

El control de la estampa erótica japonesa *shunga*

Amaury A. García Rodríguez



EL COLEGIO DE MÉXICO

EL CONTROL DE LA ESTAMPA ERÓTICA
JAPONESA *SHUNGA*

EL CONTROL DE LA ESTAMPA ERÓTICA JAPONESA *SHUNGA*

Amaury A. García Rodríguez

769.952
G2168c

García Rodríguez, Amaury A.

El control de la estampa erótica japonesa shunga / Amaury A. García Rodríguez. -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2011.

336, 32 [láms.] p. : il. (algunas col.) ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-228-7

Incluye referencias bibliográficas e índices

1. Grabados eróticos japoneses -- Historia. 2. Arte erótico -- Japón -- Historia
3. Ukiyo (Pintura japonesa) I. t.

Primera edición, 2011

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN: 978-607-462-228-7

Impreso en México

ÍNDICE

Notas sobre la transliteración y la traducción	11
Agradecimientos	13
Introducción	17
Capítulo I. La lucha terminológica	37
Capítulo II. Los discursos sobre el <i>makura-e</i>	81
Capítulo III. Las políticas de control	147
Capítulo IV. Los modos visuales de lo transgresivo: el <i>makura-e</i>	179
Capítulo V. El control del <i>makura-e</i>	219
Consideraciones finales	255
Anexo A. Publicaciones <i>makura-e</i> de Kuniyoshi	263
Anexo B. Publicaciones <i>makura-e</i> de Sukenobu	267
Fuentes utilizadas	271
Lista de imágenes	299
Glosario	315
Índice analítico, de nombres y de títulos	325

Para Aida, Julio, Rafael y Áurea

Notas sobre la transliteración y la traducción

Para la transliteración de los términos y nombres en japonés se ha utilizado el sistema Hepburn, así como el Pinyin para el chino y el RR (Revised Romanization) para el coreano.

Algunos nombres y palabras japonesas que han sido aceptados en la lengua española mantienen su forma castellanizada; ejemplo: Tokio (Tōkyō), Kioto (Kyōto), samurái (samurai) y quimono (kimono), entre otros. La escritura de los nombres propios japoneses, chinos y coreanos mantiene el orden que los caracteriza en esos contextos, es decir, el apellido seguido del nombre. Todos los términos y nombres japoneses, chinos y coreanos se acompañan con sus respectivos ideogramas (o su grafía correspondiente) solamente la primera vez que aparecen, y se insertarán en las notas al pie sólo cuando no se hallen en el cuerpo del texto.

A no ser que se especifique lo contrario, todas las traducciones son del autor del libro. En el caso de las lenguas occidentales, se conserva el texto en su idioma original con su versión en español a pie de página. Por su parte, las traducciones del japonés moderno, japonés clásico, y coloquial de Edo, todas son originales y de textos que se llevan al español por vez primera; en algunos casos que se indican, al cotejarlas con traducciones al inglés se confirmaron diferencias con las versiones inglesas.



AGRADECIMIENTOS

Éste ha sido un trabajo que difícilmente hubiera llegado a su forma actual sin la ayuda, colaboración, sabios consejos y buena voluntad de muchas personas que, a lo largo de casi ocho años, estuvieron participando directa o indirectamente, y de maneras constantes, intermitentes u ocasionales, en la gestación y conclusión de la investigación y el texto que aquí finalmente presento. Todos ellos, desde mis padres, profesores, colegas y amigos, hasta mis estudiantes, continúan siendo el factor humano del que este modesto trabajo jamás podría prescindir.

En primer lugar, quisiera destacar la enorme importancia de haber estado acompañado a lo largo de la aventura que ha sido este estudio por Michiko Tanaka. Sus opiniones y rigurosidad académica han sido decisivos puntales en mi formación. A ella, mis más sinceros reconocimientos por todo el apoyo, la confianza y el trabajo que invirtió en mí y en esta investigación, pero sobre todo por su calidad humana.

Mis mayores gratitudes al Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, por la extraordinaria posibilidad que implicaron diez años consagrados exclusivamente al estudio de la historia, la lengua y la cultura de Japón, así como otros tantos venideros dedicados a la docencia e investigación en esa misma área. A su director, Benjamín Preciado Solís, y a su ex coordinador académico, Luis Mesa Delmonte, por todo el apoyo en la concreción de la tesis de doctorado, que fuera base de este trabajo. Al claustro de profesores del centro, y más en particular a los colegas del área de Japón, sólida base desde la que poco a poco se ha ido configurando mi incipiente carrera de investigador.

Tuve la dicha, además, de contar con el respaldo constante de varios académicos que, desde el comienzo de este estudio hasta hoy, han brindado un enorme soporte y han sido mis mayores consejeros: Emilio García Montiel, Sarah E. Thompson, Timon Screech, Elisabetta Corsi y Giovanni Vitiello. A ellos, gracias por su inmensa contribución y por su permanente disponibilidad.

Este libro se benefició de una estancia de investigación en Japón, de septiembre de 2003 a agosto de 2004, gentilmente financiada por la Fundación Japón, a la que transmito mis agradecimientos. En especial a Susaki Masaru 洲崎勝, Hisa Fukushima, e Isoguchi Tomomi 磯口朋未, por todas las facilidades que me brindaron durante ese año en Kioto. Además, correspondemos a Fundación Japón México por la continuidad de ese apoyo al regreso.

De igual modo, reconocemos al profesor Hayakawa Monta 早川聞多 y al International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken 日文研), que amablemente me recibieron y me proporcionaron inmejorables condiciones de trabajo, gracias a lo cual pude tener acceso a un vasto volumen de información que ha sido de enorme utilidad, no sólo para este libro, sino para investigaciones futuras. Por otro lado, los cursos que pude tomar durante mi estancia allí fueron una experiencia que quisiera distinguir, en especial *Paleografía y lectura de documentos del periodo Edo*, del profesor Kasaya Kazuhiko 笠谷和比古; *Metodologías para el estudio de las reformulaciones modernas de categorías en Japón*, de Suzuki Sadami 鈴木貞美, y *Paleografía hentaigana en el makura-e*, de Hayakawa Monta.

El trabajo con colecciones de *shunga* fue otra invaluable experiencia, imprescindible para el resultado final que aquí se presenta. Mis mayores agradecimientos a Hayakawa Monta (Colección Nichibunken), Akama Ryō 赤間亮 e Ishigami Aki 石上阿希 (Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan), Stephen Little y Morimoto Yasuyoshi 森元康義 (Colección Lane, Honolulu Academy of Arts), y Sakai Gankow 酒井雁高 (Colección del Japan Ukiyo-e Museum), por permitirme el acceso directo a los *makura-e* que sus fondos conservan.

Quisiera destacar muy especialmente el invaluable apoyo académico, espacio de discusión y amistad que me brindaron, durante ese tiempo en Kioto, John Carpenter, Akama Ryō e Ishigami Aki. Ellos fueron entonces, y siguen siendo hoy, colegas altamente estimados, gracias a los cuales pude trabajar con fuentes únicas, que de otro modo continuarían siendo desconocidas por mí. También agradezco sinceramente la ayuda logística que, para la vida en Kioto, me brindó mi buen amigo Inoue Koji 井上浩二.

A Yoshie Awaihara, por su apreciado apoyo lingüístico con los textos clásicos; a Saurabh Dube, Harumi Befu y Suzuki Eiichi 鈴木英一, por sus comentarios y sugerencias a las primeras versiones del proyecto; a Sumie Jones, Henry D. Smith, Timothy Clark, Matthi Forrer, Chris Uhlenbeck, James Baxter, Kuriyama Shigehisa 栗山茂久, Inaga Shigemi 稲賀繁美, Patricia Fister y Jutta Haußer, entre otros, por haberme permitido comentarles mi tema de estudio, aportarme sus ideas y consejos, y facilitarme pistas y contactos.

A Gustavo Curiel Méndez, por sus valiosos comentarios y participación en la defensa de la tesis de doctorado base de este trabajo.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a Hotei Publishing, a la profesora Ueno Chizuko 上野千鶴子, a la European Association for Japanese Studies y al Centro do Estudos Japoneses, Universidade de São Paulo, por brindarme espacios para el intercambio de opiniones con especialistas, y la posibilidad de exponer públicamente algunos aspectos de mi objeto de estudio.

Mi mayor gratitud, además, a Waldo Villalobos y a Carlos Mondragón por su preciada ayuda, en tiempo récord, con la versión inglesa de partes del cuerpo del trabajo.

A mis queridos amigos: Luis Mesa Delmonte, *Chago* Cabán, Emilio García, Guadalupe Ordaz, Bárbaro Martínez-Ruiz, Yissel Arce y María Román Navarro, por dejarse torturar leyendo mis manuscritos o forzados a escuchar mis fastidiosas (para ellos, de seguro) charlas; a Constantine N. Vaporis y Massimiliano Tomassi, por las veladas semanales en Kioto a ritmo de buen café, por sus provechosos comentarios, y por aguantar mis “descargas”; a Iwai Shigeki 岩井茂樹, Kim Byeong-Jin 金炳辰, Li Wei 李偉, Matthias Hayek y Joel Perron, por los buenos ratos en Nichibunken, y por prestar oído a mis ideas y discusiones.

Al claustro de profesores, vivos y fallecidos, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, por el privilegio de mi formación como historiador del arte. A Olga Zvereva, por mis primeros pasos en el estudio de la lengua japonesa, en aquellas calurosas tardes de La Habana, cuando recién comenzaba el interés por este idioma a principios de los “especiales” noventas. A Gabriel Calaforra, por continuar siendo ejemplo y sostén en el estudio para muchos jóvenes cubanos interesados en Asia. A Elba Gutiérrez, por todo el apoyo que para mi formación y futuro me brindó, contra viento y marea, en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

Quisiera agradecer especialmente a la coordinación de publicaciones del CEEA por el esmero puesto en la edición y publicación de este trabajo; en especial a Rómer Cornejo y Male Bobadilla, así como a Emilio García Montiel por el trabajo de corrección de estilo.

A los artistas, editores, coleccionistas e investigadores de *makura-e*, por la disponibilidad de esa producción que me ha permitido inspirarme y lanzarme a un trabajo de esta índole.

A aquellos que no creyeron posible o desestimaron, por diversos motivos, esta investigación. Más que desalentarme, contribuyeron a desarrollar una mayor voluntad y empeño de parte mía, por lo que les agradezco enormemente.

A Áurea Verónica Robbins Martínez, mi esposa, por los intervalos de paz, comprensión y amor, que este largo trabajo apenas permitía. Por su compañía permanente durante todos estos años. No me queda duda alguna de que este esfuerzo es tan mío como de ella.

Dedico esta investigación a todos los que desde América Latina han trabajado y abierto brechas para la profundización en el estudio de las culturas de Asia, y que finalmente han contribuido al modesto resultado que estoy presentando aquí.

Los logros que pueda haber alcanzado este trabajo son de todas estas personas; los errores u omisiones, únicamente de mi cosecha.



INTRODUCCIÓN

Éste es un estudio sobre imágenes. Imágenes de poder e imágenes de sexo. Imágenes creadas, en ambos casos, para sostener discursos específicos con fuertes matices ideológicos y políticos. Imágenes que atentan contra el equilibrio de sus respectivos imaginarios. Imágenes que, además, desestabilizan nuestros propios constructos, son manipuladas con frecuencia, y son objeto de feroces controversias. Éste es el caso de la producción de estampas eróticas y sus relaciones con las estructuras de poder en Japón,¹ así como de la imaginería y discursos que ambos erigieron.

Enfrentarse a un tema de características y envergadura como el que aquí se presenta ha constituido un reto en muchos aspectos. Significa, en primer término, estudiar un fenómeno cultural de Japón, el *makura-e* 枕絵 (también conocido como xilografía erótica, y como *shunga* 春画), sobre el cual sólo recientemente han comenzado a aparecer algunos estudios esclarecedores, pero en cuyo campo queda todavía mucho trabajo por realizar. Significa cuestionar los contenidos y metodologías derivados de mi especialidad (la historia del arte), para poder abordar satisfactoriamente una manifestación que no encaja en los parámetros dictados por esa disciplina fuertemente eurocentrista. Significa, además, el acercamiento a campos de estudio tangenciales a mi formación, el manejo de fuentes japonesas antiguas, la compleja localización de materiales visuales y documentales de primera mano, y lidiar con dos temas básicos en nuestra condición como seres humanos: el sexo y la libertad de expresión.

Toda esta multiplicidad de significados y de esfuerzos es, precisamente, lo que convierte a esta investigación en algo tan apasionante, y le otorga un valor y una importancia claves tanto en mi incipiente carrera de investigador como en el más amplio terreno de los estudios de la cultura japonesa y de las representaciones visuales.

¹ Tanto durante el periodo moderno temprano (siglos xvi al xix), como a partir de Meiji (1868) al presente.

El trabajo que se presenta a continuación examina la activa participación de las imágenes sexualmente explícitas populares² del periodo Edo 江戸³ en la formación de discursos de poder,⁴ así como los controles que sobre ellas se ejercieron, revelándolas finalmente como un fenómeno visual con un particular matiz político.

Un elemento de particular interés es que en el caso de las estampas *makura-e*, independientemente del enorme volumen de su producción (que abarca más o menos los años de 1660 a 1900) y del fuerte carácter transgresivo de la cultura que le dio origen —la cultura del *ukiyo* 浮世,⁵ integrante insigne de un mayor sistema cultural, como lo fue el popular-urbano o *chōnin* 町人⁶—, es raro en extremo distinguir alguna crítica de orden directamente político en ellas. Si se examinan los edictos regulatorios dirigidos hacia la industria editorial durante el periodo Edo, se encontrarán sólo unos pocos ejemplos en los que se puede evidenciar alguna acción concreta hacia estas imágenes por parte del gobierno. Por supuesto, esto no quiere decir que el *makura-e* no tomara ventajas de su popularidad en los ámbitos *chōnin* y samurái, llevando a cabo cuestionamientos y sátiras hacia las costumbres, sociedad y normas del momento, y aunque es cierto que no se ha encontrado ninguna censura directa específicamente motivada por razones de crítica política en el *makura-e*, si se realiza un examen detenido del aparato legislativo implementado por el gobierno shogunal durante la época Tokugawa 徳川,⁷ se podrán detectar varios intentos para controlar la manufactura y distribución de esas estampas.

² En particular el conjunto denominado *makura-e* (estampas de cabecera), al cual podemos definir como aquella producción xilográfica visual con contenidos sexualmente explícitos que formó parte del más amplio complejo de la estampa *ukiyo-e*. Aunque en el capítulo II de este libro se analizará en detalle la problemática en los usos de los términos que para referirse a este fenómeno se han utilizado y se utilizan, preferimos aclarar desde aquí que emplearemos la palabra *shunga* como término genérico para imágenes sexualmente explícitas en el Japón previo al siglo xx, y *makura-e* para nombrar básicamente a aquel tipo de *shunga* que se produjo en Edo a partir de la técnica xilográfica, y que comúnmente aparecían en libros ilustrados de corte sexual, así como en álbumes.

³ 1603-1867.

⁴ Tanto los estructurados durante el periodo Edo como otros de momentos posteriores en la historia cultural de Japón.

⁵ *Ukiyo*: *Mundo flotante*. Cosmovisión peculiar de la sociedad *chōnin*. Véase el capítulo III.

⁶ *Chōnin*, literalmente “habitante de la ciudad”. Sector de la población urbana conformado básicamente por comerciantes, artesanos, ex campesinos, productores de servicios y, en mucha menor escala, ex samuráis.

⁷ Los Tokugawa gobernaron el país justamente en los años que comprenden al periodo Edo (1603-1867).

¿Cuál fue la causa de esos intentos? ¿Se debieron acaso a alguna particular preocupación en torno al sexo, a lo obsceno, a los valores morales? ¿O es que, más allá de estos márgenes, estuvieron motivados por el reconocimiento de un palpable cuestionamiento tangencial hacia la legitimidad del poder dentro de las sátiras a las costumbres, sociedad y normas del momento a las que recurriera el *makura-e*?

Así, esta investigación analiza, por medio del cuerpo legislativo, los aparatos discursivos y las propias imágenes, el involucramiento del *makura-e* en una doble estrategia crítica: una deliberada (la sátira a las costumbres y a la cotidianidad) y la otra simbólica (su carácter transgresivo), insertándose en la base ideológica del gobierno, y afectando directamente a los imaginarios de poder. Se demostrará en este trabajo que sí hubo control hacia el *makura-e* a lo largo del periodo Edo, y que éste no se enfocó particularmente en razones de moralidad o de obscenidad⁸ (como sí sucedió tiempo después), sino en un registro muy distinto: la masiva comercialización y popularización de un conocimiento y producto que de muchas maneras contribuía a desestabilizar la imagen de una sociedad “controlada” y “correcta” manejada por un gobernante supuestamente virtuoso.

Un argumento de vital importancia para esta investigación (y que con seguridad se alzará frente a la intervención que implica este trabajo) ha sido el que plantea que el *makura-e* jamás fue objeto de control por parte de las autoridades durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y que justamente por ese motivo casi no existen menciones al *shunga* en los compendios de regulaciones editoriales, ni casos específicos que hayan sido censurados. En este libro se desarticula ese juicio, construyendo paso a paso un escenario donde se fundamentan nuestras razones y se presentan ejemplos concretos y contundentes que, finalmente, aportan la solidez necesaria para proponer una visión de la manifestación más heterogénea, fértil e inclusiva, acorde con el contexto de su época.

En esta ardua y delicada tarea, hemos tenido que rastrear qué se ha escrito e investigado sobre estas estampas. Es pertinente señalar que hasta el momento no se ha realizado en ninguna lengua ningún estudio específico sobre el tema del control del *makura-e*, y únicamente se dispone de unos cuantos textos generales sobre la censura editorial y gráfica en el periodo Edo.⁹

Las fuentes en lenguas occidentales todavía sufren de una enorme carencia de investigaciones y publicaciones que abunden con profundidad en el mundo del *shunga*. Los tipos de estudios más comunes son textos sobre el

⁸ Tal como la entendemos generalmente hoy en día. Véase el capítulo I para una discusión al respecto.

⁹ Véase la nota 4 del capítulo V para las referencias a esas investigaciones.

ukiyo-e 浮世絵 que incluyen discusiones o capítulos sobre el *shunga*,¹⁰ o publicaciones muy generales sobre las estampas eróticas del periodo Edo,¹¹ además de catálogos de colecciones y exposiciones.¹² En los últimos años encontramos notables esfuerzos que han aportado no sólo contribuciones de importancia, sino también aproximaciones frescas y novedosas al tema en cuestión. Sobre todo los textos de Tom y Mary Anne Evans, *Shunga: The Art of Love in Japan* (Paddington Press, Nueva York, 1975); Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros: Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850* (Indiana University, Bloomington, 1996); Timon Screech, *Sex and the Floating World; Erotic Images in Japan 1700-1820* (University of Hawaii Press, Honolulu, 1999), así como algunos artículos y ensayos,¹³ que si bien no cu-

¹⁰ Por ejemplo: James A. Michener, *The Floating World*, Random House, Nueva York, 1954; Richard Lane *Masters of the Japanese Print*, Thames & Hudson, Londres, 1962; Frank A. Turk, *The Prints of Japan*, Arco Publications, Londres, 1966; Richard Lane, *Images from the Floating World*, Oxford University Press, Nueva York, 1978; Jack R. Hillier, *The Art of the Japanese Book*, 2 vols.; Philip Wilson Publishers, Londres, 1987; entre otros.

¹¹ Charles Grosbois, *Shunga, images du printemps: essai sur les représentations érotiques dans l'art japonais*, Nagel, Ginebra, 1964 (publicado también en alemán y en inglés); Michel Beurdeley (ed.), *Le chant de l'oreiller: l'art d'aimer au Japon*, Bibliothèque des Arts, París, 1973; Gabriele Mandel, *Shunga: figures érotiques de l'art japonais*, Solar, París, 1983; Dorit Marhenke y May Ekkerhard, *Shunga: Erotische Holzschnitte des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Edition Braus, Heidelberg, 1995; Catherine Carlson, *L'art érotique japonais*, Liber, Ginebra, 1996; Marco Fagioli, *Shunga: ars amandi in Giappone*, Octavo Franco Cantini Editore, Florencia, 1997 (publicado también en alemán y en inglés); Lance Dane, *Érotique japonaise*, Guy Tredaniel, París, 2002 (publicado también como *Shunga: Japanische Liebeskunst*, Parkland, Colonia, 2002); por citar algunos ejemplos importantes.

¹² Franz Winzinger, *Shunga: Meisterwerke der erotischen Kunst Japans*, Galerie im Pilatushaus, 15.11. bis 24.12. 1975, Albrecht Dürer Gesellschaft, Nuremberg, 1975; Marco Fagioli y Jona Mattia, *Shunga: immagini della primavera. Venti stampe erotiche giapponesi*, La Portantina, Milán, 1983; Inge Klompmakers, *Japanese Erotic Prints: Shunga by Harunobu & Koryūsai*, Hotei Publishing, Leiden, 2001; Hayakawa Monta y Arell Berndt, *Kielletyt kuvat: Vanhaa eroottista taidetta Japanista. Förbjudna bilder: Gammal erotisk konst från Japan*, Helsingin Kaupungin Taidemuseo, Helsinki, 2002 (publicado posteriormente en japonés como Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 y Hayakawa Monta 早川聞多, *Shunga: Himetaru warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界, Yosensha, Tokio, 2003); Chris Uhlenbeck (ed.), *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005; entre otros.

¹³ Por ejemplo: Allen Hockley, "Shunga: Function, context, methodology", *Monumenta Nipponica*, vol. LV, núm. 2, Sophia University, Tokio, 2000, pp. 257-269; Danielle Talerico, "Interpreting sexual imagery in Japanese prints: A fresh approach to Hokusai's 'Diver and two octopi'", *Impressions*, núm. 23, Ukiyo-e Society of America, Nueva York, 2001, pp. 24-41; Timon Screech, "The Edo pleasure districts as 'Pornotopia'", *Orientations*, Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, noviembre de 2002, pp. 36-41; Joshua S. Mostow, "The gender of wakashu and the grammar of desire", en Norman Bryson y Joshua S. Mostow (eds.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 49-70; entre otros.

bren totalmente las necesidades actuales para una más amplia comprensión del *makura-e*, han trazado líneas y sugerido rastros que permitirán amplificar las potencialidades investigativas futuras del *shunga*.

Para el caso de estudios en japonés sobre el tema, es posible trazar sus antecedentes en un texto del conocido escritor de novelas populares Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), quien hacia fines del periodo Edo, más específicamente en la década de 1840, publica *Kōshoku-bon mokuroku* 好色本目錄 (Catálogo de libros sexuales),¹⁴ donde se compendia un listado de libros eróticos editados durante Edo, y que muy posiblemente tuviera él en su biblioteca.

Durante los años que abarcan los periodos Meiji 明治 (1868-1912), Taishō 大正 (1912-1926), y la primera parte (de 1926 a 1945) de Shōwa 昭和¹⁵ de manera similar, se publicaron muy pocos trabajos sobre *shunga*, en su mayoría desarrollos escuetos sobre el tema, o comúnmente incluidos entre algunas de las tantas publicaciones que sobre “las costumbres” (*fūzoku* 風俗) se escribieron en esos años, y compendios de referencias sobre libros eróticos, pero tampoco se editó ningún estudio más profundo. Cabe destacar aquí los textos de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨 y de Shibui Kiyoshi 澁井清.¹⁶

Un volumen considerable de las investigaciones sobre esta manifestación se comienza a desarrollar a partir de la posguerra. Aunque todas ellas debían cumplir los requisitos de la censura, data de ese momento el primer conjunto de trabajos académicos que tratarían el estudio del *shunga* con mayor profundidad. De entre esos trabajos es necesario distinguir los realizados por investigadores como Higashiōji Taku 東大路鐸 (¿?), Takahashi Tetsu 高橋鐵 (1907-1971), Yoshida Teruji 吉田暎二 (1901-1972), Richard Lane (1936-2002), y sobre todo el importantísimo aporte que realizó Hayaishi Yoshikazu 林美一 (1922-1999) a partir de la década de 1960 y hasta mediados de 1990.¹⁷ Justamente, parte de su abundante producción ha constituido un asidero significativo para nuestro estudio.¹⁸

¹⁴ Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, *Kōshoku-bon kaidai* 好色本解題 (1840), Kotensha Hakkō, Tokio, 1929. Para las traducciones al español de los títulos de las referencias en japonés, remítase a la bibliografía general de este trabajo.

¹⁵ Periodo Shōwa (1926-1989).

¹⁶ Para las referencias a las publicaciones de todos los autores japoneses que se mencionan en adelante, véase la bibliografía general de este trabajo.

¹⁷ Debatiéndose él y Lane con las frecuentes arremetidas de las autoridades japonesas para censurar la publicación de libros y artículos sobre el *shunga*, así como la reproducción de imágenes.

¹⁸ Es preciso destacar también el papel que desempeñó una revista como *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, publicada en Tokio por la Editorial Gabundō de 1962 a 1984, y que dedicó espacio para el estudio del *shunga* en prácticamente cada uno de sus números, algo por demás inusual en esos años.

