*, México, Fondo de cultura económica, 1956, 135 pp.

*Kojiki*, Edición y traducción del japonés de Carlos Rubio y Rumi Tani Moratalla, España, Editorial Trotta, 2008, 208 pp.

*Kokinshuu*, Hiperión, Madrid, 2005, 248 pp.

LAMBOURNE, Lionel. *Japonisme*, New York, Phaidon, 2008, 240 pp.

LANZACO, Salafranca Federico. *Introducción a la cultura japonesa*, Valladolid, Universidad de Valladolid/ Caja Duero, 2000, 451 pp.

LANZACO, Salafranca Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2000, 166 pp.

LANZACO, Salafranca Federico. *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza/ Fundación Torralba-Fortún, 2008, 156 pp.

LAZAGA, Noni. *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Hiperión, 2007, 233 pp.

MAGAÑA, Carlos Daniel. *Makura. Poemas, narraciones y proverbios eróticos japoneses*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, 127 pp.

MAGGIA, Filippo. *Araki Gold*, Italia, Skira, 2008, 239 pp.

MANIOSHU. Madrid, Hiperión, 1980, 219 pp.

MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, 186 pp.

MITA, Munesuke. *Psicología social del Japón moderno*, México, El colegio de México, 1996, 678 pp.

MOURRE, Michel. *Religiones y filosofías de Asia*, España, Zeus, 1962, 499 pp.

MORRIS Suzuki, Tessa. *Cultura, etnicidad y globalización. La experiencia japonesa*. México, Siglo XXI, 1998, 260 pp.

MUNESUKE, MITA. *Psicología social del Japón moderno*, México, COLMEX, 1996, 678 p.

NAUMANN, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*, Barcelona, Herder, 1998, 181 pp.

NISHITANI, José. *Leyendas de Japón*, Japón, Sanbi printing, 1996, 135 pp.

NITOBÉ, Inazo. *Bushido. El alma de Japón*. Argentina, Saga ediciones, 2005, 158 pp.

OGIEN, Rugien. *Pensar la pornografía*, Barcelona, Paidós, 2005, 207 pp.

OSHIMA, Hitoshi. *El pensamiento Japonés*, Buenos Aires, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1987, 109 pp.

PALMER, Oscar. *El día del niño: la infancia como territorio para el miedo*, Madrid, Valdemar, 2003, 343 pp.

SHONAGON, Sei. *El libro de la almohada*, Alianza, Madrid, 2004, 181 pp.

SAIKAKU, Ihara. *Cinco amantes apasionadas*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, 107 pp.

SAIKAKU, Ihara. *Vida de una cortesana*, Ediciones Coyoacán, México, 1984, 185 pp.

SANS, Jerome. *Araki*, TASCHEN, 2007, 560 pp.

SARDAR, Ziauddin. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004, 218 pp.

- SAZANAMI, Iwaya. *Cuentos de Hadas Japoneses*, Barcelona, Sirven Gráfico, 1987, 249 pp.
- STANLEY-BAKER, Joan. *Arte japonés*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, 216 pp.
- TAKAOKA, Kazuya. *Kingyo. The artistry of japanese goldfish*, Japón, Kodansha, 2004, 390 pp.
- TAKASHI, Amparo. *Cuentos y leyendas de Japón*, Barcelona, Editorial labor, 1984, 175 pp.
- TOLEDO, Daniel, et al. *Japón: su tierra e historia*, México, Colegio de México, 1991, 308 pp.
- TSURUMI, Shunsuke. *Ideología y literatura en el Japón Moderno*, México, El colegio de México, 1980, 124 pp.
- VILAHIZÁN, Javier. *Samuráis, ninjas y geishas*, Madrid, Editorial Libsa, 2007, 287 pp.
- WALKER A. John, Chaplin Sarah (aut). *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 280 pp.
- WAKATSUKI, Fukujiro. *Tradiciones japonesas*, España, Espasa-Calpe, 1966, 147 pp.
- YANAGITA, Kunio. *Cuentos antiguos de Japón*, Mexico, El colegio de México, 1985, 86 pp.
- YOSHIMI, Yoshiaki. *Esclavas sexuales. La esclavitud sexual durante el imperio japonés*, Barcelona, Ediciones B, 2010, 242 pp.

## MATERIALES AUDIOVISUALES (PELICULAS Y DOCUMENTALES)

GREENAWAY, Peter: *El libro de cabecera (Pillow book)*, 1996.

GREENAWAY, Peter: *8 ½ mujeres (8 ½ women)*, 1999.

HUSTON, John: *El bárbaro y la geisha (The barbarian and the geisha)*, 1958.

KUMAI, Kei: *Damas del mar (The sea is watching)*, 2002.

MARSHALL, Rob: *Memorias de una geisha (Memoirs of a geisha)*, 2005.

MIKE, Takashi: *Vestigios (Imprint)*, 2006.

MIZOGUCHI, Kenji: *La vida de Oharu*, 1952.

NINAGAWA, Mika: *Sakuran*, 2007.

OSHIMA, Nagisa: *El imperio de los sentidos (In the realm of the senses)*, 1976.

SUTHERLAND, Janice: *La vida secreta de las geishas*, 2000.