La década de 1990 constituye un punto importante de cambio por la eliminación de las regulaciones en contra de la publicación de imágenes y estudios sobre el *shunga* en Japón, por lo que a partir de esos años y hasta hoy se cuenta con una gran cantidad de textos, monografías y catálogos exclusivamente dedicados a las estampas eróticas del periodo Edo. Sin embargo, el mayor porcentaje de ellos son publicaciones con un marcado carácter comercial, o aproximaciones generales al fenómeno que nos interesa. Aun así, de esa extensa producción, quisiera rescatar en especial varias colecciones que presentaron íntegramente por vez primera algunos de los libros y álbumes eróticos más representativos, además de constituir importantísimas fuentes de información visual.¹⁹ Seríamos injustos si no resaltáramos las nuevas perspectivas brindadas por trabajos como *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (2 vols., Chūō Koron-sha, Tokio, 2000), una edición especial de la revista *Bungaku* 文学 (vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999), dedicada totalmente al *shunga*; las publicaciones de Fukuda Kazuhiko 福田和彦, y las investigaciones de Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, Hayakawa Monta 早川聞多 y Tanaka Yūko 田中優子, entre tantos otros.²⁰

Este libro se alimenta en gran medida de las investigaciones japonesas y occidentales mencionadas, así como de otras fuentes documentales, literarias, históricas, y de diverso tipo, todas ellas referidas en la bibliografía general. No obstante, es imprescindible destacar la enorme importancia que ha tenido el contacto directo con esos libros y álbumes eróticos motivo de este trabajo, labor que fue posible gracias a que gentilmente se nos permitió el acceso a los fondos siguientes: Colección *Shunga* del International Research Center for Japanese Studies, Kioto; Colección Hayashi del Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan, Kioto; Colección Lane de la Honolulu Academy of Arts, temporalmente en Kioto en el año 2004, y Colección *Shunga* del Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto, prefectura de Nagano.

Esa oportunidad de examinar y estudiar algunas de las colecciones de *makura-e* conocidas más importantes de Japón fue una extraordinaria coyuntura que me permitió el contacto directo con el objeto de estudio, y me facilitó el acceso a un volumen de información estupenda y única que, por lo demás, no se encuentra en ninguno de los estudios publicados hasta el mo-

¹⁹ Básicamente: *Ukiyo-e hizō meihin-shū* 浮世絵秘蔵名品集, 5 vols., Gakken, Tokio, 1991-1992; *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集, 12 vols., Kawade Shobō, Tokio, 1993-1997; *Edo meisaku enpon* 江戸名作艶本, 12 vols., Gakken, Tokio, 1995-1996; *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono* 枕絵: 浮世絵揃物, 2 vols., Gakken, Tokio, 1995; *Ukiyo-e enpon shūsei* 浮世絵艶本集成, 5 vols., Bijutsu Shuppan-sha, Tokio, 1998; *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成, 27 vols., Kawade Shobō, Tokio, 1995-2000.

²⁰ También para ellos, consúltese la bibliografía general.

mento. Es preciso aclarar que en Japón el acceso directo a colecciones es un proceso en extremo complicado y en ocasiones imposible. Incluso en instituciones públicas de la talla del Museo Nacional de Tokio, las dificultades para consultar piezas de su colección (y aun en el caso de solicitar reproducciones) son por demás intrincadas y, en muchos casos, estériles. Si a este factor se añade que en algunas instancias el *shunga* sigue considerándose tabú, y que muchas colecciones sean privadas, realmente podemos considerarnos afortunados por haber tenido acceso a algunas de las más importantes que se conocen.

Así pues, este libro está dividido en cinco capítulos:

Los capítulos I y II exploran en detalle el debate sobre la manipulación de aquellas categorías, conceptos y términos que se aplicaron en Japón al *shunga* y al *makura-e*; otras más relacionadas con asuntos de “obscenidad”, así como los modos en que muchos de ellos han sido utilizados, sobre todo en nuestros días, para la construcción de discursos específicos que respaldan argumentos políticos totalmente contemporáneos alrededor de la estampa erótica.

En función de ello, se analizan los itinerarios terminológicos modernos y contemporáneos contruidos en torno al *makura-e*, que permiten develar los mitos recientes sobre el carácter único de la producción. Aquí es de extrema importancia partir de una adecuada contextualización de estas estampas, a causa de las ambigüedades presentes en estos mitos y la riqueza en niveles de significados del *makura-e*, donde es posible hallar evidencias para sostener todo tipo de argumentos.²¹

De igual manera, en los dos primeros capítulos se propone la necesidad de efectuar una revisión de los discursos modernos y contemporáneos sobre el *shunga*, para poder abordar el estudio del comportamiento del *makura-e* durante el periodo Edo, habida cuenta de las maneras en que esos discursos matizan nuestro entendimiento actual y parte de las investigaciones que se han realizado. Así también resulta necesario tomar conciencia de las formas

²¹ Esto implica entonces que, como investigadores, debemos estar alertas ante nuestras propias consideraciones y pasiones, ya que, finalmente, los resultados serán una aproximación personal a nuestro objeto de estudio. Por ello mismo, juzgo imprescindible (re)situar al *makura-e* como parte inseparable de la producción de impresos *ukiyo-e* y del común de la cultura *chônin*, por cuanto las estampas eróticas nunca constituyeron una creación separada de esos complejos, ni tuvieron un público diferente, ni propósitos distintos del más amplio sistema cultural popular-urbano, y responden plenamente a las mismas condicionantes e ideología. Por lo tanto, es inadecuado separar al *makura-e* de su contexto y presentarlo como una entidad “independiente” o “única”, intentando sacralizar la producción bajo el pretexto de ARTE, a la manera en que se ha venido realizando en las pasadas dos décadas, asunto que revisaremos en las páginas que siguen.

en que algunos de ellos limitan y sesgan posibilidades de profundizar en aspectos relevantes, por ejemplo, el control de esta producción.

El capítulo III aborda los mecanismos de control que respaldaron el discurso ideológico, de corte neoconfuciano, de las estructuras de poder Tokugawa, y sus políticas de control editorial, y presenta el mundo del *ukiyo*, y su producción cultural, como el hecho transgresivo por excelencia de ese periodo; mientras que el capítulo IV, por su parte, examina la posibilidad de detectar ese carácter transgresivo en la xilografía *makura-e*, básicamente a partir de las estrategias de distribución y del eje de la sátira.

La demostración de los ejercicios regulatorios del gobierno shogunal se expone en el capítulo V, y se ejemplifican con casos concretos tanto las acciones de control como las obras y los creadores sujetos a esas políticas.

Finalmente, se revelarán los abundantes, obvios y constantes mecanismos de control que han respaldado abierta o solapadamente, y de diferentes modos, a los discursos contruidos alrededor de la terminología general y específica, y de la propia historia del *makura-e* y del *shunga*, y, por ende, así se demuestra cómo la manifestación, en su devenir, jamás ha estado ajena a estos problemas y nunca ha dejado de estar sujeta a mecanismos reguladores y redes de control.

A MANERA DE PREÁMBULO: CREACIÓN Y MANIPULACIÓN DE CATEGORÍAS Y DISCURSOS EN EUROPA

Es indispensable para este estudio esbozar al menos parte de las contiendas que desarrollaron en sus contextos de origen (Europa) algunos de los términos que fueron importados a Japón y que se han aplicado frecuentemente a las estampas u otras producciones japonesas con contenidos sexuales, situación que intentaremos presentar brevemente a continuación.

Comencemos por explorar la palabra “pornografía”:

... the written or visual presentation in a realistic form of any genital or sexual behavior with a deliberate violation of existing and widely accepted moral and social taboos.²²

²² “... la presentación de manera escrita o visual, en forma realista, de los genitales o del comportamiento sexual con una deliberada violación de la moral y los tabúes sociales existentes y ampliamente aceptados”. Definición de Peter Wagner, citada por Lynn Hunt, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, p. 25.

... the expression or suggestion of obscene or unchaste subjects.²³

... is about women as men want them to be.²⁴

... is the material sold in pornography shops for the purpose of producing sexual arousal for mostly male consumers.²⁵

... pornography has, as a central intent and characteristic result, not only the stimulation of sexual feelings or fantasies in viewers, but the degradation, domination and depersonalization of what it depicts, usually women [...], [and] lacks any artistic intent.²⁶

... propaganda for fucking.²⁷

Podríamos agregar todavía más definiciones a la creciente y variable lista de opiniones creadas alrededor de este polémico asunto. Y es que al tratarse de un fenómeno como lo “pornográfico”, es casi imposible aportar una definición lo bastante sólida para lidiar con la gran diversidad representativa y las fronteras constantemente cambiantes de este discurso, articulado con tan disímiles propósitos y desde posiciones tan diferentes, que con dificultad alguien se atrevería a aventurarse en sus intrincados vaivenes.

Por lo tanto, no es nuestro objetivo añadir alguna nueva definición al respecto, y mucho menos pretender transpolarlo o incluirlo como parte del repertorio de categorías que conformaba el sistema discursivo del terreno cultural de Japón en los siglos XVII al XIX. Lo que nos interesa es desentrañar este término, hurgar en sus raíces y significados cambiantes, rastrear en la

²³ “... la expresión o sugestión de temas obscenos o impúdicos”. Definición del *Oxford Dictionary*, citada por Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 2.

²⁴ “... es sobre el cómo los hombres desean a las mujeres”. Definición de Michael Kimmel, citada por Lynne Segal, “Sweet sorrows, painful pleasures: Pornography and the perils of heterosexual desire”, en Lynne Segal (ed.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago Press, Londres, 1992, p. 66.

²⁵ “... es el material vendido en las tiendas pornográficas con el propósito de producir estimulación sexual a la mayoría de sus clientes hombres”. Robert Jensen, “Introduction”, en Gail Dines y Robert Jensen *et al.* (eds.), *Pornography: The Production and Consumption of Inequality*, Routledge, Nueva York, 1998, p. 3.

²⁶ “... la pornografía no sólo se propone la estimulación de fantasías o actitudes sexualmente determinadas por parte del espectador, sino también la degradación, dominación y despersonalización de los sujetos representados, usualmente mujeres [...], [además de] carecer de artisticidad alguna”. Edward Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. III, Routledge, Londres, 1998, p. 406.

²⁷ “... Propaganda para fornicar”. Definición de Angela Carter, citada por Rachel Weil, “Sometimes a scepter is only a scepter: Pornography and politics in restoration England”, en Lynn Hunt (ed.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Zone Books, Nueva York, 1993, p. 126.

historia y las características de esta producción cultural, esclarecer sus conexiones con otros vocablos empleados en ocasiones como análogos o como contrarios; pero, sobre todo, cuestionar tanto el rechazo —a ratos, pánico— como la preferencia en el uso de este término para referirse y catalogar al conjunto de representaciones visuales que se conoce como *makura-e* (o, más comúnmente, como *shunga*).

Según varios diccionarios etimológicos,²⁸ el vocablo pornografía proviene de la raíz griega πόρν, que implicaba ideas vinculadas con la prostitución y la lujuria. A partir de esta raíz encontramos los términos πορνογράφος y πορνογραφία (de la raíz *porn* + *grafos*, escritos), que se refieren más directamente a los escritores y escritos sobre las prostitutas, aunque es interesante señalar que si revisamos otros vocablos derivados de esta raíz nos encontramos que al parecer esta referencia no sólo era hacia las mujeres o hacia las prostitutas, ya que tanto en el *Dictionnaire étymologique grec et latin* como en el *A Greek-English Lexicon*, la palabra πόρνος apunta depravado y sodomita.

Walter Kendrick²⁹ menciona que la única referencia clásica que se conoce de la palabra la hace Ateneo de Naucratis (ca. 200 d.C.) en *Δειπνοσοφισταί* (El banquete de los letrados), obra aproximadamente del año 228 d.C. En el libro XIII, totalmente dedicado a las mujeres, Ateneo comenta sobre el “vicio” de aquellos que se reúnen con hetairas:³⁰ ...οὐκ ἂν ἀμάρτοι δέ τίς σε καὶ πορνογράφον καλῶν, ὡς Ἀριστείδην καὶ Πausíαν ἐτι τε Νικοφάνη τοὺς ζωγράφους...,³¹ y los iguala a los escritores Aristófanes y Apolodoro, y a los pintores Arístides, Pausías y Nicófanes, quienes fueron famosos por sus obras sobre las prostitutas, y utiliza para esto el calificativo πορνογράφοι.

Tiempo más tarde la tradición latina, pero sobre todo la cristiana temprana, le añade un componente más a partir de la voz πόρνεια, que Aline Rousselle define como “toute manifestation du désir pour le corps d’autrui [...] est devenue mesure de l’impuissance humaine dans le désir de Dieu”.³²

²⁸ Véase Crisóstomo Eseverri Hualde, *Diccionario etimológico de helenismos españoles*, Ediciones Aldecoa, Burgos, 1994; Ettiene Abel Juret., *Dictionnaire étymologique grec et latin*, Macon Protat Frères, [s.l.], 1942, y Henry G. Liddell, *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford, 1972.

²⁹ Kendrick, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ Εταιραι, prostitutas.

³¹ “... no se equivocaría uno en llamarlos también pornógrafos, al igual que los pintores Arístides y Pausías, y también Nicófanes...” Traducción de la versión inglesa de Charles B. Gulick, “Athenaus of Naucratis”, *The Deipnosophists*, vol. VI, Harvard University Press, Cambridge, 1993, pp. 62-63.

³² “toda manifestación de deseo por el cuerpo de otro [...] una medida de la debilidad humana ante la voluntad de Dios”. Aline Rousselle, *Porneia: de la maîtrise du corps à la privation sensorielle. II^e-IV^e siècles de l’ère chrétienne*, Presses Universitaires de France, París, 1983, p. 12.

Entre estos usos tempranos hasta el comienzo de la desorbitante carrera, a finales del siglo XIX, por la categorización del fenómeno de mercado que conocemos hoy como pornografía, transcurre un dilatado periodo en que el término es prácticamente olvidado. Lynn Hunt³³ encuentra que la palabra *pornographe* reaparece por primera vez en 1769 a partir del tratado de Restif de la Bretonne (1734-1806) *Le pornographe, ou idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. En este tratado sobre la prostitución, que serviría a los hombres "... pour conserver leur santé, leurs biens, & même leurs mœurs, peut encore être utile d'une autre manière",³⁴ Restif de la Bretonne, afín a la tradición clásica, se remite al significado original del término, que seguirá manteniéndose vigente en referencias posteriores.³⁵

Otro vocablo emparentado, *pornographie*, también comienza a utilizarse para referirse a aquellos escritos e imágenes "obscenos" de las décadas de 1830 y 1840. Joan Hoff y Walter Kendrick³⁶ se interesan también en la evolución de este término, y señalan que en las primeras ediciones del *Webster's Dictionary* (1828-1860) esta palabra se encuentra totalmente ausente. No es sino hasta la edición de 1864 cuando retoma la antigua significación griega que denota: "... a description of prostitutes or prostitution",³⁷ y añade, "licentious painting employed to decorate the walls of rooms sacred to bacchanalian orgies..."³⁸ (de nuevo el referente clásico). Cabe destacar aquí el vínculo que, emanado de los descubrimientos que en ese momento acontecieron en Pompeya, se establece con las representaciones visuales, ya que en la actualidad se consigna sobre todo a este dominio. De la misma manera, el *Oxford English Dictionary* de 1909 toma la acepción original de πόρν y agrega, "expression or suggestion of obscene or unchaste subjects in literature or art".³⁹

³³ Lynn Hunt (ed.), "Introduction", en *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, p. 13.

³⁴ "... para conservar su salud, sus bienes, así como su moral, además de poder ser útil también de otra manera". Nicolas-Edme Restif de la Bretonne, *Le pornographe*, Gosse & Pinet Libraires, La Haya, 1769 (edición facsimilar de Slatkine Reprints, Ginebra, 1988), p. 14.

³⁵ Ejemplo: *Handbuch der Archäologie der Kunst* de C.O. Muller (1850); *History of Prostitution among All the Peoples of the World from the Remotest Antiquity to our Own Time*, de Paul Lacroix (1851-1853), entre otros. Véase Kendrick, *op. cit.*

³⁶ Joan Hoff, "Why is there no history of pornography?", en Susan Gubar *et al.* (eds.), *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 17-46; Kendrick, *op. cit.*

³⁷ "... una descripción sobre el tema de las prostitutas o la prostitución". Hoff, *ibid.*, p. 39.

³⁸ "... pinturas licenciosas empleadas para decorar las paredes de las habitaciones consagradas a las bacanales orgiásticas..." Kendrick, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ "... expresión o sugestión de temas obscenos o impúdicos en la literatura o el arte". Kendrick, *ibid.*, pp. 1-2.

Según Lynn Hunt, el primer uso “moderno” del término aparece en el trabajo *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* de Étienne-Gabriel Peignot (1767-1849), publicado en París en 1806, donde se llama *pornographique* a aquellos libros escritos en prosa o verso “... that disturbed the social order and contravened good morals...”,⁴⁰ cuestiones clave en los discursos contemporáneos sobre lo pornográfico y sus relaciones con aquello que se considera obsceno. Durante todo el resto del siglo XIX y aún a principios del XX van a perdurar estas concepciones. No es sino hasta mediados del siglo XX, y sobre todo a partir de la estructuración de la dicotomía de lo “erótico” *vs.* lo “pornográfico” (sobre esto se tratará un poco más adelante) y de la explosión de la cultura de masas, cuando se comienza un proceso de subdivisión y especialización de esta categoría, con lo que van a aparecer un sinnúmero de expresiones y términos derivados de la palabra que asombrarían a los griegos de la antigüedad: *porny*, *pornocracy*, *soft and hard-core porn*, entre otras.

Ahora bien, si la historia de las imágenes en Europa abunda en ejemplos explícitos de representaciones con contenido sexual, entonces ¿por qué este feroz resurgimiento del término y, más aún, del estallido visual en lo abiertamente sexual que tiene lugar en Occidente desde su entrada a la “era moderna”? Pues no sería muy extraña esta situación si se tiene en cuenta la peculiar psicosis por etiquetar todo cuanto sucede a nuestro alrededor. Diseccionar y catalogar: procesos inherentes a la cuestionable racionalización del mundo que el proyecto de la modernidad alzó como uno de sus más legítimos pilares.⁴¹ A esto podríamos sumar otras variables vinculadas al crecimiento urbano y demográfico, las innovaciones tecnológicas que propiciaron el desarrollo editorial, el incremento en las habilidades para la lectura, y la popularización y libre acceso a un conocimiento y producción antes supuestamente restringidos a una élite, entre otros aspectos que condicionaron esta producción cultural que posee características muy particulares, según el periodo histórico y el entorno cultural.

Sin embargo, a pesar del desenvolvimiento de este término, su proceso de reaparición y conformación como categoría estuvo muy vinculado a su significado primario, ya que son precisamente los escritos sobre las prostitutas e ilustraciones adjuntas los que estimulan los esfuerzos emprendidos para su regulación, por parte de las autoridades y de otros actores preocupados por el deterioro de los “valores morales”. Y es que, por un lado, tanto las volun-

⁴⁰ “... que perturben el orden social y quebranten la buena moral...” Hunt, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Aunque esté ya en extremo abordada la referencia a Foucault, realmente sus aproximaciones a este fenómeno de la creación de los discursos modernos es básica en nuestro análisis.



Questo è pur un bel cazzo, e lungo e grosso
 Deb(se m'hai cara lasciamel' uedere
 Vegliam provar se potete tenere
 Questo cazzo in la potta, e me adosso,
 Come s'io vo prouar? come s'io posso?
 Più tesso questo, che mangiar o bere
 Ma s'io ui frango poi stando a giacere
 Farouimal? tu hai'l pensier del Rosso
 Gettati pur nel letto, o ne lo sfazzo
 Sopra di me, che se marphorio fosse
 O un gigante n'haurò maggior selizzo:
 Pur che mi tocchi le midolle, e l'osse
 Con questo tro si uenerabil cazzo
 Che guarisce le potte da la tosse
 Aperte ben le cosse
 Che potran de le donne esser uedute
 Vestite meglio sì, ma non fottute

(M) –*Qué bella verga, larga y gruesa.*

Si no te molesta, ¡déjame mirarla!

(H) –*Probemos a ver si mi verga puede entrar en tu concha conmigo encima.*

(M) –*¿Cómo que probar?, ¿cómo que si puede?*
Hago esto más seguido que comer o beber.

(H) –*Pero si te caigo encima con todo mi peso,*
te lastimaría.

(M) –*¡No seas bufón!*

*¡Tírateme encima!, en la cama
 o en el piso, que si estatua o gigante fueras
 más divertido sería.*

*Ya que al tocar mi médula y huesos
 con esa venerable verga tuya,
 sanarás la picazón de mi concha.*

(H) –*Abre bien los muslos.*
*Podrá haber mujeres mejor vestidas,
 pero ninguna coge como tú.*

Figura 1. Ilustración de Marcantonio Raimondi, a partir de esbozos de Giulio Romano, para la cuarta postura de *I modi* acompañada por los sonetos de Pietro Aretino. Posiblemente 3a. ed., 1527. Colección privada

tades para controlar, reglamentar y censurar de oficiales y religiosos, como las de crear y publicar por parte de escritores y grabadores, sumados a los ánimos de consumo de los lectores, son las que van conformando la “pornografía” como categoría independiente y la van dotando del carácter polisémico actual.⁴²

Durante los siglos xv y xvi europeos, sobre todo a partir de los *Sonetti lussuriosi* (1524) de Pietro Aretino (1492-1556), comienza esta independencia de la pornografía respecto de los géneros literarios tradicionales. El surgimiento de la novela fue otro de los sucesos que también estuvo muy enlazado con la aparición de este género representativo y de cuyos primeros ejemplos podemos citar *L'école des filles* (1668). En el caso de los *Sonetti lussuriosi* es necesario destacar la creación, por Giulio Romano (1499-1546) y Marcantonio Raimondi (1480-1534), de un catálogo visual de posturas sexuales que sirvió de base para los versos de Aretino,⁴³ peculiaridad que le proporcionaría a la obra un éxito tal que, aunque fue vetada por el Vaticano en 1527, algunas ediciones y versiones posteriores se conservan hasta hoy como evidencia.⁴⁴ No obstante, a pesar de que la imagen constituía un elemento presente en estos ejemplos tempranos, la esencia literaria de estas obras prevalecerá por encima de lo visual.

Además de los factores ya enumerados que contribuyeron al surgimiento de la “pornografía” como categoría, es necesario destacar que es un género que va a responder a la realidad de la cultura humanista y libertina del Renacimiento —en específico, de los círculos artísticos e intelectuales que la producían y consumían—, cuya recuperación del antiguo conocimiento clásico se alza como referente indispensable en la canalización de su visión del mundo y en sus actitudes hacia él. De aquí que se pueda afirmar que gran parte de la producción de obras “pornográficas” a partir del Renacimiento haya sido encaminada al cuestionamiento y la crítica de las autoridades políticas y religiosas, y a la burla de los “valores morales” de la sociedad, como es el caso de *Poems on Affairs of State* (1697) y de otras colecciones de poemas donde, enmarcándose en la Inglaterra de la restauración, una oposición sexualmente puritana criticaba a la corte libertina, y, a la vez, esta misma oposición era satirizada como hipócrita por medio de parodias sexuales.⁴⁵

⁴² Hunt, “Introduction”, *op. cit.*

⁴³ Véase la figura 1. Paula Findlen, “Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy”, en Hunt, *op. cit.*, pp. 49-108.

⁴⁴ Véase Lawner Lynne, *I modi: The Sixteen Pleasures. An Erotic Album of the Italian Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston, 1988, para la reedición íntegra de la obra.

⁴⁵ Rachel Weil, “Sometimes a scepter is only a scepter: Pornography and politics in restoration England”, en Hunt, *op. cit.*, pp. 124-153.



Figura 2. Ilustración del primer soneto de *I modi*, para la edición reconstruida en 1858 por el conde Maximilien de Waldeck. The Trustees of the British Museum

The parsons all keep whores
 In these most blessed times
 The sextons they sing bawdy songs
 And set them to their chimes
 The mayor of London town
 Is frigged by his two sheriffs
 The bishops bugger up and down
 And all beshite their sleeves⁴⁶

Sin embargo, como se había comentado con anterioridad, un elemento básico en la configuración de esta categoría es su estructuración a partir de su diferencia y similitud con otros términos. Esta dualidad se refleja aquí a partir de la relación de lo “pornográfico” con lo “erótico” y lo “obsceno”.⁴⁷

⁴⁶ “Los párrocos mantienen putas en estos benditos días; los sacristanes cantan tonadas lujuriosas que riman con las campanadas; el alcalde de Londres culea con sus dos alguaciles; los obispos sodomizan a diestra y siniestra, y todo por debajo de la mesa.” Fragmento de una colección de poemas manuscritos del siglo xvii, citado por Weil, *ibid.*, pp. 127-128.

⁴⁷ Véanse las figuras 3 y 4.

Conviene revisar estas dos expresiones por separado, comenzando con el análogo “obsceno”. Según la referencia en el *Diccionario de uso del español*, se dice de aquello que presenta o sugiere maliciosa o groseramente cosas relacionadas con el sexo;⁴⁸ también encontramos: “... dicho, hecho o imagen que ofenden el pudor”.⁴⁹ Es decir, en la mayoría de los ejemplos se circunscribe al argumento de aquellos casos donde prevalezca una carga sexual, que sea considerada socialmente fuera de contexto.

El término proviene de la voz latina *obscēnitas* que poseía un sentido de mal agüero, al relacionarse con el verbo *obscævāre* de *ob* + *scævus*, zurdo, que significaba dar un mal presagio, por lo que es posible creer que *obscēnus* poseía esta acepción.⁵⁰ Según el *Diccionario general etimológico de la lengua española*, “... la forma directa de obsceno es *ob* – *scena*, delante de la escena, aludiendo a los que no tenían empacho de presentarse ante el público; es decir, a los histriones, de donde viene la significación radical de cosa vergonzosa y deshonesta, como se ve en las frases *obscenae partis*, *obscena corporis*, y simplemente *obscenum*, significando las partes púdicas”.⁵¹ Otra etimología añade que este vocablo deriva de *obs* = por, a causa de, más *cenum* = cieno, corrupción.⁵²

En estas definiciones yace una significación clave para comprender su uso contemporáneo: aquello que quebranta “las buenas costumbres” y los “valores morales” de un grupo, refiriéndose sobre todo a la exposición de los genitales, que, como vemos, son considerados algo “sucio”.

Según Carlos Castilla del Pino, “... lo obsceno de lo que quiera que sea no está en la cosa en cuestión, sino en el sujeto actor, en el sujeto receptor o en ambos a la vez, los cuales le confieren la categoría, el significado, la connotación, la intencionalidad”.⁵³ Esto nos lleva a un punto de vital importancia en el análisis de lo obsceno: la cuestión del contexto. Y es que para el caso de la obscenidad el contexto se alza en un influyente componente para su calificación como tal, ya que lo que denota este término no constituye tanto una cualidad del objeto, como una categoría estética que, al igual que la belleza, en sí misma porta una fuerte carga de subjetividad. Sin embargo,

⁴⁸ Referencia al *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, citada en Carlos Castilla del Pino, “De lo obsceno y de la obscenidad”, en Carlos Castilla del Pino, *La obscenidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 23-39.

⁴⁹ D. Roque Barcia, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, F. Seix-Editor, Barcelona, [s.f.].

⁵⁰ Roque Barcia, *op. cit.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² Lisandro Sandoval, *Diccionario de raíces griegas y latinas*, [s.e.], Guatemala, 1931.

⁵³ Carlos Castilla del Pino, “De lo obsceno y de la obscenidad”, *op. cit.*, p. 33.



Figura 3. *El fisgón*. Ilustración para la edición de 1748 de *Histoire de Dom B: portier des Chartreux*, atribuido a Jean-Charles Gervaise Latouche. Bibliothèque Nationale de France

La historia de las imágenes nos ha brindado, y nos brinda todavía, numerosas representaciones que, como éstas, han sido blanco de encarnadas polémicas en torno a una pretendida definición de fronteras de conceptos como “erótico”, “obsceno” y “pornográfico”



Figura 4. Gustave Courbet, *El sueño*, 1866. Musée du Petit Palais

como se verá en el capítulo II, en esta clasificación de algo como “obsceno” no solamente participarán las miradas y los juicios de aquellos que interactúan con el objeto de la recepción (sea éste un texto o una imagen), ya que en muchas ocasiones se hace uso de artificios que estimulan la construcción de determinada respuesta o efecto en el receptor, valiéndose en numerosas ocasiones de convenciones elegidas con esta finalidad y que funcionan perfectamente bien en sus contextos de origen.

En cuanto a lo “erótico” como radical oposición a la “pornografía”, idea con la que topamos tan a menudo, es una convención relativamente reciente que carece de solidez, relación que se desarticula si examinamos un poco su evolución etimológica. Su origen griego *ερωτικός* que denota amoroso, proviene de *ερώω*: amar con pasión o amor sensual exagerado.⁵⁴ Ahora, pese a esta carga “amorosa”, siempre le acompañaba una connotación de “lujuria”. Aún más, según Bruce Thornton, los vocablos derivados de esta raíz en muchas ocasiones eran utilizados en contextos ajenos a lo abiertamente sexual, con significados vinculados a deseos profundos y, a veces, destructivos.⁵⁵ Foucault, por su parte, presenta a “la erótica” como uno de los cuatro campos que componen la estilización de la conducta sexual clásica,⁵⁶ encargada de la regulación de los placeres, y amplía su campo a las *relaciones con los muchachos*, empero no limitándola a las uniones homosexuales, mas sí apartándola del matrimonio que formaba parte de la Económica. Es decir, que connotaba un sentimiento y un comportamiento más sexual, más pasional, que se aleja de la forma en la que se le relaciona posteriormente con Cupido como patrón del amor romántico, una fantasía de carácter sexual que se queda en los límites de lo imaginativo.

Si siguiéramos el estudio que, sobre la reaparición del término en Occidente, desarrolla Joan Hoff,⁵⁷ repararíamos en que ninguna edición decimonónica del *Webster's* contiene referencias a Eros. Durante la primera mitad del siglo xx, tanto en el *Webster's* como en el *Oxford English Dictionary* se van a experimentar cambios en cuanto al uso de estas expresiones, haciendo alusión a Eros como *Cupido* o *dios del amor* y a lo erótico como *vinculado a Eros* y a *poemas o literatura amoratoria*. Ya en las ediciones de 1970 se introduce la definición freudiana de erótico como: “... sexual pleasure whose energy

⁵⁴ Crisóstomo Eseverri Hualde, *Diccionario etimológico de helenismos españoles*, Ediciones Aldecoa, Burgos, 1994.

⁵⁵ Bruce S. Thornton, *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Westview Press, Boulder, 1997, p. 13.

⁵⁶ Ellos son: La Dietética, la Económica, la Erótica y la Filosofía. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. II, Siglo XXI Editores, México, 1988, p. 36.

⁵⁷ Joan Hoff, “Why is there no history of pornography?”, *op. cit.*, pp. 39-40.

was derived from the libido”,⁵⁸ y es precisamente por estas fechas cuando ocurre el gran cambio con la definición “... books treating sexual love in a sensuous or voluptuous manner - compare PORNOGRAPHY”,⁵⁹ sumiendo así a lo pornográfico en los terrenos de los estímulos y actos “negativos”, y rescatando a lo erótico como un valor sexual “positivo y legítimo”.

Ahora bien, ¿de qué manera se ha estructurado esta problemática en Japón?

⁵⁸ “... placer sexual cuya energía se deriva de la libido”. *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹ “... libros que tratan al amor sexual de una manera sensual o voluptuosa – compárese CON PORNOGRAFÍA”. En la edición de 1963 del *Webster’s*. *Ibid.*, p. 40.



CAPÍTULO I

LA LUCHA TERMINOLÓGICA

Examinemos la situación representada en la figura 5.

Sentados uno frente al otro, observan sin prisa sus desnudos cuerpos; como si no existiera el tiempo. Él entre sus piernas; ella casi encima sosteniéndole con la mano izquierda su órgano erecto, como dispuesta a asistirlo en el acceso a su nicho. Cada uno admirando, quizás por vez primera, aquellos rincones de sus cuerpos velados durante sus furtivos encuentros previos.

Podemos desarrollar a partir de esta imagen una gran construcción romántica, una elegía al amor, una nostalgia por la juventud pasada. De la misma manera, podemos enarbolar un discurso totalmente diferente, un atentado a las buenas costumbres, un asalto visual a la decencia. Podemos, además, encontrar que imágenes como ésta han recibido, en algún momento y circuito, apelativos del calibre de “eróticas”, “obscenas”, “inmorales” y “pornográficas”, entre tantos otros posibles e imposibles, imaginados e inimaginados también.

Revisemos ahora la figura 6, y su texto acompañante.

¿Qué sucede con estas imágenes y textos? Aun conscientes de que es imposible pretender que cualquier uso o lectura contemporánea que de ellas se haga nos permitiría acercarnos a la manera en que representaciones de este tipo eran consumidas antaño y allende, ¿es posible detectar estrategias compartidas entre ellas y con similares de hoy? Pese a que no es interés de este trabajo realizar un estudio comparativo de estos conjuntos con otros de latitudes lejanas o de etapas posteriores, es importante presentar algunas observaciones generales que facilitarán posteriormente analizar el papel que han desempeñado, y desempeñan, estas representaciones en la estructuración de los discursos modernos y contemporáneos sobre la imagen “erótica” y la “obscena” en Japón, y que contribuirán, además, a desarticular, como ya se mencionó, algunos de los mitos que sobre la excepcionalidad del



Figura 5. Diseño de Hishikawa Moronobu 菱川師宣 para la séptima ilustración del álbum *Koi no kiwami* 恋の極み (La plenitud del amor), aprox. 1678. Ubicación desconocida

makura-e siguen prevaleciendo en muchos de los estudios sobre esta manifestación. Alertas, pues, ante el riesgo de relativizar contextos, intentemos trazar algunas coordenadas comunes para su estudio.

En primer lugar, es importante dejar por sentado que el *shunga* posee un carácter multifuncional. Ya sean herramientas de autocomplacencia, manuales sexuales, sátiras ante lo cotidiano, divertimentos o amuletos, estas piezas condicionan y crean un sinnúmero de usos que configuran ese aire de leyenda que todavía en la actualidad es tema de feroces controversias.¹ Es necesario comentar, sin embargo, que no deben privilegiarse unos sobre otros; si bien es cierto que puede afirmarse que existieron prácticas más generalizadas que otras, no se cuenta con toda la evidencia necesaria para ser tan categóricos, ni se tiene control de los variados tipos de respuesta que obras como éstas pueden generar. Por otro lado, como se presentará en los capítulos II y IV, la heterogeneidad de esta manifestación japonesa, así como

¹ Esta polémica será desarrollada en el capítulo II. Para mayor detalle véase Timon Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700-1820*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, y Shirakura Yoshihiko, “Shunga wo dō yomu ka” 春画をどう読むか, en *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む, vol. I, Chūō Kōron, Tokio, 2000, pp. 5-86.

sus múltiples estrategias representativas, son evidencias que en ocasiones se obvian con una deliberada intención de presentarnos “esto es *EL shunga*”, argumento reduccionista que se intentará desarticular en las páginas que siguen.

Otros aspectos que sería necesario apuntar, si de características generales se trata, son sus relaciones con el surgimiento y la expansión de la cultura urbana, el desarrollo de la imprenta y la difusión de los niveles básicos de educación,² la popularización del conocimiento y el auge de la prostitución. En el periodo seleccionado para este trabajo, tal auge está determinado por el surgimiento de los *kuruwa* 廓,³ donde el “comercio de cuerpos” fue autorizado y regulado por el gobierno shogunal, y cuya primera área se inaugura en 1589 en Kioto⁴ con el nombre de Yanagimachi 柳町 por iniciativa de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598)⁵ (aunque Hayashi Yoshikazu ofrece el dato de que en el propio Kioto, en 1397, durante el gobierno del *shōgun* 將軍⁶ Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), se inaugura el barrio de Kujō-no-sato 九条の里).⁷

Desde el punto de vista representativo, el *makura-e* va a caracterizarse, en primer lugar, por la exposición de manera explícita de la actividad sexual o de los genitales, o de ambos. Sus tempranos vínculos con la literatura se mantienen con frecuencia, y el factor narrativo será uno de los elementos que contribuye a crear un clímax erótico. Si bien en sus orígenes (siglo XVII) generalmente este factor narrativo dependía de la propia evolución del texto, que en muchos casos era la base para la ilustración, tiempo después (si-

² Sobre esto véase Peter Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, y Ronald P. Dore, *Education in Tokugawa Japan*, The Athlone, Londres, 1984.

³ *Yūkaku* 遊廓 o *kuruwa*: zonas especiales controladas por el gobierno, donde se restringió espacialmente el ejercicio de la prostitución. Algunos de estos *kuruwa* “oficiales” que alcanzaron más fama (como Yoshiwara en Edo, o Shimabara en Kioto) se convirtieron durante el periodo Edo en importantes centros culturales donde además se diversificaron las “ofertas”, que abarcaron campos más allá de los sexuales. Es importante tener en cuenta que además de estos “barrios” o *kuruwa*, existieron en abundancia otros circuitos “no oficiales” (en muchos casos) de comercio sexual. A partir de aquí utilizaremos *yūkaku* o *kuruwa* para referirnos a estas zonas especiales, y prostíbulos o burdeles para los demás.

⁴ Kyōto 京都.

⁵ Teruoka Yasutaka, “The pleasure quarters and Tokugawa culture”, en C. Andrew Gerstle (ed.), *18th Century Japan: Culture and Society*, Curzon, Richmond, 1989, p. 4. Para un estudio detallado, en inglés, de los *kuruwa*, véase Cecilia Segawa Seigle, *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993.

⁶ *Shōgun*: título del gobernante militar del país de 1192 a 1867.

⁷ Hayashi Yoshikazu 林美一, *Jidai fūzoku kōshō jiten* 時代風俗考証事典, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 2001, p. 446.



Figura 7. Diseño de Torii Kiyonobu 鳥居清信. Libro ilustrado sin título, aprox. 1711.
Ubicación desconocida

glos XVIII y XIX) se encuentran ejemplos en los que el texto es un complemento del acto visual, y de este modo la secuencia de este acto se convierte en la verdadera narración, ya que en la mayoría de las ocasiones estas imágenes se comercializaban en álbumes de 12 estampas o como sección gráfica de un libro ilustrado. Por último, la transgresión será uno de los pilares básicos de esta producción, que, para elevar su efectividad, se concentraba en las normas, conducta y costumbres cotidianas de la gente. Como ejemplo de ello podría citarse la falsa idea de que la mayoría de estos grabados descubren las relaciones entre hombres y prostitutas; al contrario, un porcentaje considerable de los personajes femeninos que aparecen son mujeres del común, algunas de ellas engañando a sus maridos.⁸

⁸ Véase la figura 7. También Hayakawa Monta, “Shunga to jionna” 春画と地女, y Saeki Junko 佐伯順子, “Shunga to yūjo” 春画と遊女, ambos en Shirakura, *op. cit.*, pp. 119-291.



Figura 8. Diseño de Torii Kiyotsune 鳥居清経 para el libro ilustrado *Banzei chiwa kono tamakagami* 萬歳千話此玉鑑 (Mil consejos ancestrales en los secretos del sexo), aprox. 1766. Ubicación desconocida

DIÁLOGO

Viuda: —*Ya que prácticamente te he criado, te veo como alguien cercano; además, creo que eres especialmente lindo. ¡Que ya salga “eso”! De esta manera el pito se te hará más grande. Hagámoslo, ya que la casa está sola.*

Joven sirviente: —*Yo también creo que mientras más rápido, mejor...*

El humor es otro elemento que, aunque no se halla presente con mucha frecuencia, contribuye a otorgarle una naturaleza especial a esta producción, a pesar de que muchas veces se piensa en él precisamente como disociador de la concentración erótica. En este sentido, puede percibirse que, para el caso del *shunga* en Japón, este terreno era muy amplio, se combinaba con el juego y construía una apología del placer (en toda su dimensión), para ampliar así las fronteras de este mundo ilusorio que a fin de cuentas actuaba como válvula de escape ante la rigidez de la vida cotidiana.⁹

Ahora bien, como se dijo antes, esas imágenes comparten aún otro elemento. Éste continúa siendo un campo de lucha, una taxonomización campal edificadora de fantasmas y barreras: la batalla de los términos.

⁹ Véase la figura 8, en la que un joven sufre a causa del mal olor que emana de los genitales de una viuda que se afana en romper su luto.

TERMINOLOGÍA VERNÁCULA DURANTE EDO

Antes de comenzar a rastrear los itinerarios que varias de las categorías occidentales, mencionadas en la Introducción, trazaron en su proceso de incorporación a la lengua, cultura y sociedad niponas, es necesario examinar brevemente algunos de los términos locales que sirvieron de antecedente —y muchas veces de prototipo— en este proceso de asimilación, y que funcionaron (y aún funcionan) como referentes de asuntos vinculados con el sexo y su representación. Nuestra atención se concentrará sobre todo en el léxico de uso más general durante los años que abarcan el periodo Edo, y que con mayor frecuencia aparecen en los textos de la época.¹⁰

Durante los siglos xvii al xix, en Japón, se registra una superabundancia de palabras relacionadas directa o indirectamente con el sexo. Desde los caracteres chinos 凹凸 (cóncavo y convexo),¹¹ que por su sugerencia gráfica se asociaron a los genitales femenino y masculino, hasta expresiones como *inmon* 陰門 (la entrada oculta) o *inkei* 陰茎 (el leño oculto), también con similar analogía, la literatura popular de esos años, que narraba la vida cotidiana y las historias de los *kuruwa*, está plagada de voces alusivas a la actividad sexual.

A diferencia del periodo Meiji, en el que el importado concepto de *sei* 性 (sexo, sexualidad) venía recibiendo atención gracias a los estudios occidentales y japoneses modernos sobre la “ciencia del sexo” (*sei no kagaku* 性の科学),¹² otros fueron los términos que más comúnmente afloraron en la literatura de los años que le anteceden. De entre éstos he seleccionado tres, que considero los más reiterados e importantes en los discursos que sobre el sexo se estructuraron en la etapa previa al proceso “modernizador”¹³ del país. Ellos son: *nure* 濡, *tsuya* 艶 e *iro* 色.¹⁴

¹⁰ Se hace esta aclaración porque el vocabulario relativo a cuestiones sexuales durante el periodo Edo es tan variado que perfectamente podrían llenarse la totalidad de las páginas dedicadas a esta investigación sólo mencionándolo. Como referencia puede citarse el diccionario *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典, editado en el año 2000 por Kimura Yoshiyuki 木村義之, en el que se dedican alrededor de 1 500 páginas a este tipo de palabras y otras más del argot popular.

¹¹ 凹凸: *ōtotsu* en japonés.

¹² Véase Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 2003.

¹³ “Modernización”, “modernizador”, “moderno”, “modernidad”; relativos a los enormes cambios que tuvieron lugar en Japón desde fines del siglo xix, cuando se impuso como proyecto estatal un régimen de adopción de normas y modelos occidentales en todos los niveles, con la intención de igualarse y competir con los poderes europeos y norteamericanos, y que impactó a numerosos componentes de los procesos sociales, históricos y culturales.

¹⁴ Otro de los vocablos frecuentes es *in* 淫 (*midara*), pero he decidido analizarlo por separado en el capítulo III.

En el capítulo V de su libro *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (Cinco amantes apasionadas,¹⁵ 1686), Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693) apunta:

人の戀もぬれも世のあの時のものぞかし¹⁶

El amor y el sexo humanos prosperan en épocas de abundancia.¹⁷

Nure ぬれ (濡), que originalmente significa húmedo, humedecerse, también se asocia a la acción de aparearse, y por ende al sexo, por la participación y el intercambio de fluidos en el acto amoroso. Otra de sus acepciones, vinculada con el hecho de exponer algo a la intemperie, también encuentra eco en su relación con lo sexual a causa de la necesidad de exponer los genitales en la cópula. Según la nueva edición del diccionario del lenguaje coloquial del periodo Edo,¹⁸ esta asociación se refuerza en el uso que el teatro *kabuki* 歌舞伎 hizo de este término al relacionarlo con la escenificación de pasajes o escenas de amor (*nuregotoba* 濡事場). *Nure* o *nuregoto* 濡事 serán, pues, alusivos a sexo, cópula o pasión amorosa, entre otros.¹⁹

Otra de las palabras que con asiduidad encontramos en textos de los siglos XVII, XVIII y XIX es *tsuya* (fascinante, brillante, encantador, atractivo, voluptuoso, sexy, amoroso).

およそ楽しむべくしたふべき道、艶ことに最ならん²⁰

En general, el camino que se debe tomar, si se trata de diversión, es sin duda el del erotismo.

Este ideograma, compuesto por los radicales *yutaka* 豊 (abundancia, riqueza) e *iro* 色 (color, diferencia, sexo), será casi una constante en los libros

¹⁵ He optado por mantener la traducción al español que del título del libro de Saikaku hicieran Javier Sologuren y Akira Sugiyama. Véase Ihara Saikaku, *Cinco amantes apasionadas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.

¹⁶ Ihara Saikaku 井原西鶴, “*Kōshoku gonin onna*” 好色五人女 (1686), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系, vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集, vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p. 319.

¹⁷ La frase que realmente se utiliza aquí es *ano toki* あの時, es decir, “ese momento”, y se refiere a los momentos de abundancia económica que suceden en un pasaje anterior al citado arriba.

¹⁸ Maeda Isamu 前田勇, *Edo-go dai-jiten* 江戸語大辞典, Kōdansha, Tokio, 2003, p. 771.

¹⁹ *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典, Shogakkan, Tokio, 1976, y Kimura Yoshiyuki (ed.), *Ingo dai-jiten*, Kōseisha, Tokio, 2000.

²⁰ *Shikidō showake*: *Naniwa dora* 色道諸分難波鉦 (1680), Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p. 9.

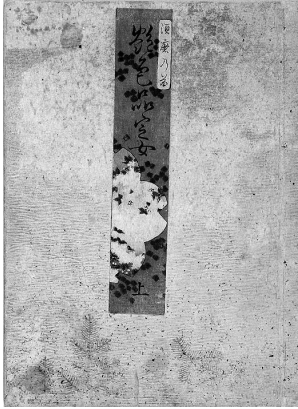


Figura 9. Portada de *Enshoku shinasadame* 艶色品定女 (Voluptuosos comentarios sobre mujeres), aprox. 1852. Colección Nichibunken

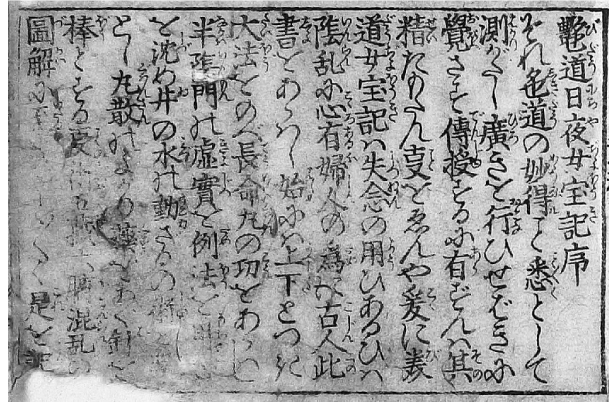


Figura 10. Primera página de *Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino diurno y nocturno del sexo), 1764-1771. Colección Nichibunken

ilustrados con temática sexual (*enpon* o *ehon* 艶本), es decir, en nuestros *makura-e*. Títulos como *Enshoku shinasadame* 艶色品定女 (Voluptuosos comentarios sobre mujeres), *Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino diurno y nocturno del sexo),²¹ *Enjo iro hama-guri* 艶女色はまぐり (La sensual almeja de una mujer seductora),²² *Ehon futa hashira* 艶本婦多柱 (Libro erótico de los dos pilares), *Yamato ensshi kari no tamazusa* 和国艶史雁玉章 (Historia erótica de Japón en las cartas de amor de un ganso salvaje),²³ por citar sólo unos cuantos, nos muestran la amplitud del uso de 艶 (*en*, *tsuya*), así como el juego entre los significados de los caracteres y sus relaciones fonéticas con otras palabras.

Así, por ejemplo, en el primer título, como parte de la palabra *shinasadame* 品定め (comentarios, críticas, evaluaciones), el símbolo fonético *me* め es sustituido por el carácter 女, que también suena *me* pero que significa mujer, por lo que esta asociación indicaría que son comentarios sobre las mujeres, y sumado con la palabra que le precede, *enshoku* 艶色, completaría la idea de comentarios eróticos. También en los ejemplos tres y cuatro se observa este tipo de mecanismo lingüístico. *Ehon futa hashira* 艶本婦多 podría ser no sólo

²¹ Los dos en la colección del International Research Center for Japanese Studies, Kioto.

²² En la colección del Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto.

²³ Ambos en la colección Hayashi del Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan, Kioto.

el “Libro erótico de los dos pilares”, sino también el “Libro erótico de los dos penes”, al asociarse *hashira* 柱 (pilar, columna) con el órgano masculino, o incluso “Libro erótico sobre mujeres y penes”, si se tiene en cuenta el uso de los caracteres *fu* 婦 (mujer, esposa) y *ta* 多 (mucho) como parte de la palabra *futa* (dos). *Enjo iro hamaguri* 艶女色はまぐり, sin embargo, favorece una lectura más directa, ya que almeja (*hamaguri* 蛤), como casi todos los moluscos bivalvos (*kai* 貝), eran por lo común referentes del genital femenino.

Los otros dos ejemplos restantes hacen de este tema algo aún más confuso. *Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記, que llevo al español como “Crónicas del tesoro femenino en el camino diurno y nocturno del sexo”, no será más que el título aparente, ya que la gran mayoría de ellos tenían otras lecturas “ocultas”. *Takara* 宝 (tesoro) se asocia a *tama* 玉 (joya), que a su vez se relaciona con el genital femenino y con la libido (en ocasiones también con el pene, “el jade”). Por otro lado, los ideogramas 艶道, que comúnmente sueñan *endō*, aquí portan otro valor fonético que es forzado por el propio autor —*bidō*—, que podría apuntar a la palabra *bidō* 美童, o sea *bishōnen* 美少年 (mancebo, joven apuesto), lo que daría como resultado algo así como “Crónicas de la vagina en su búsqueda diurna y nocturna de un voluptuoso joven”, o “Crónicas de una mujer fogosa en su búsqueda diurna y nocturna de un sensual mancebo”, aunque es preciso aclarar que es posible realizar tantas combinaciones como nos lo permitan los caracteres y nos lo dicte nuestra voluntad de lectura.

El último de estos títulos, pero no el menos interesante, es *Yamato enshi kari no tamazusa* 和国艶史雁玉章, que propongo como “Historia erótica de Japón en las cartas de amor de un ganso salvaje”. Aquí sucede algo similar al caso anterior: *kari* 雁 (ganso salvaje) era una de las maneras de llamar al falo en el sofisticado vocabulario erótico-literario, por la comparación del cuello del ganso con el de la tortuga y, por ende, con la acción de la tortuga de sacar su cabeza del carapacho y la erección fálica, aunque 雁 también podría ser sinónimo de *harigata* 張形 (dildo).²⁴ Combinado con *tama*, que, según se vio, se relacionaba con la vagina y la vulva, esto nos arrojaría un aproximado de “Historia erótica de Japón en el epistolario entre un falo y una vulva”.

Además de los vocablos que se han visto, como *enshoku* (voluptuosidad), *endō* (sexualidad), *enpon* (libro erótico), y otros como *tsuyake* 艶気 (fogosidad) y *enjo* 艶情 (pasión carnal), cuando nos enfrentamos a 艶 chocamos con que el espectro de significados y matices que abarca la palabra desborda

²⁴ Para descifrar estas “lecturas ocultas” se han utilizado los siguientes diccionarios especializados: Kimura Yoshiyuki (ed.), *Ingo dai-jiten*, Kōseisha, Tokio, 2000; Maeda Isamu, *Edo-go dai-jiten*, Kōdansha, Tokio, 2003; Nakano Eizō 中野栄三, *Edo higo jiten* 江戸秘語事典, Keiyūsha, Tokio, 1993, y Nakano Eizō, *Inmei goi* 陰名語彙, Keiyūsha, Tokio, 1993.

la capacidad de nuestra lengua para aportar una traducción precisa que escape al uso de voces generalizadoras como serían “sexo” o “erótico” (y sus derivados). De hecho, las traducciones al español que propongo entre paréntesis y que siguen a las diferentes combinaciones, no pasan de ser intentos por acercarnos a la riqueza semántica de éste y de otros nombres. Esta afirmación queda mucho más explícita si se atiende en detalle al constante juego de palabras y de dobles (y triples) sentidos de los títulos de los libros citados un poco más arriba, y que seguramente lubricaban el divertimento intelectual que de estos materiales era posible extraer.

Finalmente, quisiera abordar el uso de *iro*, que sería la voz japonesa más representativa para referirse a cuestiones de naturaleza sexual. De manera similar a *tsuya*, *iro* se distingue por una multiplicidad de significados y usos. Éstos parten de las acepciones vinculadas a “color”, “tinte”, “tono”, pero sobre todo a “diferencia”, “expresión”, “apariencia”. Es el lenguaje del budismo (en especial en chino) el que lo relaciona con el mundo formal, con el reino de las apariencias (en sánscrito, *māyā*), es decir, todo aquello que nos posibilita diferenciar o diferenciarnos: es el mundo de “la diferencia”, el sensorial (sáns. *nāpa* 色), opuesto al mundo de “la esencia” (sáns. *citta* 心; mente, corazón, espíritu, vacuidad). A partir de estas ideas portará connotaciones sexuales.

Al ser el sexo no sólo una manera de diferenciarnos, sino además “el color de la vida”, el ideograma 色 tendrá un espectro relativamente amplio. Desde “belleza física”, “encanto”, “atractivo”, pasando por “coqueteo”, “amorío”, “romance”, hasta “placer sensual”, “deseo carnal” y “sexo”. Durante el periodo Edo se amplió mucho más su escala semántica, a la que contribuyeron las lenguas coloquiales, el lenguaje especial que se desarrolló en los *kuruwa* y, sobre todo, la literatura de la época.²⁵

「兔角世は天道次第、去留は心にまかすべし。少壯の樂は好色に歸せり」或人なにはの中の物語仕るを、かたへにてほちほち書きつくれば、二十咄五卷になりぬ²⁶

“De acuerdo con el mandato del cielo, en este mundo perecedero hay que satisfacer lo que mande el corazón, por lo que mientras se es joven hay que arropar al disfrute con el sexo.” Así contaba un hombre en la entrada del barrio de Naniwa, en lo que yo poco a poco escribía esto que se ha convertido en 5 fascículos de 20 relatos.

²⁵ Nishiyama Matsunosuke 西山松之助 (ed.), *Edo-gaku jiten* 江戸学事典, Kōbun-dō, Tokio, 1994, pp. 301-302.

²⁶ Yashoku Jibun 夜食時分, “Kōshoku mankin-tan” 好色萬金丹 (1694), en *Nihon koten bungaku taikei*, vol. XCI, Ukiyo-zōshi shū 浮世草子集, Iwanami Shoten, Tokio, 1963, p. 54.

Vemos en este ejemplo del texto de Yashoku Jibun 夜食時分 (fechas desconocidas), *Kōshoku mankin-tan* 好色萬金丹 (Millonarios y carnales remedios para el goce del sexo,²⁷ 1694), una utilización bastante directa de *iro* como “sexo”, “cópula”, “pasión carnal”. Sin embargo, a semejanza de lo sucedido en el caso de *tsuya*, encontramos en la literatura abundantes muestras que ilustran el empleo de los dobles sentidos, como es el caso de este fragmento del libro *Shikidō taizen: Keisei kintan-ki* 色道大全傾城禁短氣 (Todo sobre el sexo: reprimendas a las cortesanas impacientes, 1711), de Ejima Kiseki 江島其磧 (1666-1735), en el que se compara a Confucio 孔子 con Wankyū 婉久 —un personaje de la literatura popular— a partir de la idea de que ambos salieron de una vulva, o sea gracias al sexo con una mujer.

神代以來、世に遊興の上盛りといふは、女色の外なし。孔子も婉久も此門より出られぬ²⁸

Desde la era de los kami, no hay en el mundo un placer más próspero que el sexo femenino. Tanto Confucio como Wankyū no podían sino haber salido por esta puerta.

Iro, por lo tanto, será uno de los temas principales en la literatura de estos años.

世に時花哥源五兵へといへるは、さつまの國かごしまの者なりしが、かゝる田舎には希なる色このめる男なり。²⁹

Gengobei, a quien nombran las canciones de moda de estos días, era un joven de Kagoshima en la región de Satsuma. Era alguien con un gusto sexual muy refinado para un lugar de campo como éste.

Así presenta Ihara Saikaku a Gengobei 源五兵へ, personaje central del capítulo final en su libro *Kōshoku gonin onna* (Cinco amantes apasionadas, 1686), calificándolo como “alguien con un gusto sexual muy refinado”, *mare naru irokonomeru otoko* 希なる色このめる男, un hombre con un apetito sexual poco común para el campo, refiriéndose a la predilección de Gengo-

²⁷ Aquí ingeniosamente se imbrica la palabra *mankin* 満金 (millonarios, acaudalados) con los fonemas *man* (de *mankō* 満紅, vulva) y *kin* (de *kintama* 金玉, testículos), para añadirle otro toque “carnal”, en este caso, genital.

²⁸ Ejima Kiseki 江島其磧, “Shikidō taizen: Keisei kintan-ki” 色道大全傾城禁短氣 (1711), en *Nihon koten bungaku taikei*, vol. XCI, Ukiyo-zōshi shū. Iwanami Shoten, Tokio, 1963, p. 154.

²⁹ Ihara Saikaku, “Kōshoku gonin onna” (1686), en *Nihon koten bungaku taikei*, vol. XLVII, Saikaku-shū, vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p. 305.

bei por dedicar su tiempo a las faenas sexuales, en detrimento de sus obligaciones para con su familia.

Saikaku, además, crea un nuevo género literario en el que se narraban las andanzas de *iro*: el *kōshoku-bon* 好色本 (“libros del gusto por el sexo” o “libros eróticos”). Su primer gran éxito sería la conocida historia de *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (Un hombre amante del sexo, 1682), que comienza así:

爰に但馬の國かねほる里の邊に、浮世の事を外になして、色道ふたつに寐ても覺ても夢介とかえ名よばれて、...³⁰

Así, en las cercanías de un pueblo minero de la región de Tajima, y dedicado sólo a los placeres mundanos, vivía un hombre llamado Yumesuke, quien tanto dormido como despierto se regocijaba en el sexo con mujeres y con hombres.

Este nuevo tipo de *ukiyo-zōshi* 浮世草子,³¹ dado a conocer por Saikaku a partir de 1682 con esta novela, que narraba los problemas amorosos de hombres y mujeres del común, o de los *kuruwa*, se populariza durante toda la era Genroku 元禄 (1688-1704), hasta que en 1722, como parte de una serie de reformas,³² se elimina *kōshoku* 好色 de los títulos y se sustituye la palabra, entre otras, por *fūryū-bon* 風流本 (libros refinados).³³ Obras escritas con anterioridad a esta fecha, como, por ejemplo, del propio Saikaku, fueron reeditadas con otros títulos no tan sugerentes de temas sexuales. La obra de 1686, *Kōshoku gonin onna*, fue reimpressa tiempo después de esta restricción con el título de *Tōsei onna katagi* 当世女気質 (Comportamientos de mujeres de hoy).³⁴

Desde los títulos de sus primeras novelas, Saikaku hace uso extensivo de la palabra *kōshoku*; sin embargo, como plantea Ivan Morris en la introducción de su traducción al inglés de *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女

³⁰ Ihara Saikaku, “Kōshoku ichidai otoko” 好色一代男 (1682), en *Nihon koten bungaku taikei*, vol. XLVII, Saikaku-shū, vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p. 39.

³¹ *Ukiyo-zōshi*: tipo de novela popular del periodo Edo, escrita en lenguaje coloquial, con toques humorísticos y fuerte contenido sexual.

³² Se trata de las Reformas de Kyōhō, impulsadas durante la era de Kyōhō (1716-1736) por el octavo *shōgun*, Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751), y encaminadas a resolver la crisis que enfrentaban el gobierno y la clase samurái como resultado de la disparidad entre las capacidades financieras aparentes del poder oficial y la realidad económica concreta de esos años. Estas reformas, que intentaban llevar la sociedad a una estabilidad y austeridad ideal, afectaron también a la industria editorial.

³³ Nakano Eizō, *Edo jidai kōshoku bungei-bon jiten* 江戸時代好色文芸本事典, Yūzankaku, Tokio, 1988, p. 13.

³⁴ Kornicki, *op. cit.*, p. 350.

(Una mujer amante del sexo, 1686),³⁵ hay un cambio constante en la manera en que se maneja el término en cada una de estas historias. Si bien en *Kōshoku ichidai otoko* tendrá el valor de galantería, voluptuosidad, el sentido cambia en su segundo texto, *Kōshoku gonin onna*, a romance, pasión, y aún más en *Kōshoku ichidai onna*, donde el giro lo lleva hacia el desenfreno carnal.

Estas voces que se han visto y sus derivados se van a mantener durante todo el periodo Edo, y en los años venideros. Todavía hoy pueden encontrarse con mucha facilidad muchas de ellas en el lenguaje contemporáneo, pero a partir de fines del siglo XIX, y sobre todo en el XX, otras expresiones venidas de muy lejos comenzarán a desarrollar espacios lingüísticos paralelos a los trazados por *nure*, *tsuya*, *midara* 淫ら, *iro* y otros tantos.

IMPORTACIÓN DE CATEGORÍAS A JAPÓN³⁶

En un comentario escrito por Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929), publicado en agosto de 1909 por la revista *Taiyō* 太陽 (Sol),³⁷ donde trata acerca de las leyes para la prohibición de la venta de textos catalogados por el gobierno de Meiji como “obscenos” y donde saca a colación su cuento *Yaregaki* 破垣 (La valla rota, 1901), censurado algunos años atrás por idénticos motivos, el autor cuestiona en detalles lo ilógico de estas regulaciones: “... por mucho esfuerzo que se ponga en escribir algo erótico, no existe duda alguna de que será considerado como perturbador de las buenas costumbres, y, por lo tanto, con absoluta certeza por esos mismos motivos será prohibida su distribución”.³⁸

Para remitirse a las connotaciones sexuales de aquello escrito y sujeto a la censura, Uchida utiliza un derivado de uno de los términos que se revisaron con anterioridad: *tsuyappoi* 艶っぽい, o sea, algo con apego o inclinación a lo voluptuoso, a lo sexual, es decir, lo “erótico”. Son estos referentes de *tsuyappoi*, como de otro análogo, *iroppoi* 色っぽい (con igual connota-

³⁵ Ihara Saikaku, *The Life of an Amorous Woman and Other Writings*, New Directions Book, Nueva York, 1963.

³⁶ Una versión temprana de este acápite se publicó como artículo: “Lo erótico y la imagen de la mujer en el Japón moderno”, *Revista Actual*, núm. 67-68, Universidad de los Andes, Mérida, 2008, pp. 13-26.

³⁷ Uchida Roan 内田魯庵, “*Yaregaki kinshi tōji no kaisō*” 『破垣』 禁止當時の回想, en *Taiyō* 太陽, vol. XXV, núm. 12, Taiyōsha, Tokio, agosto de 1909, pp. 135-137.

³⁸ ...イクラー生懸命に艶っぽいものを書かうとしても風俗壊乱になるやうな心配は少しも無い—と安心してゐたのが、風俗壊乱で發賣禁止！ Uchida, *ibid.*, p. 135.

ción), uno de los objetivos de los nuevos controles³⁹ que para la solidez de las “buenas costumbres”⁴⁰ se implantaron a partir de los procesos de “modernización” que se llevaron a cabo en el país desde la Renovación Meiji en 1868.

Sin embargo, unos veinte años después del escrito de Uchida, a pesar de los controles, y de continuar considerándose obscena este tipo de representación (*waisetsu* 猥褻), el ámbito de lo “erótico” no sólo se popularizó, se convirtió en moda, sino que trajo consigo nuevos vocablos “occidentales”, uno de ellos tan antiguo como su origen: *ero* エロ.⁴¹ Ahora bien, ¿por qué esta nueva palabra que desde un principio mantuvo significados iguales a *tsuyappoi*, *iroppoi* u otras de las denominaciones que se empleaban por estos años, encajó tan bien en la sociedad y cultura del Japón de fines de la década de 1920? ¿Encontramos diferencias en los usos de este vocablo con sus contrapartes japonesas? ¿Difieren estos modos de los que, según se vio, sucedieron en Europa durante la misma época? ¿Es posible detectar cambios en su aplicación a lo largo del siglo xx?

Si se revisan algunos de los diccionarios publicados en Japón desde fines del siglo xix hasta comienzos del xx, se comprobará que en ellos no existe mención alguna de *ero* o de cualquiera de sus parientes. Tanto el *Nihon dai-jisho* 日本大辭書 (1893), el *Kokugo jiten* 國語辭典 (1904), como el *Shinhen futsū jiten* 新編普通辭典 (1906) y el *Dai-jiten* 大辭典 (1913),⁴² guardan total silencio en torno a esta expresión, integrante insigne del “programa modernizador”, aunque aparentemente acogida de manera no muy calurosa por parte de aquellos preocupados en mantener el orden y la moral públicos. Por supuesto, esto no quiere decir que la palabra mantenga una ausencia absoluta: es muy probable que ocasionalmente fuera utilizada por algunos

³⁹ Es importante aclarar que los controles hacia lo sexual durante la época Meiji no fueron una situación extraordinaria ni única, sino que, a la par con los controles sobre los ámbitos políticos, ideológicos y culturales, fue un integrante más de las estrategias oficiales para explicitar una pretendida omnipresencia del poder del Estado. Para mayor detalle, véanse Sabine Frühstück, *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 2003; Richard H. Mitchell, *Censorship in Imperial Japan*, Princeton University Press, New Jersey, 1983, y Jay Rubin, *Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State*, University of Washington Press, Seattle, 1984, entre otros.

⁴⁰ Lo “obsceno” como perturbador de las “buenas costumbres”, y su regulación, será tema del acápite siguiente.

⁴¹ Contracción de *erochikku* エロチック, erótico.

⁴² Yamada Bimyo 山田美妙, *Nihon dai-jisho* 日本大辭書, Nihon Dai-jisho hakkō-sho, Tokio, 1893; Hayashi Sachiyo 林幸行, *Kokugo jiten* 國語辭典, Shōgakudō, Tokio, 1904; Morisada Jirō 森貞次郎 (ed.), *Shinhen futsū jiten* 新編普通辭典, Keisai Zasshi-sha, Tokio, 1906, y Yamada Bimyo, *Dai-jiten* 大辭典, Shūsandō, Tokio, 1913.

que estuvieron en contacto con Europa y los Estados Unidos en esos años, y sobre todo en los círculos intelectuales de esa época.⁴³ Lo que sí podemos establecer como constante es que todo lo relativo a *ero* tiene una presencia considerable y pública a partir de fines de 1920, estimulada sobre todo por la prensa y publicaciones de diverso tipo,⁴⁴ los discursos moralizantes en torno a las costumbres (*fūzoku*), la cultura popular, las estrategias de consumo y la literatura.

Estos años que van desde finales de la década de 1920 hasta mediados de la de 1930, estuvieron permeados por un fenómeno cultural muy particular que ha sido denominado *ero-guro-nansensu* エロ・グロ・ナンセンス (del inglés “erotic-grotesque-nonsense”).⁴⁵ Para la configuración de este modelo estético que impactó en todos los niveles a la cultura de masas del periodo Taishō, uno de los medios más importantes fueron las revistas, publicaciones que modelaban la nueva “modernidad” urbana y trazaban las pautas de los nuevos estereotipos de las jóvenes y los jóvenes “modernos” (*mobo* モボ y *moga* モガ).⁴⁶ Las revistas de modas estaban plagadas de anuncios que vendían la manera de vestir más acorde con ese momento, las revistas de cine comentaban las más recientes producciones de Hollywood y la vida de sus estrellas, otras mostraban los más actuales y futuros ejemplos de los avances tecnológicos,⁴⁷ otras más circulaban como parte de las propuestas de los “intelectuales de vanguardia”,⁴⁸ y, en fin, algunas más popularizaban supuestos hábitos sexuales de “Occidente”.⁴⁹ Sin embargo, en opinión de Suzuki Sadami 鈴木貞美,⁵⁰ las revistas literarias, y en particular *Shinseinen* 新青年

⁴³ Hasta el momento no he encontrado mención alguna del término antes de 1929, aunque por supuesto mi búsqueda no ha sido absoluta.

⁴⁴ Entre ellas, publicaciones sobre sexualidad. Véase Frühstück, *op. cit.*

⁴⁵ También se le llama a este periodo, época del *ero-guro-nansensu* (*ero-guro-nansensu no jidai* エロ・グロ・ナンセンスの時代). Para mayor detalle, véase Miriam Silverberg, “Ero-guro-nansensu no jidai. Nihon no modan taimusu” エロ・グロ・ナンセンスの時代。日本のモダン・タイムス, en *Iwanami kōza: Kindai nihon no bunka-shi* 岩波講座：近代日本の文化史, vol. VII, Iwanami Shoten, Tokio, 2002, pp. 61-109.

⁴⁶ *Mobo* (modern boy) y *moga* (modern girl).

⁴⁷ Por ejemplo *Kagaku gahō* 科学画報 (La ciencia ilustrada).

⁴⁸ Por ejemplo la revista *Mavo* マヴォ, publicada de 1924 a 1925 y que fue órgano del grupo de intelectuales y artistas de tendencias dadaístas y constructivistas que se juntaron en torno a la figura de Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977).

⁴⁹ Este tipo de publicación en particular, conocida como *hentai shiryō* 変態資料 (o documentos anómalos), contribuyó a la introducción y popularización de términos occidentales vinculados a una supuesta sexualidad “anormal” o “pervertida”. Véase la figura 11.

⁵⁰ Suzuki Sadami 鈴木貞美, “Ero-guro-nansensu no keifu” エロ・グロ・ナンセンスの系譜, en *Bessatsu taiyō* 別冊太陽, número especial, Ranpo no jidai: Shōwa ero-guro-nansensu 乱歩の時代：エロ・グロ・ナンセンス, núm. 88, Heibonsha, Tokio, invierno de 1994, pp. 8-13.



Figura 11. Páginas dedicadas al sadismo (サディズム) y al masoquismo (マソキズム) de una de estas publicaciones sobre conductas sexuales anómalas (*hentai seiyoku* 變態性欲). *Hentai shiryō* 變態資料, septiembre de 1927

(Nuevo joven), fueron los medios más influyentes para la estructuración del imaginario *ero-guro-nansensu*.⁵¹

Las historias de misterio y de detectives, que inmediatamente acapararon la atención de los jóvenes citadinos, abundaban en narraciones donde el horror, lo macabro, la demencia, el misterio y el erotismo, eran los ingredientes más comunes y cuyo más significativo exponente fue Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-1965).⁵² Personajes con una sexualidad exacerbada y liberada de las ataduras sociales, y que planteaban un cambio respecto a los modelos previos, muy pronto cautivaron al público joven que ávidamente consumía estos nuevos productos culturales. Por esto un término como *ero*, a pesar de poseer equivalentes lingüísticos en el japonés (como se vio con *iroppoi* o con *tsuyappoi*), fue adoptado por la sociedad de las décadas de 1920 y 1930, ya que implicaba una ruptura con las prácticas

⁵¹ Véase la figura 12.

⁵² Nombre literario de Hirai Tarō 平井太郎 creado a partir de la admiración que poseía por la obra de Edgar Allan Poe, de ahí Edogawa Ranpo.



Figura 12. Portada de Matsuno Ichio 松野一夫 para el número de septiembre de 1931 de la revista de historias de misterio *Tantei shōsetsu* 探偵小説

culturales anteriores y una adhesión al nuevo mundo en “progreso”⁵³ (véanse figuras 13 y 14).

Naomi ナオミ, protagonista de la novela *Chijin no ai* 痴人の愛 (Amor de tonto, 1924-1925), del escritor Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965),⁵⁴ es una de estas heroínas que encarna los ideales de las jóvenes “modernas” y que explota las potencialidades de su propia sexualidad. La novela, que apareció por primera ocasión en forma seriada, no sólo fue censurada temporalmente por las autoridades, sino que alcanzó tanta popularidad que el término *Naomishugi* ナオミ主義 (naomismo) se puso de moda por un tiempo.⁵⁵ Y es esta popularidad de lo erótico, con sus implicaciones “liberadoras”, “modernas”, de “buen gusto” y “chic”, la que permitió su establecimiento y su diversificación.

El término *ero*, *erochikku* エロチック (erótico), cuya primera referencia encontrada por mí data de 1929,⁵⁶ se ramifica y engendra un sinnúmero de

⁵³ Esto, además, fue estimulado por los propios discursos nacionalistas y desarrollistas que se construían desde las estructuras de poder, donde el “progreso” se asociaba al rápido crecimiento tecnológico e industrial de la sociedad a partir de una visión utópica de futuro.

⁵⁴ Véase la traducción al inglés de Anthony H. Chambers. Tanizaki Junichiro, *Naomi*, Charles E. Tuttle, Tokio, 1986.

⁵⁵ Jay Rubin, *Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State*, University of Washington Press, Seattle, 1984, p. 236.

⁵⁶ Referencia del “*Jōjigo*” *kakushi kotoba no jibiki* 「情事語」かくし言葉の字引 (1929). Citado por Kimura Yoshiyuki (ed.), *Ingo dai-jiten*, Kōseisha, Tokio, 2000, p. 161.



Figura 13. Autor sin identificar. Sin título
(Prostituta de Yokohama), aprox. 1888.
Ubicación desconocida

Este cambio en los modelos que implicaban el paso del “mundo antiguo” al “mundo moderno” fue quizás de las estrategias de representación más interesantes en el imaginario cultural del Japón de la primera mitad del siglo xx: del *shunga* 春画 a la fotografía erótica (*ero shashin* エロ写真), de los *kuruwa* a las tiendas departamentales y los cafés (*ero kafe* エロカフェ), de la prostituta y la geisha a la joven moderna y “erótica” (*ero gāru* エロガール)



Figura 14. Hanaya Kanbee 花谷勘兵衛,
Mujer y copa, 1933. Museo de Arte Moderno
de la Prefectura de Hyōgo, Kobe

brotes que se extendieron a lo largo y ancho de las ciudades: *ero-jokyū* エロ女給 (meseras eróticas), *ero-yakuhin* エロ薬品 (medicinas eróticas), *ero-shoseki* エロ書籍 (publicaciones eróticas), *ero-gāru* エロガール (joven erótica), *ero-ganto* エロガント (“ero-gante”, erótico y elegante), *ero-shīn* エロシーン (escena erótica), *ero-musume* エロ娘 (chica erótica), *ero-yokochō* エロ横町 (callejón erótico); todas las caras posibles de lo “erótico” como manifestación de la sexualidad “moderna”. De hecho, un diccionario de 1941 lo califica como *vehículo de lo sexual* [iro 色], *algo moderno, exhibicionista*.⁵⁷

Sin embargo, en estos años su significado estuvo siempre íntimamente relacionado con un marcado carácter sexual que es análogo al vocabulario vernáculo dedicado a estos menesteres. Es decir, es posible diferenciarlo de la manera en que muchas veces fue utilizado en Europa y los Estados Unidos, donde poseyó un tono más bien sensualista y moderado. Lo “erótico” durante buena parte del siglo xx, en Japón, estaría directamente conectado a lo carnal, lo pasional, lo abiertamente sexual.⁵⁸ De hecho, durante estos primeros años del siglo xx, y todavía bien entrados los setenta, formaba parte de las legiones del discurso estatal de lo obsceno.

Además, hay otro elemento muy interesante en los usos de *ero* que ha quedado ya en evidencia desde los comienzos de este acápite, y es el íntimo vínculo que mantuvo con la imagen de la mujer. Y no precisamente la imagen de la mujer liberada, eximida de sus ataduras con las estructuras de épocas anteriores, o asumida sexualmente libre de prejuicios por parte de la sociedad, como se muestran algunos de los personajes de la literatura de entonces. No, esta imagen que recreará el mundo mediático y que se establecerá en los imaginarios sociales será diferente, “moderna” sólo en apariencia; no será más que una caracterización más “adecuada” a los nuevos tiempos de un modelo ya hartamente conocido.

Repasemos otra vez, ahora con más detenimiento, las figuras 13 y 14. ¿Qué similitudes vemos? ¿Realmente son tan diferentes en contenido?

Tenemos en la figura 13 a una joven que porta un quimono, peinada a la usanza antigua y tocando un *shamisen* 三味線; además, se presenta con un seno al descubierto. Por la procedencia de la imagen sabemos que es una fotografía de Yokohama 横浜 de finales del siglo xix. Evidentemente, es la foto de una joven prostituta de las zonas de comercio sexual que todavía funcionaban en Meiji y que encarnaban a los antiguos circuitos de diver-

⁵⁷ Arakawa Sōbei 荒川惣兵衛, *Gairaigo jiten* 外來語辭典, Toyamabō, Tokio, 1941.

⁵⁸ Como parte de las fuentes utilizadas, se han revisado un número considerable de diccionarios que he decidido no incluir en las notas al pie, para no extender en demasía este apartado, ya que además se encuentran todos ellos enlistados en la sección de referencias bibliográficas.

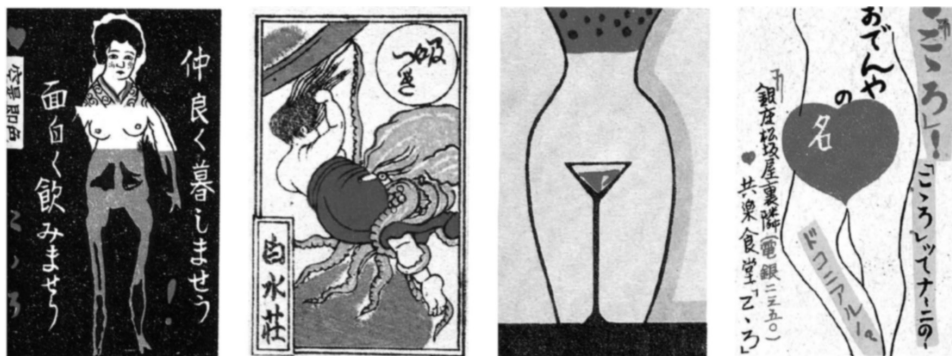


Figura 15. Diseños de cajetillas de cerillos donde se anuncian los “servicios” de los nuevos bares y cafés. Fines de Taishō 大正 y principios de Shōwa 昭和.
Ubicación desconocida

sión. Es una imagen que promueve la venta de su cuerpo y los servicios de entretenimiento a un público masculino, a partir de referentes visuales rápidamente identificables. La imagen de la figura 14, a partir de conectivos distintos pero con similares mecanismos, ofrece justamente lo mismo: de nuevo una joven, esta vez vestida y peinada a la manera de los años treinta, posa para la cámara al ritmo de las luces que iluminan algún callejón de la ciudad, y se le ve contrapuesta a un diseño de luces de neón que rápidamente nos sitúa en los nuevos centros de comercio sexual, “modernos” y de moda: los cafés. Ambas imágenes, finalmente, se están dirigiendo a los circuitos de entretenimiento sexual para hombres, utilizando para esto los paradigmas más efectivos en sus contextos individuales, que en ambos casos coinciden: la imagen erotizada de la mujer-mercancía, encargada de satisfacer los deseos de sus clientes.

El nuevo comercio sexual “moderno” que se centraba en los cafés (*ero kafe* エロカフェ, cafés eróticos), donde además de bebidas alcohólicas, de conversación y compañía, las camareras (*ero jokyū*, meseras eróticas) ofrecían otros servicios (*ero sābisu* エロサービス, servicios eróticos), se apoyaba en la representación de la “joven moderna” (*modan gāru* モダンガール) como corporeización del deseo sexual, expresado lingüísticamente por toda la gama de combinaciones vocales derivadas del término *ero*, e interpretada en el ámbito discursivo a partir del concepto de erótico igual a *mujer como objeto de consumo y legítima fuente de estímulos sexuales para una población marcadamente hetero y masculina*.

Abundantísimas son las voces y definiciones que apuntan a este problema. Miriam Silverberg, por ejemplo, en su trabajo sobre el *ero-guro-nansen*

su,⁵⁹ revisa algunas revistas de cine de la época Taishō (sobre todo *Eiga no tomo* 映画之友, El compañero cinematográfico), donde se da la siguiente definición de *ero*: “el hombre se alborota cuando mira a una mujer, la mujer se alborota cuando mira a un hombre”.⁶⁰ De nuevo, si se acude a los tan socorridos diccionarios, el espectro se diversifica. En una referencia sobre *ero* de 1929 aparece “mujer libidinosa” (*kōshoku onna* 好色女); en otro, de 1931, se dice: “relativo al deseo sexual, mujer provocativa” (*chōhatsuteki no onna* 挑発的の女);⁶¹ y continúan: *erohikkushin* エロチックシーン, “escena amorosa entre un hombre y una mujer”; erotomanía エロトマニア, “maníaco sexual, locura por el sexo, mujer desvergonzada” (*onna no kyōtai* 女の狂態); *erotisto* エロチスト, “mujer libidinosa”; *ero-kantai* エロ艦隊, “turba de muchachas jóvenes que llegan al cine o van de paseo a Ginza 銀座 o Shinjuku 新宿”.⁶²

Esta sistematización de lo “erótico” a partir de la connotación otorgada al concepto y sus derivados terminológicos marca tajantemente los límites del discurso sobre la sexualidad “moderna” en Japón, que establece un tipo de práctica heterosexual, centrada en el valor “erótico” de la mujer, a la que, por si fuera poco, se estigmatiza simbólicamente como portadora de una esencia “eróticamente agitada”. No obstante, es necesario dejar por sentado que, a pesar de que en una primera etapa estas significaciones sí tendrían un papel protagonista, los sentidos de *ero* a lo largo del siglo xx no estarán exclusivamente centrados en la imagen de la mujer. Continuarán funcionando los usos antiguamente vinculados a *iro* o *tsuya*, y aquellos asociados con el despertar del apetito y del deseo sexual, y todas sus formas de representación (en la literatura, el teatro, la pintura, los impresos y el cine).

Conviene también comentar que muchas de estas palabras que entraron a Japón desde Europa y los Estados Unidos en diferentes momentos históricos, no siempre portan significados tan precisos como los que les dieron origen: muchas veces funcionan de maneras muy diferentes, y en la mayoría de los casos se mantienen ajenas a los problemas semánticos que se han generado en sus propios contextos; más bien, se establecen, se transforman, se adaptan a

⁵⁹ Miriam Silverberg, “Ero-guro-nansensu no jidai: Nihon no modan taimusu”, en *Iwanami kōza: Kindai nihon no bunka-shi*, vol. VII, Iwanami Shoten, Tokio, 2002, pp. 61-109. Para su estudio en lengua inglesa sobre el *ero-guro-nansensu*, véase *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, University of California Press, Berkeley, 2009.

⁶⁰ 男が女を見てふらふらし、女が男を見てふらふらする. Miriam Silverberg, “Ero-guro-nansensu no jidai: Nihon no modan taimusu”, en *ibid.*, p. 71.

⁶¹ Ambas en Kimura Yoshiyuki (ed.), *Ingo dai-jiten*, Kōseisha, Tokio, 2000.

⁶² En orden son: Kanazawa Shōzaburō 金澤庄三郎 (ed.), *Kōjirin* 廣辭林, Sanseidō, Tokio, 1935; *Nihon kokugo dai-jiten*, Shogakkan, Tokio, 1976; Arakawa Sōbei, *Gairaigo jiten*, Toyamabō, Tokio, 1941, y Kimura Yoshiyuki (ed.), *Ingo dai-jiten*, Kōseisha, Tokio, 2000.

prácticas locales, y crean problemas propios. Es necesario entonces estar alertas y no asumir comportamientos, valores y aplicaciones idénticos, aun cuando fonética y etimológicamente puedan parecernos iguales. Además, esta situación trae aún otras dificultades a la hora de afrontar el estudio de esos procesos, y es que en muchas ocasiones hay divergencias de interpretación con otros estudiosos japoneses, al asumir nosotros estos términos en un contexto japonés a la manera que nos es común, o al rechazar ellos nuestros argumentos a partir de su comprensión localizada y resemantizada de alguno de estos conceptos en particular. Durante este estudio hemos constatado más de una vez tales divergencias con expresiones como “erótico” (*erōchikku*), “parodia” (*parodii* パロディー) o “pornografía” (*porunogurafi* ポルノグラフィ).

Es precisamente “pornografía” otra de las categorías que quisiera analizar aquí. Es quizás, de las que hemos visto, la que ha tenido una vida más corta, ya que su masificación data apenas de la década de 1970.

Poruno ポルノ, *porunogurafi*, comienza a tener una vida pública sobre todo a partir de la ola de cine para adultos (conocida en Japón como *pinku eiga* ピンク映画, películas rosas) que la empresa Nikkatsu 日活 lanzara a partir del año de 1971.⁶³ A pesar de que esta industria ya había comenzado a desarrollarse desde la segunda mitad de los años sesenta por productores independientes, son los estudios Nikkatsu los que revitalizan el género y terminan por copar el mercado de la industria cinematográfica del sexo a través de los filmes que denominaban *roman-porno* ロマンポルノ (pornografía romántica),⁶⁴ que más bien se caracterizaban por la no explicitación de los genitales a causa de las estrictas leyes de censura que apoyaba el gobierno desde organismos como la Oficina de la Fiscalía, la Fuerza Policial, las Oficinas de Aduana e Inmigración, y el Eirin 映倫.⁶⁵

Esta producción, que mantuvo una permanente historia de escándalos y acciones legales, y que fue prácticamente destruida por la fuerte competencia que impusieron los videos para adultos⁶⁶ en la década de 1980, es precisamente la que masifica el uso de la voz *poruno* (porno) en la sociedad y culturas japonesas, término que mantendrá una muy estrecha relación con las representaciones visuales de la actividad sexual enlazadas a la industria del entretenimiento y comercio del sexo de esos momentos.

⁶³ Según Katō Michio 加藤迪男 (ed.), *20 seiki no kotoba no nenpyō* 20世紀のことばの年表, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001, es un término que se introdujo en 1972.

⁶⁴ Véase Thomas Weisser y Yuko Mihara Weisser, *Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films*, Vital Books, Miami, 1998.

⁶⁵ Eirin: abreviación de Eiga Rinri Kanri Iinkai 映画倫理管理委員会 (Comisión para el control de los códigos éticos en la cinematografía).

⁶⁶ El video que, además, durante una primera etapa, fue sinónimo de “pornografía”.

Con todo, *porunogurafi* no se mantuvo tan distanciadamente ajena al acontecer cultural y lingüístico japonés previo a los setenta, y es mencionada esporádicamente (aunque sin mayor impacto masivo) a lo largo del siglo xx. Las dos citas siguientes me llaman poderosamente la atención, tanto por el momento en que fueron enunciadas como por los referentes a que estaban acudiendo. El escritor y médico Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), que estuvo muy interesado en los estudios sobre el comportamiento sexual,⁶⁷ en su novela *Vita sexualis* キタ・セクスアリス (1909), donde narra las experiencias con la sexualidad de su protagonista, Kanai Shizuka 金井湛 (en cierto modo el propio Mori), desde sus tempranos seis hasta los veinticinco años, comenta:

藝術に猥褻な繪などがあるやうに、pornographie はどの國にもある。⁶⁸

La pornografía, lo mismo que las imágenes obscenas en el arte, existen en cualquier país.

Otro intelectual contemporáneo de Mori Ōgai, Minakata Kumagusu 南方熊楠 (1867-1941), biólogo y antropólogo, en una carta escrita en 1912 a Miyatake Gaikotsu (1867-1955)⁶⁹ explica:

...pornography (淫画学) および男女に関する裁判医学を専攻致したること有...⁷⁰

... la pornografía (ciencia de las imágenes obscenas), así como también aquello que sucede entre hombres y mujeres, y que se relaciona con la medicina forense, se ha vuelto objeto de mi especialización...

Ambos casos⁷¹ utilizan la palabra “pornografía” en sus comentarios tomando los términos en francés y en inglés e insertándolos en el texto japonés; además, la relacionan con la cultura visual, y se remiten para esto a un

⁶⁷ A fines del siglo xix Mori escribe una serie de apuntes sobre la sexualidad, a partir de su propia experiencia como médico, y que fueron compilados en 1949 bajo el título *Seiyoku zassetsu* 性欲雑説 (Opiniones diversas sobre el deseo sexual). Véase Mori Ōgai 森鷗外, *Seiyoku zassetsu*, Nihon Iji Shinbō Shuppan-bu, Tokio, 1949.

⁶⁸ Mori Ōgai 森鷗外, “Vita sexualis” キタ・セクスアリス, en *Subaru* スバル, núm. 7, Nozomukawa Shoten, Tokio, julio de 1909, p. 5.

⁶⁹ Conocido periodista y acérrimo enemigo de la censura. Sobre él se hablará con mayor detalle en el siguiente acápite.

⁷⁰ Minakata Kumagusu 南方熊楠, “Miyatake Gaikotsu-ate” 宮武外骨宛, en *Minakata Kumagusu zenshū* 南方熊楠全集, volumen especial I ((別巻1), Heibonsha, Tokio, 1974, p. 544.

⁷¹ Agradezco sinceramente a Timon Screech y a Michiko Tanaka por orientarme a los escritos sobre sexualidad en la obra de Mori Ōgai y Minakata Kumagusu, respectivamente.

tipo de imagen que les era muy común, el *shunga*. Claro que en los circuitos donde se movieron sus escritos (sobre todo el caso de la novela de Mori, ya que el texto de Minakata fue una comunicación privada) es muy probable que haya existido una comprensión y difusión limitada de la expresión, al no poseer ésta un nivel de incidencia considerable entre la población. Es importante resaltar aquí que ambos escritores poseían dominio de una o más lenguas occidentales y vivieron por un tiempo en Europa. Lo que sí es innegable es que *poruno*, *porunogurafi*, se populariza en años recientes por las condicionantes que ya exploramos, y, por ejemplo, una novela como *Ero-gotoshi-tachi* エロ事師たち (1968), del literato Nozaka Akiyuki 野坂昭如 (1930-), traducida al inglés como *The pornographers*,⁷² y que narra la vida de un realizador de cine porno, no hace gala de esta locución, que pocos años después monopolizaría las cabeceras de este género filmico.

¿Cómo conciben entonces los diccionarios japoneses qué es pornografía?

“Tipo de películas que caracterizó la producción de la compañía Nikkatsu por la depresión económica de la industria cinematográfica japonesa”;⁷³ “representación de actos y conductas sexuales humanas con fines comerciales”: “novelas, películas, fotos, pinturas”;⁷⁴ “tipo de obra con temática sexual”;⁷⁵ “libro obsceno, literatura erótica; tema estimulante del deseo sexual”.⁷⁶

Aparentemente se nota una estrecha similitud con algunas de las definiciones que caracterizan al fenómeno “pornografía” en Europa y los Estados Unidos en esas mismas fechas, y, por otro lado, también a las anteriores descripciones sobre lo erótico en Japón, junto con los significados afines a palabras como *kōshoku*, *iroppoi*, *tsuyappoi* y *midara*, entre otras. Es decir, que parece ser un comodín más en las ya ambiguas fronteras del actual panorama terminológico. Empero, se hizo necesario entonces establecer una diferenciación en el vasto surtido de esta esfera cultural, sobre todo cuando estos bienes se multiplicaban y diversificaban cada vez más, cuando la cultura de masas norteamericana (con su pop, su McDonalds, y sus Playboy y Hustlers) inundaba el mercado japonés, cuando fue conveniente “separar y rescatar” creaciones japonesas muy anteriores y “limpiarlas” de la huella de los circuitos de la industria del sexo, para así construir la imagen de una historia cultural “sin manchas” frente a los ojos propios y foráneos, que ya no rechazaría

⁷² Véase Nozaka Akiyuki, *The Pornographers*, Charles E. Tuttle, Tokio, 1985.

⁷³ Katō Michio (ed.), *20 seiki no kotoba no nenpyō*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001.

⁷⁴ *Nihon kokugo dai-jiten*, Shogakkan, Tokio, 1976.

⁷⁵ Kawamoto Shigeo 川本茂雄 (ed.), *Nihongo ni natta gairaigo jiten* 日本語になった外来語辞典, Shūeisha, Tokio, 1994.

⁷⁶ Horiuchi Katsuaki 堀内克明 (ed.), *Katakana gairaigo-ryakugo jiten* カタカナ外来語/略語辞典, Jiyū Kokumin-sha, Tokio, 1999.

y estigmatizaría a estas obras,⁷⁷ como sucedió en Meiji, Taishō y Shōwa, sino que las diferenciaría de la producción contemporánea y la occidental, transformándolas en legítimos portavoces del pasado cultural de la nación.

Por lo tanto, se establecerán niveles en la intensidad del estímulo sexual supuestamente asociado a ellas (*kōshoku* → *erochikku* → *porunogurafi*) y en la relación con sus posibles usos, y se limitarán los significados y aplicaciones de algunas de estas categorías, en especial “pornografía”. Desde “tema estimulante del deseo carnal-sexual que difiere del erotismo” (エロチズムと区別され),⁷⁸ hasta “fenómeno contemporáneo y occidental, en contraposición al *kōshoku* de la literatura tradicional”,⁷⁹ se encontrará una historia que resulta un tanto conocida, reedificada ahora en un contexto japonés.

Las discusiones japonesas más recientes sobre este fenómeno también brindan elementos interesantes que conviene analizar. Hasta donde nos ha sido posible rastrear, muchos de los materiales que abundan en publicaciones periódicas y especializadas de todo tipo tratan el problema de la pornografía como si fuera algo ajeno. No existe mucha literatura académica o crítica del debate en torno a las características y el comportamiento de la pornografía como categoría y como práctica en Japón. Tocaban el asunto de manera general, sin hacer referencia a Japón, o citan sólo a Occidente. Incluso las imágenes que se seleccionan para ilustrar sus textos provienen de fuentes europeas, obviando así la muy abundante producción nacional.⁸⁰ Sobre todo a partir de 1997, es posible detectar un aumento en las polémicas sobre la pornografía, discusiones la gran mayoría de ellas alentadas desde los círculos feministas, por un lado, y, por el otro, críticas a la libre circulación de imágenes de este tipo por internet, así como acerca del combate a la pornografía infantil (como es el caso de la revista *Juristo* ジュリスト, Jurista).

No quiere esto decir que no se discuta sobre la circulación y el comercio de textos e imágenes sexualmente explícitos, o sobre la pertinencia o no de su producción, legalidad y consumo, sino que un volumen considerable del discurso que se maneja sobre el fenómeno de lo pornográfico en Japón se encuentra estructurado a partir de cotos que establecen un perímetro muy cerrado y que singulariza como genérico a un tipo de creación muy particu-

⁷⁷ Como sería el caso de las fotografías “eróticas” de Meiji, y la literatura y estampas “eróticas” de Edo.

⁷⁸ Horiuchi, *op. cit.*

⁷⁹ *Nihon kokugo dai-jiten*, Shogakkan, Tokio, 1976.

⁸⁰ Podemos citar como ejemplo los números especiales dedicados al tema de la pornografía en las revistas: *Hon no hanashi* 本の話, número especial, Himitsu no hon 秘密の本, vol. IV, núm. 13, Bungei Shunjū, Tokio, 1998, y *Gendai shisō* 現代思想, número especial, Porunogurafi ポルノグラフィ, vol. XVIII, núm. 1, Seidosha, Tokio, 1990, entre otras.

lar, que responde a estrategias también muy específicas y se mueve en un contexto muy concreto, y que finalmente limita posibles conexiones con manifestaciones y prácticas similares que se esgrimen con frecuencia como incompatibles.

Muchas de estas luchas que se libran en el terreno de lo “pornográfico” y de lo “no pornográfico”, y que casi siempre giran en torno a la exposición de genitales o del vello púbico, o del desnudo, están íntimamente ligadas a otro fantasma que dicta los caminos de categorías como las examinadas: el espectro de lo “obsceno”.

LA INVENCION DE *WAISETSU* (LO OBSCENO)

Si bien, como ya se vio, a partir de 1868 se importaron nuevos conceptos y categorías que sustituyeron y complementaron la terminología vernácula, también se trajeron otros que afectarían diferentes áreas que fueron deliberadamente discriminadas y a las que se pretendió ocultar en aras de vestir a Japón con las galas de un “Estado civilizado moderno”. Una de esas importaciones sería el puritanismo sexual, que moldearía nuevas concepciones en torno al fenómeno de lo obsceno y que finalmente descargaría su furia hacia la representación del sexo.

Aunque en etapas anteriores al periodo Meiji se manejaban vocablos como *ikagawashii* 如何わしい o *midara* 猥 - 淫 - 婬 para referirse a aquello que se considera excesivo, sin límites, fuera de norma o vulgar,⁸¹ será el término moderno *waishetsu* el que, de manera algo parecida a lo que sucedió en Europa con la palabra “obsceno”, aportará la función de darle una carga sexual a lo que se considera transgresor.

Las primeras referencias en torno a este vocablo datan de principios de Meiji, y a la manera que nos es común hoy, casi siempre fueron acompañadas de escándalos o de procesos judiciales, generadores de polémicas y dictámenes que, justamente, permitieron ir moldeando el campo de acción contemporáneo de este concepto que, en el ámbito discursivo y legal japonés, se caracteriza por un notable grado de ambigüedad.

Ya en 1935 encontramos en los diccionarios algunas de sus definiciones modernas;⁸² Miyatake Gaikotsu dice que es 1907 el momento en que co-

⁸¹ En el capítulo III se discutirá a fondo sobre las connotaciones y usos de estos términos durante el periodo Edo.

⁸² Tanto en Kanazawa Shōzaburō (ed.), *Kōjirin*, Sanseidō, Tokio, 1935, como en *Nihon kokugo dai-jiten*, Shogakkan, Tokio, 1976, lo “obsceno” se define de la siguiente manera: “Aquello que incita el deseo sexual, o que tiene como objetivo la exteriorización de este sentimiento. Es decir, aquello que daña las costumbres de la sociedad”.

mienzan las restricciones por concepto de “obscenidad”;⁸³ Noguchi Take-toku 野口武徳 marca el año de 1885 como fecha en que comienza a utilizarse de manera más generalizada el término;⁸⁴ sin embargo, es el año de 1880, en el artículo 259 del Código Penal, cuando por vez primera aparece *waiseitsu* como parte del recientemente concebido aparato legal.⁸⁵

Apenas cinco años antes, el 3 de septiembre de 1875, una regulación sobre impresos (*shuppan jōrei* 出版条令) proscribía la publicación y venta de materiales que fueran considerados dañinos para la paz y la moral públicas. Toda producción considerada “obscena” o “inmoral” será ahora prohibida explícitamente. Ni siquiera la literatura del periodo Edo estaba a salvo, como lo demuestra la negativa de 1894 para la venta de las historias de Ihara Saikaku.⁸⁶ Este apartado legal definiría desde entonces lo que se cataloga como el crimen fundamental de lo “obsceno”, o sea, *fūzoku kairan* 風俗壊乱, o la subversión de las costumbres.

Con todo, desde esta primera ordenanza se detectan algunos detalles que no resultan suficientemente claros: ¿qué será aquello considerado “dañino” para la paz y la moral públicas?, ¿cuáles son esas “buenas costumbres” que pueden ser corrompidas por estos actos y productos?

En su libro *Censorship in Imperial Japan*, Richard H. Mitchell proporciona pistas de algunos de esos “males”: cualquier cosa que atente contra la dignidad de la casa imperial, lastime el orgullo nacional, sea contraria a la Constitución, contenga ideas que desestabilicen la estructura social, promueva conflictos diplomáticos, atente contra el shintō 神道 o el budismo, sea grotesco o violento, sea obsceno o adúltero, lastime la imagen de las “buenas costumbres familiares”.⁸⁷ Es interesante, empero, que publicaciones que circulaban paralelamente a la puesta en práctica de estos decretos, como la serie sobre Mujeres Envenenadoras 毒婦, historias donde se glorificaban el sexo y la violencia pero que se mantenían en los perímetros del moralismo confuciano,⁸⁸ jamás

⁸³ Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, “Waiseitsu fūzoku-shi” 猥褻風俗史 (1911), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集, vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, p. 9.

⁸⁴ Noguchi Take-toku 野口武徳, “Sei to waiseitsu no fōkuroa” 性とわいせつのフオークロア, en *Dentō to gendai* 伝統と現代, número especial, Sei wa yūzai ka 性は有罪か, vol. XI, núm. 63, Dentō to Gendai-sha, Tokio, marzo de 1980, p. 15.

⁸⁵ *Kodansha encyclopedia of Japan*, Kodansha, Tokio, 1983, p. 49.

⁸⁶ Richard H. Mitchell, *Censorship in Imperial Japan*, Princeton University Press, New Jersey, 1983, p. 124.

⁸⁷ Mitchell, *ibid.*, p. 207.

⁸⁸ Jay Rubin, *Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State*, University of Washington Press, Seattle, 1984, pp. 37-38. Sobre las “mujeres envenenadoras”, consúltese además Christine L. Marran, *Poison Woman: Figuring Female Transgression in Modern Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

fueron objeto de censura, aun cuando los contenidos “grotescos y violentos” y los “obscenos y adúlteros” que marcaba el discurso legal de las “buenas costumbres” dejaba explícitamente proscritas este tipo de representaciones.

Otro texto japonés, mucho más reciente, abunda sobre los contenidos “nocivos a las costumbres”. Una referencia a algún número⁸⁹ de la revista *Juristo* que cita en 1973 Kawahashi Kazuji 川端和治, menciona como tales los siguientes: “asuntos considerados obscenos, libros lascivos *shunga*, asuntos que dañen las costumbres de la sociedad despertando sentimientos de lascivia y vergüenza al describir temas relativos al deseo y amor sexuales...”⁹⁰

A pesar de que la propia Constitución, en su artículo 21, indica que no debe aplicarse la censura,⁹¹ se desarrolló una larga carrera de legislaciones, discusiones, definiciones y redefiniciones de eso que debía considerarse *waisetsu* (obsceno): 1880, artículo 259 del Código Penal; 1907, artículo 175 del Código Penal; 1910, artículo 21 de la Ley de Tarifas Aduanales, entre algunos de los ejemplos tempranos.

El artículo 175 del Código Penal, revisado en 1907, es a partir de entonces y hasta nuestros días la base para la regulación de los crímenes de obscenidad. Según los Estatutos Criminales I del Ministerio de Justicia de Japón, de 1961, se plantea que “a person who distributes or sells an obscene writing, picture, or other object, or who publicly displays the same, shall be punished with imprisonment at forced labor for not more than two years or a fine of not more than 5,000 yen or a minor fine. The same applies to a person who possesses the same for the purpose of sale”.⁹²

Aquí cabe entonces preguntarse, ¿qué es lo que será considerado “obsceno” o “inmoral”?, ¿qué características deberá tener?

Los documentos legales japoneses plantean que los materiales “obscenos” son aquellos que por su naturaleza incitan deseos sexuales, y además provocan en las personas sentimientos de vergüenza o pudor (*shūchi ken’o* 羞恥嫌

⁸⁹ El autor del artículo no especifica ni el número ni el año de la publicación.

⁹⁰ 猥褻なる事項、春画淫本、性欲又は性愛に関連する記述にして淫猥羞恥の情を起こさしめ社会の風教を害する事項... Kawahashi Kazuji 川端和治, “*Waisetsu bunsho torishimari no hō no kōzō to sono sonzai konkyo no kentō*” 「わいせつ文書」取締りの法の構造とその存在根拠の検討, en *Shisō no kagaku* 思想の科学, número especial, *Waisetsu ishiki no kaibō wai-seつ意識の解剖*, núm. 18, *Shisō no Kagaku-sha*, Tokio, junio de 1973, p. 41.

⁹¹ Lawrence W. Beer, *Freedom of Expression in Japan: A Study in Comparative Law, Politics, and Society*, Kodansha International, Tokio, 1984, p. 336.

⁹² “Aquella persona que distribuya o venda cualquier escrito, imagen u objeto obsceno, o lo exhiba públicamente, deberá ser castigada con la privación de su libertad en trabajos forzados por un periodo no mayor de dos años, o con una multa no mayor de 5 000 yenes, u otra multa menor. Lo mismo se aplica a aquellas personas que posean estos materiales con intenciones de comercializarlos.” Beer, *ibid*.

悪).⁹³ El mismo texto de la revista *Juristo* mencionado unos párrafos antes añade: "... fotos, pinturas, postales ilustradas, que exhiban los genitales. Fotos, pinturas, postales ilustradas que muestren desnudos que provoquen desagrado por la exhibición de genitales. Fotos, pinturas, postales ilustradas, entre otros, de abrazos o besos entre un hombre y una mujer..."⁹⁴ Es decir, a partir de Meiji toda explicitación de contenidos sexuales o de imágenes alusivas a genitales o al acto sexual en sí, serán consideradas no solamente excesivas, sino que a la par con el "Occidente civilizado", serán inapropiadas, sucias, y dañinas ante las "buenas y hermosas costumbres japonesas" (*Nihon no ryōfa bizoku* 日本の良風美俗).⁹⁵ Por otro lado, observamos que se le adjudica a lo catalogado como *waisetsu* una naturaleza intrínsecamente eyaculadora de deseos sexuales, supuesta "naturaleza" en la que no abundaremos ahora, ya que intentaremos diseccionarla en el capítulo siguiente. Por lo demás, independientemente de la producción de obras literarias que fueron flageladas bajo el garrote de lo "obsceno", será el mundo de lo visual el Reino Supremo de *Waisetsu*, como se observa en el propio cuerpo legislativo, historia bastante conocida en los anales de los imaginarios visuales.

Son numerosos los ejemplos que nos han llegado desde Meiji que aportan abundantes referencias sobre las discusiones en torno a la cuestión de lo obsceno. Jay Rubin realizó en 1984 un excelente estudio acerca de la censura literaria durante el periodo Meiji,⁹⁶ por lo que no es de interés hacer aquí un recuento de estos acontecimientos. Prefiero concentrarme en aquellos casos en los cuales el objeto de control fue la imagen y no el texto. Aunque ocasionalmente comentaré de algunas obras literarias, y en mayor medida casos de la cultura visual, mi interés en este trabajo básicamente no es historiar la censura y el control de la imagen en Japón,⁹⁷ sino trazar algunas líneas generales de este fenómeno que me permitan después desarrollar mis objetivos en el estudio particular del *makura-e* y de los discursos sobre él creados.

Una vez hecha la aclaración, y antes de examinar los derroteros del control de lo visual, quisiera revisar dos opiniones más sobre lo "obsce-

⁹³ Referencia de la Corte de Apelaciones del 10 de junio de 1928, citada por Beer, *ibid.*, p. 337.

⁹⁴ 陰部を露出せる写真、絵画、絵葉書の類、陰部を露出せざるも醜悪挑発的に表現せられたる裸体写真、絵画、絵葉書の類、男女抱擁、接吻の写真、絵画、絵葉書の類..., Kawahashi, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵ Mitchell, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁶ Rubin, *op. cit.*

⁹⁷ Por lo tanto, no obstante los ejemplos que se mencionarán, habrá también muchos ausentes en estas páginas.

no”, expresadas por dos intelectuales de Meiji, a quienes ya hemos mencionado en páginas anteriores, que sufrieron los embates de la censura y también escribieron sobre este fenómeno, a pesar de que el factor compatibilidad en sus puntos de vista no fuera homogéneo: Mori Ōgai y Miyatake Gaikotsu.

Activo periodista y editor, ferviente coleccionista, admirador y estudioso de la cultura popular de Edo, encarcelado varias veces, y con bastante frecuencia censurado por las autoridades, Miyatake Gaikotsu publica en 1911, junto con su famosa y polémica historia sobre la censura de impresos en Japón, *Hikka-shi* 筆禍史 (Historia de los deslices de la pluma, 1911), el ensayo *Waisetsu fūzoku-shi* 猥褻風俗史 (Historia de las costumbres obscenas, 1911).⁹⁸ En este escrito comenta acerca de la manera en que en esos días se concebía *waisetsu* (lo obsceno),⁹⁹ y se propone historiar algunas de las costumbres que de pronto en Meiji pasaron a ser consideradas “obscenas”, aclarando que es importante estar conscientes de que las actitudes hacia estas prácticas y objetos que estaban estigmatizándose entonces no son ni fueron absolutas, sino que fueron cambiando con el tiempo, las costumbres, y los intereses de diversos grupos.

Mori, por otro lado, que mostraba una aproximación un tanto moralista acerca de las funciones del arte y que se oponía al abuso de los temas sexuales por parte de los escritores naturalistas de Meiji,¹⁰⁰ escribía lo siguiente sobre el tema de lo obsceno en un artículo de 1889:

項て天下多少の批評家先生に寄語す。人の著書を貶して猥褻の名を被らしむるときは、須く先づ其着想の存ずる所を精覈し、美文學的の規矩に準じて、其判語を下すべし。豈漠然として詩賦の男女の交情に及ぶものを目するに猥褻を以てすべけんや。世の教育家は少年兒女をして讀ましむることを欲せざる小説を以て猥褻なりとす。世の宗教家は社会の眞相を訐發して、西俗の所謂口前に一葉なきものを指して猥褻なりとす[...]。余は彼故意に人の神經

⁹⁸ También publica en 1924 otro ensayo titulado *Waisetsu to kagaku* 猥褻と科学 (La obscenidad y la ciencia), en el boletín *Waisetsu kenkyū-kai zasshi* 猥褻研究會雜誌 (Revista de la Asociación para el Estudio de la Obscenidad), que aparece entre los años de 1916 y 1918, y algunos otros textos satíricos y serios sobre el tema.

⁹⁹ Dice Miyatake: “se denomina obsceno a la generalidad de las vasijas, pinturas, palabras, o acciones que representen el acto sexual entre un hombre y una mujer, o los genitales. Además incluye la exhibición pública del acto sexual o de los genitales...” (猥褻といふは、男女の交接又は其陰部を形容したる器物、繪畫、言語、動作等を總稱し、又公然の交接及び公然陰部を露出するをも包含せり...). Miyatake Gaikotsu, “Waisetsu fūzoku-shi” (1911), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū*, vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, p. 9.

¹⁰⁰ Véase Richard J. Bowring, *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

を刺衝して、慾焰を煽起するものを以て猥褻となし、之を禁ぜんことを願ふものなり。¹⁰¹

Me aventuro a dar una advertencia a los críticos. Cuando se le adjudica el título de obscena a una obra de algún escritor, primero deberían investigar el significado de esta idea, y lanzar sus argumentos sólo después de haber seguido las reglas del discurso literario. No se debe etiquetar como obsceno a todo lo que trate vagamente sobre las relaciones entre un hombre y una mujer. Los educadores llaman obscenas a las novelas con contenidos que no desean que lean los niños y niñas. Los religiosos llaman obsceno a todo aquello que revela el estado real de la sociedad [...]. Yo llamaría obsceno a aquello que tienta los nervios y provoca los deseos de las personas, y eso debería ser prohibido.

Aun así, su novela *Vita sexualis* キタ・セクスアリス, publicada en julio de 1909 en la revista *Subaru* スバル, fue prohibida apenas a unos días de su distribución como una especie de advertencia a no “tentar los nervios” de las autoridades ni a “provocar sus deseos” de juicio, circunstancia que lo hace lamentarse al comentar que era algo que él esperaba de un momento a otro: “Ten years ago nude painting was treated in a similar way without any recourse to the rights and wrongs of the matter”.¹⁰²

Es a partir de la etapa de la posguerra,¹⁰³ sobre todo como consecuencia de escándalos famosos, que se irá depurando el aparato legal para lidiar con aquello que se considera “obsceno”. Varios procesos judiciales en contra de producciones literarias van a servir de “mano de obra” en el levantamiento y la especialización del instrumental que posibilitara determinar con “certeza” qué tipo de peculiaridades debía poseer *waisetsu*. De más está decir que esta presunta “certeza” termina aportando un nivel mayor de incertidumbre y ambigüedad, y a pesar de los intentos por desmenuzar el meollo de lo “obsceno”, finalmente la vaguedad en los criterios definirá el comportamiento de las instancias oficiales y servirá de espada a los defensores y críticos de la libertad de expresión, a los artistas y editores afectados, y también a otros que aprovecharán los vericuetos de la ley para sus propios beneficios comerciales.¹⁰⁴

Entre los casos más célebres podemos mencionar los juicios por la distribución y venta de dos traducciones al japonés de textos extranjeros: *Chatarē*

¹⁰¹ Mori Ōgai, “Jōshi no genkai o ronjite waisetsu no teigi ni oyobu” 情史の限界を論じて猥褻の定義に及ぶ (1889), en *Ōgai zenshū* 鷗外全集, vol. XXII, Iwanami Shoten, Tokio, 1973, p. 518.

¹⁰² “Hace diez años el desnudo en la pintura fue tratado de igual manera, sin alternativas acerca de lo positivo y lo negativo en torno al asunto.” Bowring, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰³ De 1945 en adelante.

¹⁰⁴ En este último caso se halla, mayoritariamente, la industria del comercio del sexo.

fujin no koibito チャタレー夫人の恋人 (El amante de Lady Chatterley, 1928), de D.H. Lawrence (1885-1930), en 1957, y en 1969 *Akutoku no sakae* 悪徳の栄え (La prosperidad del vicio, 1798), del Marqués de Sade (1740-1814).¹⁰⁵ Otro de los procesos importantes y que llenó buena cantidad de páginas de la revista *Juristo* fue el levantado en contra del director Ōshima Nagisa 大島渚 (1932-) en 1978 por la publicación de un libro con imágenes de su controvertida película *Ai no korīda* 愛のコリーダ (El imperio de los sentidos, 1976), que por supuesto no fue exhibida entonces en Japón.¹⁰⁶

En 1980, una de las secciones en el acta final de los jueces emitida por cuenta del proceso en contra de la reedición, a fines de la década de 1970, del cuento de Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959) *Yojōhan fusuma no shitabari* 四畳半襖の下張 (Lo que sucede en una habitación pequeña a la altura del lecho, 1947), que por si fuera poco había sido reeditado ya con anterioridad, y que fue catalogado como *waisetsu*, se presentan como utilería para el diagnóstico de lo “obsceno” los siguientes requisitos:

- La crudeza relativa, el detalle, y el estilo general en el comportamiento de la representación sexual en una obra.
- La proporción de las descripciones sexuales en el conjunto general de una obra.
- El lugar que posee lo sexual en el contenido intelectual de la obra.
- El grado en que la artisticidad y el contenido de las ideas mitigan la excitación sexual inducida por el escritor.
- La relación de las representaciones del sexo en la estructura de la historia.¹⁰⁷

Independientemente de los inmediatos cuestionamientos que nos hacemos acerca de las connotaciones, viables o no, de factores como “crudeza”, “proporción” y “artisticidad”, si volvemos a repasar los comentarios y dictámenes que se han estado presentando sobre las producciones calificadas como “obscenas”, nos percatamos de otros tres detalles: 1) que, como ya se

¹⁰⁵ En ambos casos se manejó un tipo de idea de lo “obsceno” bastante similar a los parámetros que se han estado repitiendo hasta el momento. Como parte de la decisión de la corte en el proceso de *El amante de Lady Chatterley*, en 1957, se planteó lo siguiente: “Para que un escrito sea considerado obsceno, deberá propiciar y estimular el deseo sexual, ofender el sentimiento de pudor, e ir en contra de los conceptos de una correcta moralidad sexual”. Véase Beer, *op. cit.*, p. 348.

¹⁰⁶ Véanse la figura 17 y Nagisa Oshima, *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, MIT Press, Cambridge, 1992.

¹⁰⁷ Véanse la figura 16 y Beer, *op. cit.*, p. 353.

Figura 16. Portada de *Yojōhan fusuma no shitabari*
四畳半襖の下張 (Lo que sucede en una habitación
pequeña a la altura del lecho),
de Nagai Kafū 永井荷風, edición de 1947



Figura 17. Escena del filme *Ai no korīda* 愛のコリーダ (El imperio de los sentidos, 1976),
de Ōshima Nagisa 大島渚

apuntó, uno de los espacios preferenciales para ejercer la prohibición de lo obsceno será la esfera de lo visual; 2) que teniendo en cuenta la frecuencia con que se menciona la imagen en las anteriores referencias, es este dominio el que aparentemente más incurre en la “subversión de las costumbres” (*fūzoku kairan*), y 3) que, a diferencia de la literatura, y exceptuando a aquellas manifestaciones de lo visual que fueron legitimadas como arte,¹⁰⁸ medios como la gráfica, la fotografía, el cine, entre otros más, muchas veces asociados a la cultura popular, no sólo no eran dignos de “rescatarse” en el discurso legal, sino que en muchas ocasiones fueron sinónimo de “obscenidad”.¹⁰⁹

Por supuesto que no es mi intención aquí reducir el debate o presentar una simple visión dicotómica del problema (“literatura y arte = rescatable” *vs.* “gráfica, fotografía y cine = inevitablemente obsceno”), ya que no sólo no correspondería con la complejidad del fenómeno, sino que simplificaría en extremo las posibilidades de análisis del comportamiento de la imagen “obscena”. Por lo tanto, se hace pertinente aquí matizar mi comentario mencionando que a pesar de que áreas de la gráfica, la fotografía y el cine¹¹⁰ estarán por mucho tiempo contenidas, sin mayores miramientos, en los claustros de lo “obsceno”, poco a poco comenzarán también a compartir espacios en el mundo privilegiado del arte, al igual que sucedió en el Japón Meiji con la escultura y la pintura. Quizás el mejor ejemplo que podemos mencionar sobre este proceso es la revaloración que sucedió a partir de fines de Meiji y durante Taishō en adelante con parte de la xilografía *ukiyo-e* del periodo Edo.

No obstante, las sanciones hacia lo que se denominó “imagen obscena” no son privativas de estas otras manifestaciones. Eso que nombramos el mundo privilegiado del arte no se mantuvo fuera del festín, y de hecho será la pintura de corte occidental uno más entre los agasajados en las discusiones sobre *waisetsu*. La controversia se centró sobre todo en lo que comentó párrafos atrás Mori Ōgai cuando se quejaba de la prohibición de su novela *Vita sexualis*: el tema del desnudo.

Como acompañante de una historia de Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910), el número 37 del mes de mayo de 1889 de la revista *Kokumin no tomo* 國民之友 (Amigo del pueblo) publicó un dibujo de una joven japonesa desnuda.¹¹¹ A pesar de que no hubo sanción alguna por esta imagen, en no-

¹⁰⁸ Se discutirá a fondo sobre este punto en el capítulo siguiente.

¹⁰⁹ Ya se comentaba en el acápite anterior que durante los primeros años de la década de 1980 el video fue sinónimo de pornografía.

¹¹⁰ Sobre todo aquellas denominadas como estampa erótica (*shunga*), fotografía erótica (*ero shashin* エロ写真), y cine erótico (las *pinku eiga* ピンク映画 por ejemplo), entre otras manifestaciones.

¹¹¹ Véase la figura 20.

viembre del mismo año, y tomando como ejemplo esta ilustración, el Ministerio del Interior notificó que imágenes como ésta no debían publicarse.¹¹² Pocos años más tarde algunos dibujos europeos compartían espacio con un artículo acerca del desnudo en el arte que comentaba sobre la reciente exposición de Hakubakai 白馬會 (Sociedad del caballo blanco);¹¹³ el artículo, que fue publicado por la revista *Myōjō* 明星 (La estrella matutina) en septiembre de 1900,¹¹⁴ recibió dos meses después el peso de la ley, que censuró directamente a la publicación por haber distribuido ese número con ilustraciones “inmorales”.¹¹⁵

Precisamente las exposiciones organizadas por el grupo Hakubakai y por su líder Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) fueron de los blancos continuos y preferidos por la censura durante el periodo Meiji. Su pintura al óleo *Asanui* 朝妝 (La toilette matutina), realizada en Francia en 1893, y que se exhibió como parte de la Cuarta Feria de la Industria Nacional entre 1895 y 1896 en Tokio¹¹⁶ y Kioto, propició uno de los mayores debates y polémicas que sobre el desnudo como tema se habían dado hasta entonces en Japón. La prensa atacó fuertemente la exhibición pública de esta pintura, mientras que el caricaturista francés George Bigot (1860-1927) en 1895 ridiculizaba el escándalo con su versión de los acontecimientos.¹¹⁷

Los episodios que se desataron en las sucesivas exposiciones de Hakubakai a partir de 1900, podrían equipararse justamente con los que el mundo de la literatura japonesa de fines del siglo XIX y principios del XX proporcionó como materia prima a la armazón jurídica protectora del bienestar moral de sus ciudadanos. En la exhibición de 1901 se colocaron cortinas de color marrón en la parte inferior de las pinturas para intentar ocultar los atributos sexuales que “descaradamente” se mostraban; esto provocó que el suceso pasara a la historia como *koshimaki jiken* 腰巻事件 (incidente de la falduela). En 1903, a la manera de nuevas y recontextualizadas legiones romanas, se cambiaron las cortinas por hojas de parra, que se pegaron en las pinturas entonces exhibidas. De hecho, también se menciona¹¹⁸ que a una de las esculturas de desnudos masculinos se le mutiló el pene, extirpando así, simbólica y visualmente, el más mínimo vestigio de la ofensa genitálica.

¹¹² Mitchell, *op. cit.*, p. 125.

¹¹³ Asociación de artistas con intereses en la pintura al óleo occidental, y agrupados en torno a la figura de Kuroda Seiki.

¹¹⁴ Véase la figura 21.

¹¹⁵ Rubin, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁶ Tōkyō 東京.

¹¹⁷ Véanse las figuras 18 y 19.

¹¹⁸ Véase Rubin, *op. cit.*, pp. 43-44.



Figura 18. Kuroda Seiki 黒田清輝, *Asanui* 朝妝 (La *toilette* matutina), 1893.
Original desaparecido durante la guerra



Figura 19. George Bigot, caricatura sobre la polémica causada por la pintura de Kuroda Seiki.
Publicada en 1895

A lo largo de prácticamente las primeras dos décadas del siglo xx continuarán promoviéndose controversias acerca de la permisibilidad de lo obsceno visual, así como también imágenes, sobre todo desnudos de corte occidental, en las revistas más conocidas de la época. Estas discusiones finalmente habilitaron lo que por mucho tiempo (y en algunos casos hasta el presente) determinará los prototipos visuales del sexo en Japón: la zona púbica no debe ser escondida, pero se evitarán los detalles anatómicos para evitar la atención del espectador.¹¹⁹ Quiere esto decir que se eliminará cualquier vestigio de vello púbico, y que los genitales femeninos y masculinos prácticamente desaparecerán de la escena. Parafraseando la palabra tema de este acápite: “no-esce-na” devendrá “no-obscena”.¹²⁰

No obstante lo detallado de las regulaciones y definiciones del fenómeno, la historia de las representaciones del cuerpo y del sexo en Japón continuará plagada de escándalos, procesos e infinidad de imágenes que se desencadenan como una película a más de 24 cuadros por segundo. Mencionemos sólo algunos ejemplos:

1) En 1970 fueron detenidas en la aduana del aeropuerto internacional de Narita 成田, en Tokio, 20 obras de Pablo Picasso (1881-1973) que integraban una exposición que se presentaría en el Museo Nacional de Arte Moderno.¹²¹

2) Los años de 1990 a 1995 son testigo de una encarnada revitalización del debate de lo obsceno que intenta eliminar las restricciones en contra de la exhibición del vello púbico, y por ende del desnudo, hecho que complicará aún más las ya confusas fronteras de *waishitsu* al pretender emancipar mucha de esta producción por sus “valores artísticos”.¹²²

3) En 1999, de nuevo en el aeropuerto de Narita, en Tokio, se prohíbe la entrada al país de un libro de fotografías de desnudos de Robert Mapple-

¹¹⁹ Esta regulación fue establecida en 1918 por la Gran Corte de Apelaciones. Rubin, *op. cit.*

¹²⁰ Por lo demás, esta descentralización del pubis y de los genitales estimulará la búsqueda de otros mecanismos de erotización visual como el voyeurismo, la infantilización, las metáforas, la sustitución o sexualización de objetos, y la violencia, que paradójicamente no son llamados “obscenos” por las autoridades. Sobre las manifestaciones contemporáneas de este hecho, véase Anne Allison, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, Westview Press, Boulder, 1996.

¹²¹ Beer, *op. cit.*, p. 338.

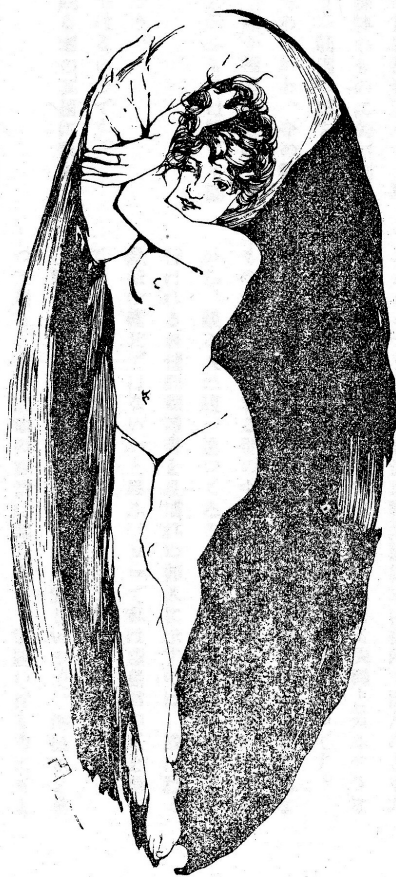
¹²² Este debate, que se conoce por el nombre de *hea ronsō* ヘア論争 (la polémica del pelo), estalla sobre todo a partir de los libros de desnudos fotográficos de Shinoyama Kishin 篠山紀信 (*Santa Fe*, 1991; *Water fruit*, 1991; *Hair*, 1994) (véase la figura 22), las fotografías y artículos sobre el desnudo que aparecen en las revistas *Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (1991-1992) y *Taiyō* (1991), y las discusiones en torno al tema presentadas por *Bessatsu takarajima* 別冊宝島 (1993), entre otras tantas publicaciones.



Figura 20. Ilustración publicada en la revista *Kokumin no tomo* 國民之友 (mayo de 1889)

7

Marmorschön, doch
marnarkalt.



Heizoy Karl August
von Weimar.

のは自分で研究する積りであるから今日は云へませぬが、今度の裸體畫に就て言へば私は悪感が起るか起らないかと云ふまでには大分距離があらうと思ふ、其點には極く冷淡な畫です、此畫は何せ悪感が起らぬかと云ふと、爪を剪つて居る所

あつて、之を知らなければ畫は知られないものだ云ふやうに始め教はつたのです、それと云ふのはウインケルマンやレツシングの古代の造形術論から來のであらう、併し彼等の所謂裸體畫像は希臘羅馬の造形術或はそれを模範として發達し

に好い者であると信じて居つた、一體畫なるものは曲線と直線との配合で成立つものだから、此成立つものの中ては裸體畫が最も宜しいに違ひない、故に裸體畫は美の神髓であると云ふことから注されたのである、故に感情とか何とか云ふも

に非常に重きを置いてある、爪を剪つて居る具合、光線の反射の具合、實に一として缺點を見出すことが出来ない位に思つて居る。
○敏 私も矢張り壓制的に裸體畫と云ふものは美の神髓で

Figura 21. Ilustración de corte europeo de un artículo sobre el desnudo en el arte. *Myōjō* 明星 (noviembre de 1900)

thorpe (1946-1989), que ya había sido publicado en Japón en 1994, y que además se encontraba desde entonces en el mercado japonés.¹²³

4) La Bienal de Kioto de 2003 fue escenario de otro escándalo cuando se levanta un proceso de “obsenidad” en contra de la obra de Terajima Yoshio 寺嶋祥郎 (1951-), *The last power for a new life*, escultura que evoca el interior de una vagina para establecer una relación simbólica entre el interior y el exterior del cuerpo femenino, y denunciar la manipulación del ADN humano.¹²⁴

5) En julio de 2004, durante la inauguración de la muestra *Out of the ordinary / extraordinary: Japanese contemporary photography*, organizada por la Fundación Japón y celebrada en Colonia, Alemania, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón criticó e instó a que se retiraran varias de las fotografías de desnudos expuestas, a partir de la consideración de que era impropio exhibir en el extranjero este tipo de imágenes, en especial la obra del joven fotógrafo Takano Ryūdai 鷹野隆大 (1963-).¹²⁵

Como puede verse, las batallas que se desatan por la determinación de *waisetsu*, más que contenerse parecen multiplicarse, y los intentos por establecer cotos en las dinámicas de muchas de estas producciones se resquebrajan de maneras cada vez más rápidas.

Si bien, como se mencionó al principio de este acápite, antes del periodo Meiji existía la idea de lo “obsceno”, y ésta comprendía lo transgresor en todo sentido, incluyendo lo sexual; los procesos estatales de “modernización” del país que comienzan en 1868 desarrollan, con la construcción del concepto *waisetsu*, una simplificación del problema, generalizando la explicitación de genitales y del acto sexual como valor absoluto del término, y otorgando además (a la par que la Inglaterra victoriana) un carácter “sucio” y “vulgar” a estas representaciones no acordes con los nuevos parámetros importados. Como en muchos otros contextos, lo obsceno en Japón también nace del empeño por ocultar y del atentado que implica ver y consumir “eso” oculto, prohibido o secreto. Quizás el mejor ejemplo que podemos presentar ante esto sean justamente las palabras que se utilizan como calificativos de muchos de los objetos y zonas considerados “obsce-nos”: *inbu* 陰部 (“partes ocultas”, genitales), *inmō* 陰毛 (“pelo oculto”, vello púbico), *higa* 秘画 (“pintura / imagen secreta”, pintura / imagen erótica), *hihon* 秘本 (“libro secreto, libro erótico”, entre tantas otras).

¹²³ Kawabata Tai, “Is obscenity in the eye of the public?”, *The Japan Times*, 4 de junio, The Japan Times Online, Tokio, 2003.

¹²⁴ Véase la figura 23. Referencia a partir del volante repartido por el artista durante la exhibición.

¹²⁵ Véase la figura 24. Referencia a partir del debate electrónico que se suscitó en el *Japan Art History Forum* a raíz de esta declaración.

Figura 22. Desnudo de Miyazawa Rie
宮沢りえ, del libro *Santa Fe*,
del fotógrafo Shinoyama Kishin
篠山紀信, 1991

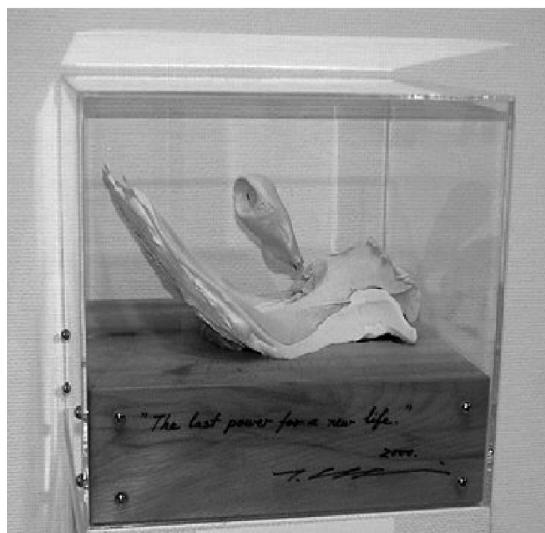


Figura 23. Terajima Yoshio 寺嶋祥郎,
The last power for a new life, 2000.
Colección del artista



Figura 24. Takano Ryūdai 鷹野隆大, *Maria*, 2001.
Zeit- Photo Salon

Por otro lado, es muy importante tener presente que lo que sucedió con *waisetsu* no fue un ejemplo aislado. Es un caso más que se relaciona con los intereses de clase de los nuevos grupos que ascienden al poder en Meiji, de sus pretensiones por manifestarse como clase “alta” y “cultura”, detentora del soporte cultural aristocrático-militar y de equipararse con el aparente “moderno y civilizado” mundo occidental. Por lo tanto, es posible detectar un deliberado intento de apartar aquellos fenómenos vinculados con los procesos de popularización y vulgarización de la cultura y los conocimientos típicos de la cultura popular-urbana de los *chōnin* que se dieron hacia fines del periodo Tokugawa, estableciendo una brecha artificial que se inserta entre los circuitos aristocrático-militares y los popular-urbanos con la imposición desde arriba de modelos occidentales.

Por lo tanto, son estas contradicciones las que se evidencian en el tipo particular de “obscenidad” que se edifica desde Meiji, una obscenidad que se mueve entre la explicitación de genitales y del acto sexual, y los medios y modos particulares de representación empleados, donde “Occidente” y “arte” funcionarán en ocasiones como delimitadores, articulando justificadores de subsistencia, según se vio antes con el desnudo en la pintura.

Si bien es cierto que el desnudo es un género que se introduce por primera vez en Meiji, que contaba además con un *pedigree* europeo, que comienza

a circular en los favorecidos recintos artísticos, y, más aún, que existe en Japón un amplio repertorio visual previo a 1868 de imágenes de cuerpos desnudos, ¿por qué el escándalo?, ¿por qué cubrir los cuadros con cortinas, mutilar esculturas, criticar la *Toilette matutina* de Kuroda Seiki?¹²⁶

La razón de esto se halla en que precisamente los antecedentes inmediatos de las imágenes de desnudos “modernos”, eran parte integral de la cultura popular-urbana *chōnin*, y pululaban en el imaginario de un pasado que se intentó desplazar; en que esos desnudos precursores estaban además íntimamente relacionados con la cultura del *ukiyo* que ahora pretendían evaporar y, por lo tanto, cualquier cuerpo al descubierto o cualquier atisbo a los genitales inmediatamente establecía una conexión con ese mundo precedente, o, más específicamente, con el “lascivo” universo del *shunga*.

Es ese universo en particular el que se examinará a continuación.

¹²⁶ De hecho, estos escándalos por el tema del desnudo no son privativos del territorio japonés. La ciudad de Shanghai 上海, en China, en la década de 1930 se debatió también por un desnudo de corte occidental que realizó en 1934 el pintor Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991).



Lámina 1. Autor sin identificar. Sin título (Prostituta de Yokohama),
aprox. 1888. Ubicación desconocida



Lámina 2. Pintor desconocido. Sexta ilustración de álbum sin título, primera mitad del periodo Edo. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Lámina 3. Diseño atribuido a Terazaki Kōgyō 寺崎広業. Ilustración de *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (Promesas de Izumo), principios del siglo xx. Ubicación desconocida



Lámina 4. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉. Segunda ilustración, vol. II, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815. Colección Nichibunken

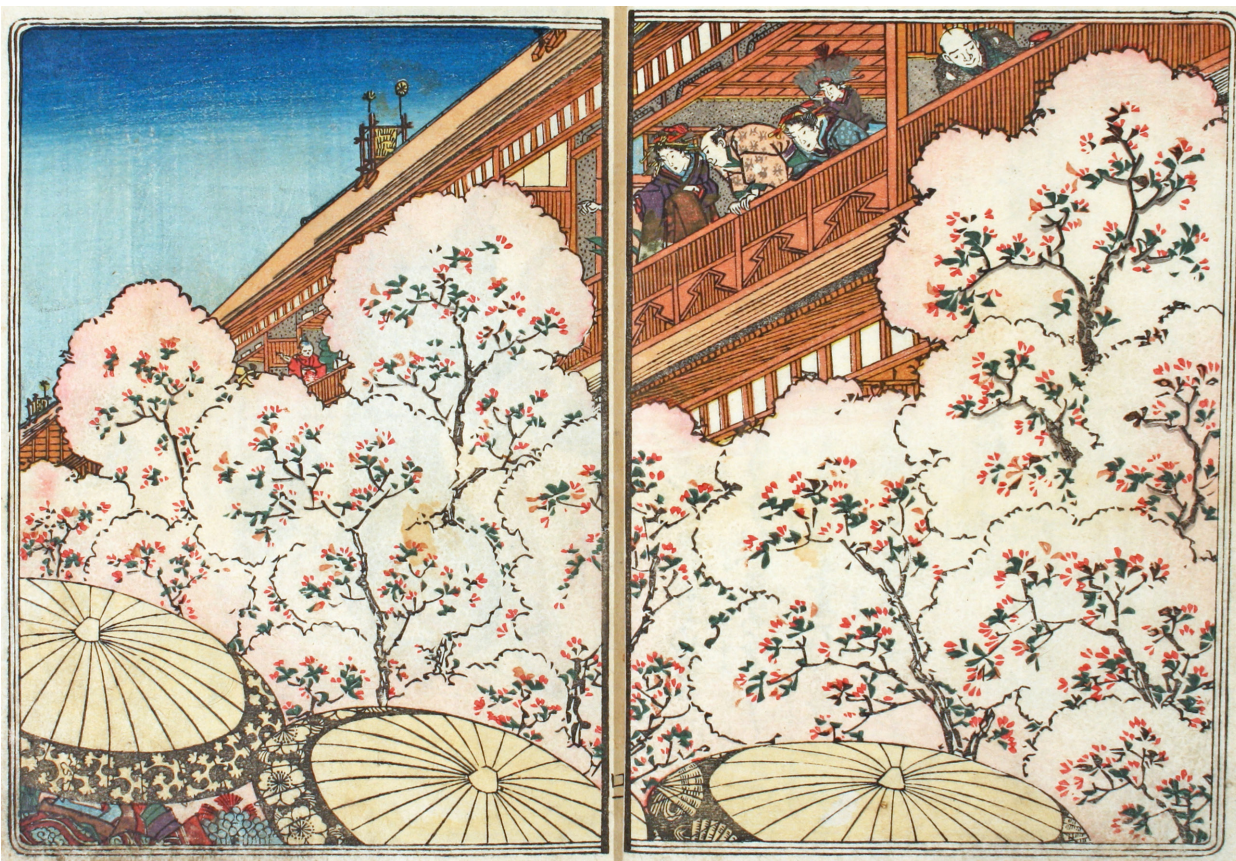


Lámina 5. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Primera ilustración, vol. I, de *Imayō santai-shi* 今様三體志 (Registros sobre cuerpos diversos de hoy día), 1829. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Lámina 6. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Primera ilustración, vol. I, de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 7. Diseño de Suzuki Harunobu 鈴木春信, *Mitate Hakurakuten* 見立白楽天 (Parodia de la obra de Nō “Hakurakuten”), aprox. 1769-1770.
Museum of Fine Arts, Boston



Lámina 8. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Octava ilustración, vol. I, de *Chinpen shinkei-bai* 枕辺深閨梅 (El ciruelo de la habitación del fondo junto a la almohada), 1838. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

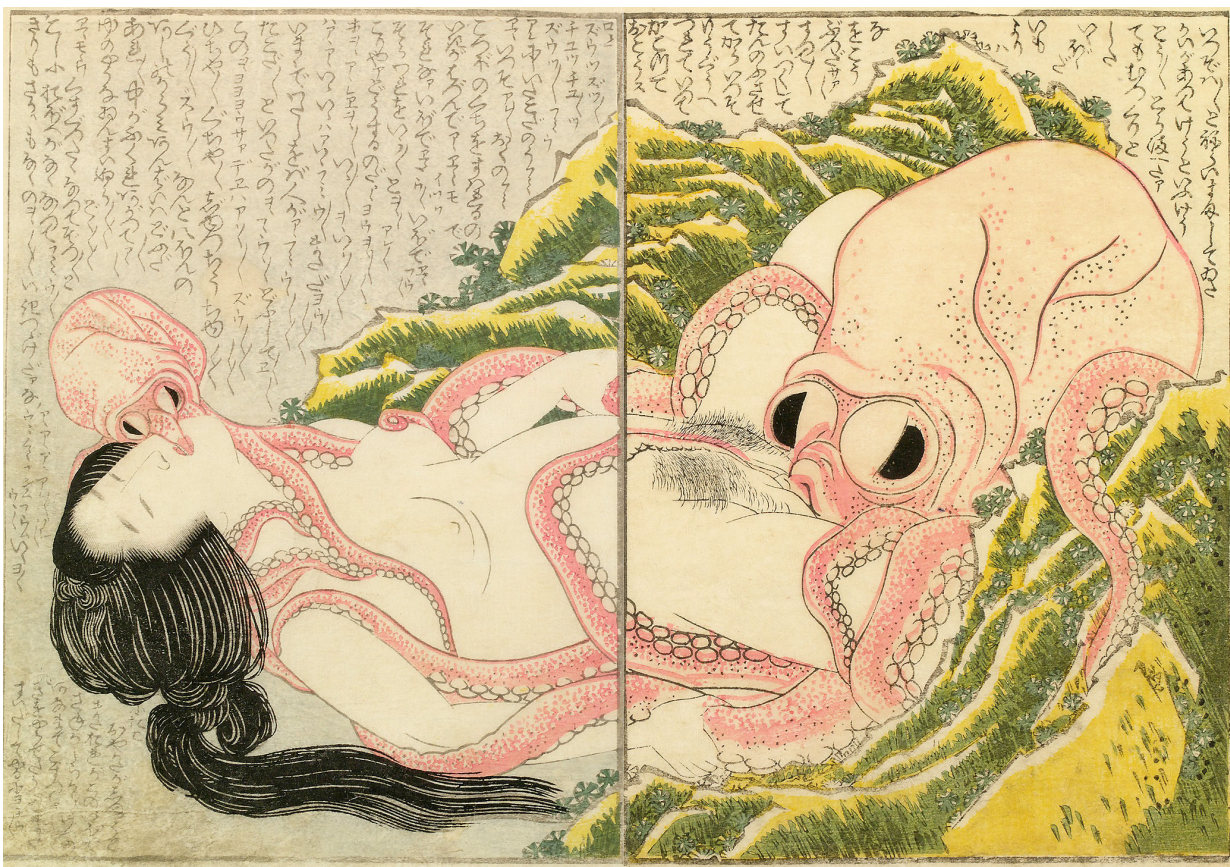


Lámina 9. Diseño de Katsushika Hokusai 葛飾北斎. Cuarta ilustración, vol. III,
de *Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通 (El genuino y experto veterano al encuentro del virtuoso deleite),
1814. Colección Nichibunken

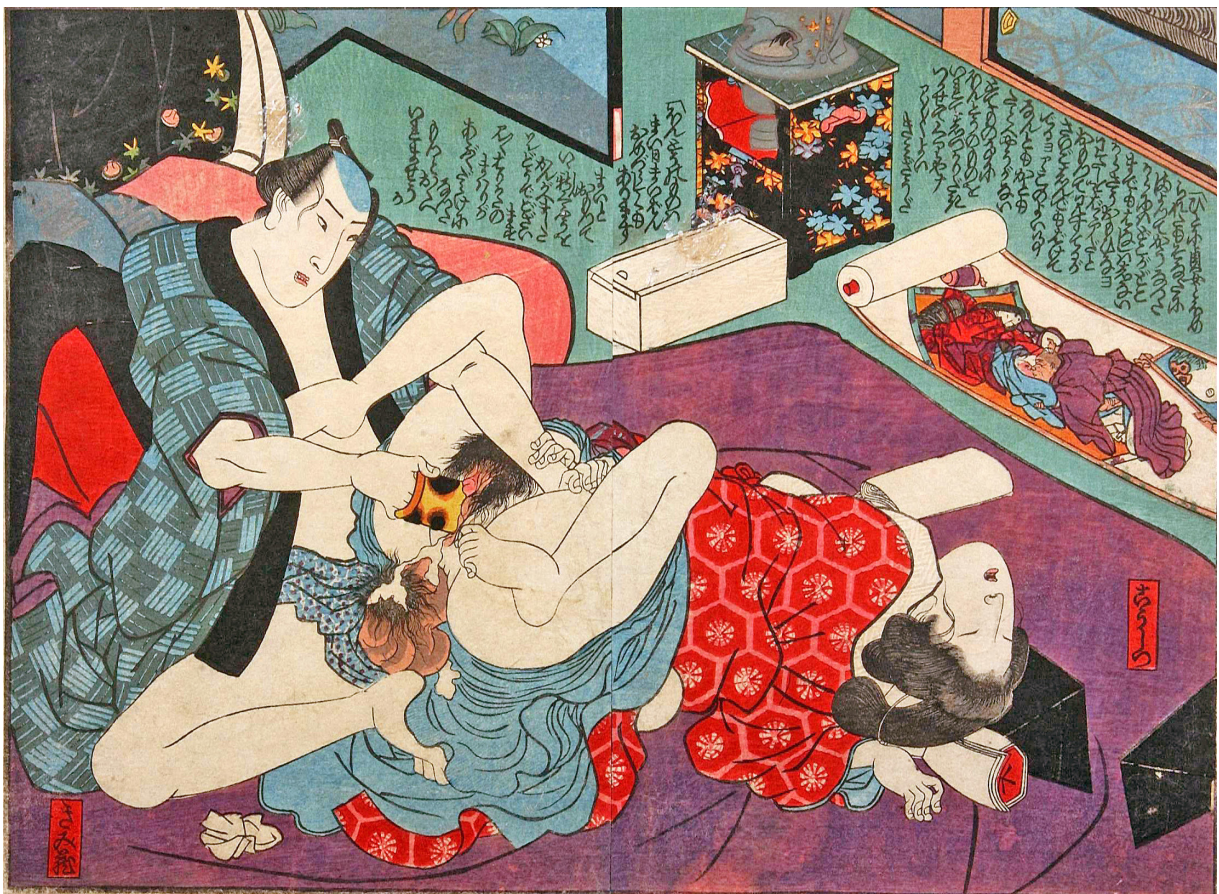


Lámina 10. Diseño de Utagawa Kunimaro 歌川國麿. Quinta ilustración de *Shunshoku tama-zoroi* 春色多満揃 (Conjunto de plenos tesoros eróticos), aprox. 1850-1867. Colección Kagetsu



Lámina 11. Diseño de Kikukawa Eizan 菊川英山. Séptima ilustración, vol. I, de *E-awase kingai-shō* 絵合錦街抄 (Conjunto de estampas de esplendorosos barrios selectos), 1815. Colección Nichibunken



Lámina 12. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉. Octava ilustración, vol. I, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815. Colección Nichibunken



Lámina 13. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Séptima ilustración, vol. III, de *Kaidan yoru no toki* 開談夜之殿 (Fantasmales historias vaginales del visitante nocturno), 1826. Colección Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 14. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉. Séptima ilustración, vol. I, de *Ehon bime kurabe* 艶本美女競 (Certámenes eróticos de bellas mujeres), 1822. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts



Lámina 15. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿, *Mashiba Hisayoshi* 真柴久吉, aprox. 1803-1804. The Trustees of the British Museum



Lámina 16. Diseño de Utagawa Yoshitora 歌川芳虎, *Dōke musha: Miyo no wakamochi*
 道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos: Masas de arroz de año nuevo
 por el reinado de nuestro señor), aprox. 1847-1852. Museum of Fine Arts, Boston



CAPÍTULO II

LOS DISCURSOS SOBRE EL *MAKURA-E*

Se ha intentado reseñar, en el capítulo anterior, algunos de los problemas terminológicos de carácter más general y directamente relacionados con nuestro objeto de estudio. Con todo, aún se hace necesario explorar aquellas otras construcciones y mecanismos que se han dispuesto para definir, singularizar, politizar y manipular los terrenos discursivos del *shunga*, que han afectado y afectan su historia, y matizan nuestro entendimiento en torno a la manifestación.

Tomando como ejemplo la observación y el breve ejercicio que hiciera Henry Smith durante su presentación en la Conferencia Internacional Sexuality and Edo Culture, 1750-1850, celebrada en la Universidad de Indiana en 1995,¹ la historia de las representaciones sexualmente explícitas en Japón cuenta con una abundancia de palabras que han sido y son empleadas para nombrar lo que hoy se nos presenta como *shunga*, por lo que se hace imprescindible, en cualquier estudio de este fenómeno, establecer como punto de partida una revisión de esas expresiones que permita delimitar con mayor precisión, en un trabajo de esta índole, cuál será parte del repertorio terminológico con el cual nos moveremos a lo largo y ancho de nuestro análisis. Por otro lado, se convierte en una necesidad examinar conscientemente la pertinencia en el uso y las formas de uso contemporáneos de algunos de estos vocablos, examen que infaliblemente funciona como generador de un sinnúmero de interrogantes, así como de cuestionamientos a los anteriores y presentes intentos historiográficos: ¿son los términos actualmente más comunes los más acertados?, ¿fueron todos ellos equivalentes?, ¿compartieron el mismo tiempo y espacio?, ¿es posible detectar

¹ Henry D. Smith II, "Overcoming the modern history of Edo 'shunga'", en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, p. 26.

agendas ocultas en su uso y aplicación?, ¿funcionaron en los mismos circuitos y para los mismos referentes?, ¿estos referentes se constituyen en un todo homogéneo?

Intentemos entonces dar respuesta a estas preguntas, y examinar en detalle la voz que con mayor frecuencia se emplea para nombrar estas imágenes: *shunga*. Es importante aclarar que no habremos de presentar un inventario de todas esas palabras que comúnmente se relacionan con la producción japonesa de imágenes con contenido sexual; ellas están a la disposición de todos aquellos interesados, en la gran mayoría de los trabajos que recientemente se han escrito en japonés e inglés, y que forman parte del cuerpo de referencias bibliográficas de esta investigación.

En primer lugar, es importante señalar que, así como lo apuntan la gran mayoría de los textos que tratan sobre estos problemas, en Japón existe una larga historia y presencia de imágenes con contenido sexual: artefactos vinculados a los cultos a la fertilidad, dibujos que se conservan en algunos templos budistas, manuales médicos, rollos ilustrados (*emakimono* 絵巻物)² de diversos temas y la más variada índole, estampas, libros y otros impresos, fotografías, filmes, videos, comics y hasta programas electrónicos interactivos.³ Pero a pesar de que podemos establecer como constante que prácticamente todos estos objetos culturales muestran genitales o actividad sexual de modo explícito, o ambas cosas, bajo ningún concepto es posible considerarlos como un gran conjunto interdependiente. Esta posibilidad, desde nuestro punto de vista, únicamente sería válida si nos anclamos al horizonte representativo, ya que más que un macrogrupo uniforme, estos objetos establecen conjuntos muy delimitados, cada uno dependiente de un contexto muy particular, una circulación muy específica, y con significaciones además muy concretas, no obstante que puedan presentar elementos comunes en otros niveles, más allá del ámbito representativo. Por lo tanto, eso a lo que hoy se denomina *shunga* no es más que un complejo de existencias extremadamente múltiples de lo visual que no pueden ser comprendidas como una entidad única y englobadora, menos aún proyectar que existe

² Nombre por el que se conoce en japonés a la tipología de rollos ilustrados en formato horizontal, que se comienza a desarrollar hacia fines de la época Heian 平安 (794-1185) en los círculos artísticos de la corte imperial y en los centros religiosos budistas.

³ Con toda intención hemos extendido aquí los ejemplos hasta el mundo contemporáneo, ya que una práctica bastante generalizada y conveniente es separar estas manifestaciones más recientes, y diferenciarlas así de sus antecesoras. No encontramos grandes dificultades en ver estos fenómenos más actuales como entidades independientes (a pesar de los elementos comunes que puedan poseer); sin embargo, fallamos cuando de objetos e imágenes pasadas se trata, al pretender una ilusoria uniformidad y continuidad entre ellos.

una continuidad histórica⁴ entre aquellas manifestaciones sexualmente explícitas previas al siglo XVII y el fenómeno particular de producción de estampas con contenidos similares que se presenta durante el periodo Edo bajo las dinámicas popular-urbanas y que interesa a este trabajo.⁵

Ya que todos esos vocablos no son exactamente equivalentes, ni se refieren al mismo problema, ¿de qué manera entonces lidiamos con esto? Revisemos pues algunos de ellos y tratemos de reconfigurar el aparato terminológico y proponer algunos usos, por lo menos para los fines específicos de este estudio. Para esto, nos gustaría partir de un examen de las especificidades de parte del léxico que con mayor frecuencia aflora en los textos que tratan sobre el *shunga*.⁶ Antes quisiéramos volver a recordar que todos estos términos han sido enclavados como parte de un genérico denominado *shunga*.⁷

Osokuzu 偃息図

Éste es el nombre en el que todas las fuentes coinciden como la más antigua evidencia de imágenes *shunga*. El significado de la palabra indica que eran dibujos o pinturas de posiciones reclinadas, posturas evidentemente vinculadas con el sexo. La cita proviene del volumen 11 del libro *Kokon chomon-jū* 古今著聞集 (Colección de cosas conocidas de ayer y de hoy, 1254), donde se señala el nombre de Toba Sōjō 鳥羽僧正 (1053-1140),⁸ y se hace referencia a antiguas figuras donde se exageraban las dimensiones del falo.⁹ Fuera de este comentario, desconocemos a qué pinturas en particular se estaban

⁴ A partir de esos recuentos terminológicos que se mencionaban antes, y que caracterizan a un volumen considerable de los textos japoneses y occidentales que tratan sobre el *shunga*.

⁵ Profundizando aún más en esta consideración, ni siquiera esa producción específica de estampas con contenidos sexuales de Edo es posible considerarla como un conjunto uniforme, según se verá más adelante.

⁶ Como se mencionó párrafos antes, no nos interesa presentar un enlistado completo, por lo que palabras como *nure-e* 濡絵, *oko-e* 痴絵, *kagami-e* かがみ絵, *yoru-no-mono* 夜の物, *tsugai-e* 番絵, *Nishikawa-e* 西川絵 y *wa-jirushi* わ印, entre otras, no figurarán en este examen.

⁷ Partes de una versión temprana de este acápite fueron publicadas en “El *makura-e* como discurso sociocultural: algunas reflexiones terminológicas”, en Amaury A. García Rodríguez y Emilio García Montiel (eds.), *Cultura visual en Japón: once estudios iberoamericanos*, El Colegio de México, México, 2009, pp. 111-132.

⁸ Monje adscrito a la escuela Shingon 真言 del budismo esotérico, a quien se le atribuye la creación de rollos pictóricos famosos de fines de la época Heian como el *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画, el *Shigi-san engi emaki* 信貴山縁起絵巻, además de *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ y *He-gassen* 屁合戦 que se mencionarán más adelante.

⁹ Esta referencia aparece mencionada sin falta en textos como: Ujii Mikito 氏家幹人, *Edo no sei-fūzoku* 江戸の性風俗, Kōdansha, Tokio, 1998, p. 60; Shirakura Yoshihiko, *Edo no shunga*,

refiriendo, así como tampoco tenemos evidencia física hoy día de imágenes de esta clase. No obstante, Richard Lane menciona que este tipo de diseños (*osokuzu-no-e* 偃息図の絵) eran ilustraciones de versiones japonesas de manuales sexuales médicos y terapéuticos de origen chino.¹⁰ Vale aclarar que en ningún momento se nombra, en esas referencias antiguas, a *shunga* como denominador de estas imágenes.

Kachi-e 勝絵

“Pinturas victoriosas” (*kachi-e*) fue el título que se les adjudicó y por el que todavía se conocen dos rollos ilustrados igualmente atribuidos al conocido Monje Toba.¹¹ Estos dos *emaki* 絵巻,¹² *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ (La competencia de penes) y *He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos), ambos de principios del periodo Kamakura 鎌倉 (1180-1333), y de los que hoy se poseen copias posteriores, fueron nombrados así por una historia que relata que este par de rollos obtuvieron el primer lugar en una competencia imperial de pintura llevada a cabo por la consorte del emperador Kameyama 亀山天皇 (1249-1305) en el año 1270.¹³ Las historias que representan narran ficticias competencias en las que, por un lado, los contendientes se retan a ver quién tiene el miembro más viril y colosal, mientras que, por el otro lado, se pelean por destacar sus cualidades propulsoras de flatulencias. Como vemos, a pesar de que en ambos la naturaleza de los temas apunta a una lógica explicitación de los genitales y otras partes del cuerpo, sería en extremo forzado plantear que los rollos giran en torno a motivos de carácter sexual

sore wa poruno datta no ka 江戸の春画、それはポルノだったのか, Yōsensha, Tokio, 2002, p. 30; Miyatake Gaikotsu, “Waisetsu hatsugo jii” 猥褻發語辭彙 (1919), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū*, vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, pp. 55-170; Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻, Gabundō, Tokio, 1979, p. 16; Smith, *op. cit.*, p. 27; entre otros más. Fukuda Kazuhiko 福田和彦, sin embargo, señala una cita del siglo IX en *Tsunesada shinnō-den* 恒貞親王伝 (La vida del príncipe Tsunesada), más antigua que *Kokon chomon-jū*. Véase Fukuda Kazuhiko, *Enshoku ukiyo-e zenshū*, vol. I, Nikuhitsu emaki sen 1 肉筆絵巻撰 (巻), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995, p. 4.

¹⁰ Lane cita como fuentes de esta idea dos textos antiguos vinculados con regulaciones médicas. Véase Lane, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ Véase Takashima Tsuneo 高島経雄, *Toba Sōjō no higa: Kachi-e no hakken* 鳥羽僧正の秘画：勝画の発見, Bungei-sha, Tokio, 2000.

¹² *Emaki*, *emakimono*: véase nota número 2.

¹³ Lane, *op. cit.*, p. 20; Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, vol. XVII, Higa emaki ‘Koshibagaki sōshi’ 秘画絵巻「小柴垣草子」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997, pp. 17-18.



Figura 25. Tosa Mitsuoki 土佐光起, *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ (La competencia de penes), copia de 1664. Colección privada

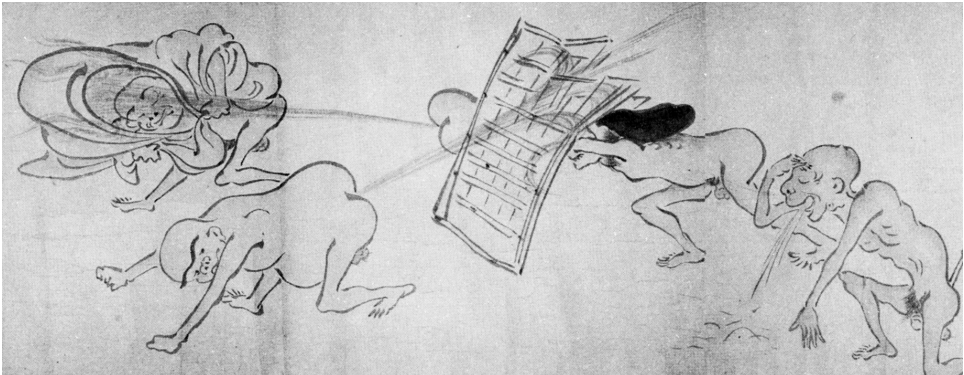


Figura 26. Tosa Mitsuoki 土佐光起, *He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos), copia de 1664. Colección privada

(diferentes de la exhibición de partes del cuerpo). Paradójicamente, *kachi-e* es otro de esos términos que se enlistan cuando a *shunga* se refiere.

Cabe destacar aquí que el investigador Shirakura Yoshihiko encuentra que a mediados del siglo XIX esas imágenes llamadas “victoriosas” eran en cambio estampas con contenido sexual que se escondían en las armaduras de los guerreros, y en las cajas de ropa o de libros, como amuletos de buena fortuna, para la protección en caso de incendios, o como repelentes de insectos.¹⁴ También a esta variante se le denomina *shunga*.

¹⁴ Para esto Shirakura se refiere al libro de 1845 *Baien nikki* 梅園日記 (El diario del jardín de los ciruelos). Véase Shirakura Yoshihiko, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka*, Yōsensha, Tokio, 2002, pp. 35-36. Más adelante en este capítulo se discutirá sobre las controversias que se han desatado acerca de las posibles funciones del *shunga*.

Shunga 春画

Según Richard Lane,¹⁵ las primeras obras de pintores japoneses de *shunga* (como género independiente de los manuales médicos u otros estimulantes terapéuticos y educativos) pueden ser ubicadas hacia fines del periodo Heian, pero sobre todo con mayor presencia a partir de Kamakura, opinión que coincide sin mayores divergencias con la mayoría de los textos japoneses ya citados con anterioridad en este capítulo. Smith, por su parte,¹⁶ plantea que no es sino hasta el siglo XVI cuando puede decirse que *shunga* funcionó como género, y que la popularización de la palabra es aún más tardía, pues data del siglo XIX.

A pesar de las discrepancias que pueden encontrarse entre las dos opiniones, hay en ambas elementos muy importantes que ayudarán a configurar una tentativa (re)construcción de los itinerarios generales del término y la producción *shunga* en Japón, por lo que se intentará presentar aquí una modesta propuesta que brinde una alternativa más en las crónicas posibles de este proceso.

Se hace necesario entonces partir de la fuente originaria: China

Como se ha estado reiterando, se ha pretendido establecer una continuidad histórica del *shunga* en Japón, enlazándolo con antecedentes que se fijan desde los siglos IX al XIII. Ya que la palabra *shunga* es de procedencia china, se intenta amplificar aún más el origen y la presencia de la manifestación y término, por lo que en cualquier recuento que del *shunga* se ha realizado siempre se resalta el *pedigree* continental; no obstante, invariablemente quedan en el universo de lo ambiguo inquietudes estrechamente vinculadas a cómo, cuándo y por qué vías llegó a suelo nipón, así como a las maneras en que se comportó en China y en Japón.

Parte de esta deficiencia radica en que, lamentablemente, no se dispone de toda la información exacta para precisar cada uno de estos puntos, por lo que, como se mencionó, se intentará desarrollar paso a paso este desplazamiento.

Son los años del 206 a.C. al 220 d.C. en China, correspondientes con la dinastía Han 漢, las fechas en que las fuentes antiguas ubican las primeras pinturas chinas con contenidos sexuales.¹⁷ A pesar de que los ejemplos de estas pinturas de épocas tan tempranas son extremadamente raros, o en la mayoría de las ocasiones inexistentes, dos tipologías (literaria y visual) se

¹⁵ Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, Gabundō, Tokio, 1979.

¹⁶ Smith, *op.cit.*

¹⁷ Liu Dalin 刘达临, *Zhongguo xingshi tujian (Caituben)* 中国性史图鉴 (彩图本), Shidai Wenyi Chubanshe, Pingzhuang, 2003.

reiteran con frecuencia en los textos, y parecen haber circulado en los circuitos artísticos de la corte imperial: los “manuales de alcoba”, *fangzhong shu* 房中書, tratados de corte sexológico, y las “pinturas del palacio de primavera”, *chungonghua* 春宮畫, génesis de nuestros *shunga*.

Estas pinturas que, evidentemente, reproducían diferentes tipos de escenas sexuales, y que eran encargadas por personajes de la corte imperial china, tenían por supuesto una circulación extremadamente reducida. Formaban parte de un consumo de élite y privado,¹⁸ y su propagación hacia otros circuitos data de mucho tiempo más tarde.

Varias fuentes consultadas¹⁹ coinciden en que es a fines de Ming 明²⁰ cuando ocurre la popularización de estas imágenes en China, situación que coincide con acontecimientos históricos y sociales enlazados con la expansión de nuevas esferas de consumo cultural en las ciudades, además de la significación que tuvo en estos procesos de dispersión de la cultura material (en el caso que nos interesa, la literatura²¹ y la imagen) el desarrollo tecnológico de la imprenta.²² Justamente, datan de estas fechas —y en adelante— la gran mayoría de los rollos ilustrados, álbumes, pinturas e impresos sexualmente explícitos que hoy día se conservan, así como también la generalización en China de la palabra por la que más se conoce a esta producción: *chunhua* 春畫 (*shunga* en japonés).²³

Es precisamente éste el punto de partida en que, según estimamos, puede considerarse en Japón la presencia y paulatina configuración del *shunga* en tanto género independiente; como aquella producción pictórica con fines de estimulación sexual²⁴ (conocida hasta hoy como *shunga emaki* 春画絵巻, *nikuhitsu shunga emaki* 肉筆春画絵巻 o, más tarde, *nikuhitsu ukiyo-e shunga emaki* 肉筆浮世絵春画絵巻) que no casualmente transita por circuitos simi-

¹⁸ Utilizo aquí *privado* como simple antónimo de público. No me estoy refiriendo a un consumo únicamente individual o secreto, aunque tampoco lo descarto.

¹⁹ Liu, *op. cit.*, y Giovanni Vitiello, a partir de correspondencia electrónica.

²⁰ Dinastía Ming (1368-1644).

²¹ Véase Giovanni Vitiello, “Family affairs: ‘A crazed woman’ and late Ming pornography”, en Antonio Forte (ed.), *A Life Journey to the East*, Italian School of East Asian Studies, Kioto, 2002, pp. 245-262. Agradezco a Elisabetta Corsi la referencia.

²² Véase Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

²³ Prestemos atención a que desaparece el ideograma de “palacio” (*gong* 宮), como si se intentara dejar bien claro que ya no depende únicamente de los entornos privilegiados por los que hasta entonces se movía.

²⁴ Solamente me estoy refiriendo aquí a uno de los propósitos más generales de su manufactura (y por ende, a una de las razones, quizás determinante, de su encargo), y no a los posibles usos que este tipo de imágenes pudieron generar.



Figura 27. Autor desconocido, *Koshibagaki sōshi* 小柴垣草子 (Historia de la pequeña cerca de ramas), copia de 1828. Ubicación desconocida

lares y que también prospera en momentos cercanos a los chinos, es decir, a partir del periodo Muromachi 室町 (1333-1573), pero con mayor empuje durante Momoyama 桃山 (1573-1600) y Tokugawa.

Es importante aclarar que de ninguna manera estamos pretendiendo que no existieron en Japón imágenes con argumentos sexuales antes del siglo xiv. Como se ha visto, datan de épocas bastante anteriores a Muromachi, pese a que difieren en contenido y propósito de las más recientes. Tampoco podemos ser categóricos en plantear que pinturas similares a las que en China se producían como *chungonghua* no existieran en (o se importaran a) Japón hasta Muromachi, pero sí que no es sino hasta esa fecha cuando en los círculos de élite japoneses se extiende el patrocinio, la manufactura y el consumo de este tipo de pinturas.

Tanto Fukuda Kazuhiko como Richard Lane²⁵ opinan que hoy día prácticamente no se conservan ejemplares originales de la época Muromachi. Son raros los rollos ilustrados *shunga* (*shunga emaki*) previos al siglo xvi, y se les estima como los más antiguos. Dos de los casos que suelen citarse sin falta como los prototipos del género son *Koshibagaki sōshi* 小柴垣草子 (Historia

²⁵ Lane, *op. cit.*, p. 30, y Fukuda, *op. cit.*, p. 4.



Figura 28. Autor desconocido, *Chigo sōshi* 児子草子 (Cuentos de efebos), copia del siglo XVIII. Ubicación desconocida

de la pequeña cerca de ramas) y *Chigo sōshi* 稚児草子 (Cuentos de efebos). Es muy interesante notar que cada uno de ellos trata sobre los perímetros culturales de la corte imperial y los complejos budistas, respectivamente, y es muy probable que hayan circulado en esos ámbitos. El primero se conoce sólo por copias posteriores,²⁶ y se dice que el rollo original hoy desaparecido fue compuesto en el año 1172. Reproduce una serie de situaciones de cópula entre hombres y mujeres de la corte, pues el telón de fondo corresponde a los propios espacios del palacio imperial. El segundo ejemplo, que trata de los encuentros sexuales entre monjes budistas y jóvenes efebos (*chigo* 稚児), también cuenta con diferentes versiones subsiguientes, aunque Lane afirma que en el templo Sanbō-in 三宝院 del complejo Daigo-ji 醍醐寺,²⁷ de Kioto,

²⁶ Fukuda reproduce una copia del siglo XVIII y Lane otra de 1828. Fukuda, *op. cit.*; Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, vol. XVII, Higa emaki 'Koshibagaki sōshi', Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.

²⁷ Complejo religioso de la escuela Shingon del budismo esotérico.

guardan lo que podría ser la versión original del rollo, cuyo colofón aporta la fecha de 1321.²⁸

A pesar de estos antecedentes del *shunga emaki* como género, no es sino hasta finales de Muromachi, o ya entrado Momoyama, cuando se cuenta con más muestras y copias de rollos ilustrados de temática sexual. Por otro lado, cabe notar que, al igual que en China, en un principio el consumo de estos materiales era casi exclusivo de los ámbitos de poder (corte imperial, corte del *shōgun*, centros religiosos, etc.). El incremento en la producción probablemente haya sido avivado por diversos factores: mayor disponibilidad de materiales continentales, por la fama que fueron ganando en China (y de aquí la mayor importación), conformación de un mercado propio (centrado en este momento en los circuitos ya mencionados), por el aumento de la producción local y, por ende, del gusto y la demanda de estas obras, entre otras causas viables. No obstante, no resultan satisfactorias como únicas respuestas cuando se consideran los procesos de popularización del género que ocurren durante el siglo XVI, y del XVII en adelante. Por lo tanto, se hace imprescindible ir más allá y examinar el contexto cultural y la actividad de creación visual de estos años, momentos por demás convulsos, así como buscar más razones que nos permitan complementar mejor estas reflexiones.

Uno de los cambios que propiciaron la llegada de nuevos grupos al poder, a partir de Kamakura y durante Muromachi, fue la proliferación de los talleres de pintura (*edokoro* 繪所), hasta ese momento asociados a la corte imperial y a algunos núcleos budistas. La utilización de la imagen como instrumento simbólico en la legitimación de los samuráis,²⁹ ahora gobernando al país, favoreció el patrocinio de algunos de estos centros artísticos que se ajustaron a las exigencias del momento. Escuelas budistas de reciente incorporación, así como nuevas escuelas pictóricas, como la Kanō 狩野派 y la Tosa 土佐派,³⁰ abren un vasto panorama que complementará las prácticas de los antiguos talleres.³¹ Es quizá el patrocinio de los shogunes Ashikaga 足利,

²⁸ Lane, *op. cit.*

²⁹ Samurái 侍.

³⁰ Ambas surgen en Muromachi, asociadas a las instancias de poder.

³¹ Entre los textos en inglés publicados recientemente en los que es posible profundizar en los procesos artísticos, desde Muromachi hasta principios de Tokugawa, sugiero revisar los siguientes: Brenda G. Jordan, *Copying the Master and Stealing his Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003; Quitman E. Phillips, *The Practices of Painting in Japan, 1475-1500*, Stanford University Press, Stanford, 2000; Kendall Brown, *The Politics of Reclusion: Painting and Power in Momoyama Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997; Karen M. Gerhart, *The Eyes of Power: Art and Early Tokugawa Authority*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.

durante Muromachi, el más conocido y estable de todos, que no sólo amparó la constitución de nuevas expresiones culturales, sino que además poseía un elaborado mecanismo de importación, clasificación y exhibición de objetos operado por “consultores” y “curadores” monjes del sistema Gozan 五山.³² Pero no será particularmente la estabilidad el factor determinante en la popularización de *shunga*. Será justamente lo contrario, ya que los años conocidos como *sengoku jidai* 戦国時代 (o época del país en guerra, 1467-1573), a fines de Muromachi, redundarán en cambios profundos en todos los niveles, cambios que transformarán radicalmente los mecanismos de producción, circulación y consumo de las imágenes sexualmente explícitas tan conocidas como *shunga*.

La devastación, la atomización del poder y la fractura de los centros productores de imágenes son algunas de las consecuencias de los sucesos que acontecieron a partir de la Guerra de Ōnin 応仁の乱, que sacudió violentamente a Kioto en 1467. Independientemente de los reductos en terrenos consagrados que de estos talleres perduraron, la reconfiguración de focos y espacios de control (políticos, económicos y culturales) traerá consigo la aparición de nuevos patrocinadores y nuevas “comunidades de la práctica” pictórica³³ que sabrán desarrollar capacidades de adaptación y movilidad en tipos, géneros y formatos, dependiendo de los diferentes proyectos y encargos.

Algunas de estas comunidades se ubicaron en recintos religiosos, como es el caso del importante círculo artístico del Daitoku-ji 大徳寺, en Kioto; otras se trasladaron hacia zonas más alejadas de la capital, como fueron los dominios de Hosokawa 細川 y de Ōuchi 大内,³⁴ al centro y al suroeste de la isla de Honshū 本州 respectivamente. Pero son los centros urbanos como la ciudad de Sakai 堺, y posteriormente las nuevas ciudades-castillo, los que abren un sinfín de posibilidades en la generación y multiplicación de talleres de pintura, ya no sólo para satisfacer las ansias de exhibición de los señores, sino de igual modo las del reciente mercado de objetos de consumo, basado en grupos sociales no de élite, que gracias al auge del comercio se había comenzado a estructurar en las ciudades.

Estos procesos, que se originaron con la regionalización política de los señores en guerra, concentrarán ahora en las ciudades buena parte de la actividad pictórica, que no sólo se alimentará de los talleres ya establecidos,

³² Asociación monástica *zen* 禅 bajo patrocinio oficial que se establece en Japón a partir de Kamakura. Sistema de organización budista que se importa de China: *gozan* (ch. *wushan*), “las cinco montañas”.

³³ Siguiendo la frase de Quitman Phillips. Véase Quitman E. Phillips, *op.cit.*

³⁴ Dominio que patrocinó la actividad artística del famoso pintor Sesshū 雪舟 (1420-1506).

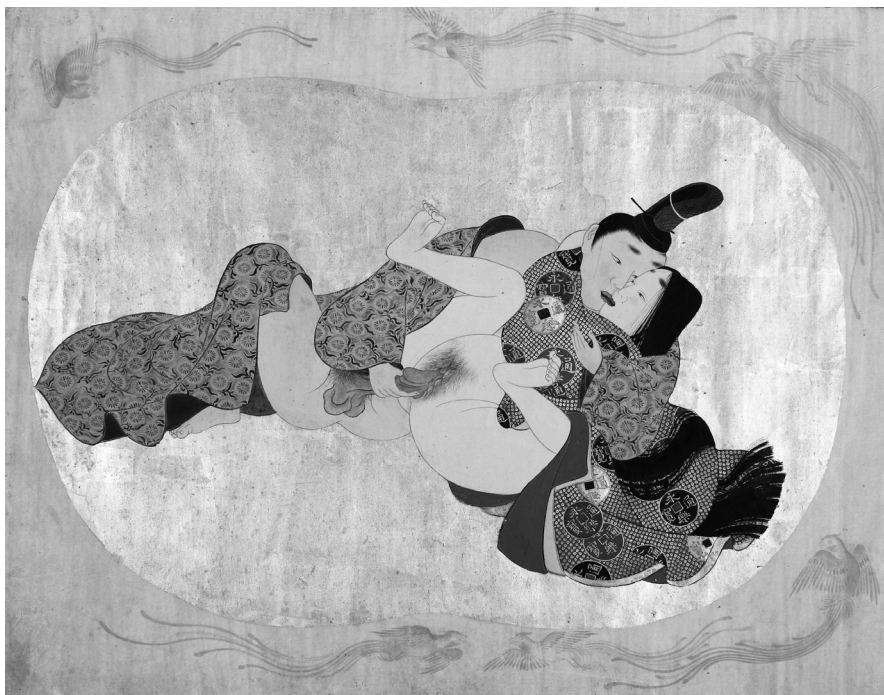


Figura 29. Pintor desconocido. Sexta ilustración de álbum sin título, primera mitad del período Edo. Colección Japan Ukiyo-e Museum

sino que además agrupará a artesanos³⁵ que se encargarán de realizar bienes para un sector más amplio. Independientemente del florecimiento registrado en los centros artísticos de provincia, a causa de las políticas de pacificación y vuelta a la hegemonía en el control del país, Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582), pero sobre todo Toyotomi Hideyoshi, comenzarán a realizar en la segunda mitad del siglo *xvi* y principios del *xvii* (que es posible detectar hacia 1590-1620) una reconcentración de la producción plástica en tres núcleos urbanos que marcarán la evolución cultural del país en los dos siglos y medio siguientes: Kioto nuevamente, Ōsaka³⁶ y Edo. Estos contextos proporcionarán a los *shunga emaki* una permeabilidad que es justamente la que les permite adaptarse a las necesidades del nuevo mercado; imágenes de las que la pujante cultura *chōnin*³⁷ se apropiará, y que nos llegan hoy día gracias a la tipología conocida como *nikuhitsu ukiyo-e* (y sus ejemplos *shunga*).³⁸

³⁵ En este caso a los “pintores urbanos”, *machi eshi* 町絵師.

³⁶ Ōsaka 大阪.

³⁷ Literalmente, “habitante de la ciudad”.

³⁸ *Nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵, pinturas *ukiyo-e*. Véase la figura 30.



Figura 30. Nishikawa Sukenobu 西川祐信, Sin título, 1724-1736.
Ubicación desconocida

Por lo tanto, es en la segunda mitad del siglo xvi cuando podemos ubicar certeramente los comienzos de la popularización de la manifestación conocida como *shunga emaki*. La primera mitad del xvii es testigo de un aumento considerable en el encargo y manufactura de estos rollos, que escapan de los antiguos circuitos restringidos, pese a que es necesario matizar este hecho con la distinción de que esta “popularización” se concentraba básicamente en aquellos sectores que tenían la solvencia económica suficiente para costear la producción de estas pinturas. A pesar de las contingencias de su circulación, llega a ser tal el éxito del género que se hace necesario buscar alternativas más económicas y efectivas para su producción, distribución y venta, y es aquí donde la imprenta concibe mayores perspectivas, diversificando aún más la temática y generando todavía mayor cantidad de tipologías y términos paralelos, como los que nos falta explorar más adelante.

Si realizamos una revisión general de los registros que poseemos actualmente³⁹ sobre estos rollos, seguramente detectaremos que, en comparación

³⁹ Lamentablemente han sido muy raras las ocasiones en que he podido examinar de manera directa el original de un *shunga emaki*, por lo que, alerta ante las imperfecciones del método, no me queda otra alternativa que recurrir a los estudios o catálogos que se han pu-

con la cantidad de ellos creados durante el siglo XVII, los siglos XV y XVI mantienen un perfil mucho más bajo. La gran mayoría de estos *emaki*, aproximadamente hasta principios del XVII, están atados a las escuelas pictóricas Kanō y Tosa.⁴⁰ Muchos de ellos son versiones y copias de otros rollos, y los personajes representados por regla general corresponden a círculos de élite, como señores y damas de la corte, samuráis y monjes, entre otros. Es hacia mediados del siglo XVII cuando vemos cambios sustanciales, no sólo en el volumen de la producción, sino en otros factores estilísticos y representativos. Los ya desde entonces populares *ukiyo-e* comienzan a desplazar a los antiguos modelos, nuevas situaciones y escenarios son tomados en consideración, y los protagonistas se adscribirán más a sectores samuráis, comerciantes pudientes y prostitutas famosas.⁴¹ Podemos ver también una mayor movilidad de formatos, como por ejemplo el uso ocasional del *kakemono* 掛物 (rollo vertical).

Los siglos XVIII y XIX atestiguarán una continuidad en la creación y en los usos de los *shunga emaki*, aunque nunca llegarían a competir con la popularidad creciente de los álbumes y libros impresos con temática sexual, y las imágenes conocidas como *makura-e* y *warai-e* 笑絵, que se verán a continuación.

Makura-e 枕絵

Es la expresión que se considera fue la más popular durante el periodo Edo para referirse a imágenes sexualmente explícitas. Según Shirakura,⁴² el origen sería la frase *makura sōshi* 枕草紙 (historias de cabecera); de aquí, *makura-e* deviene “imágenes de cabecera”, o sea, aquellas imágenes que es bueno tener cerca en caso de necesidad, sobre todo en la cama. Uno de los más importantes historiadores de la cultura popular de Edo, Nishiyama Ma-

blicado sobre el tema. Algunos de los materiales más importantes revisados son: Fukuda, *op. cit.*, vols. I y II; Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, Gabundō, Tokio, 1979; Shirakura Yoshihiko y Hayakawa Monta, *Shunga: Himetaru warai no sekai*, Yōsensha, Tokio, 2003; Takahashi Tetsu 高橋鐵, *Hihō emaki-kō* 秘宝絵巻考, Kantō Shobō, Tokio, 1965; Tanobe Tomizō 田野辺富蔵, *Isha mitate: Kōshoku emaki* 医者見立て: 好色絵巻, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995; Higashiōji Taku 東大路鐸 (ed.), *Kaishun higa emaki: Genroku (Nikuhiitsu)* 懷春秘画絵巻: 元禄 (肉筆), Gabundō, Tokio, 1976; *Boston Bijutsukan nikuhitsu ukiyo-e* ボストン美術館肉筆浮世絵, vol. I extra, *Shunga meihin-sen* 春画名品選, Kōdansha, Tokio, 2000; Kobayashi Tadashi 小林忠 y Shirakura Yoshihiko (eds.), *Shunga to nikuhitsu ukiyo-e* 春画と肉筆浮世絵, Yōsensha, Tokio, 2006; y aquellos artículos sobre *shunga emaki* publicados por la revista *Kikan ukiyo-e*, Gabundō, Tokio, 1962-1984.

⁴⁰ Véase la figura 29.

⁴¹ Véase la figura 30.

⁴² Shirakura, *op. cit.*, p. 31.

tsunosuke 西山松之助, explica que se desconoce el momento exacto en que aparece el término *makura-e*, pero que en el año 3 de Meireki 明暦 (1657) se publicó un libro con el título *Yoshiwara makura-e* 吉原枕絵 (Estampas de cabecera de Yoshiwara).⁴³ *Makura-e*, por lo tanto, puede considerarse la denominación específica de la presentación visual sexualmente explícita de la xilografía *ukiyo-e*,⁴⁴ y es ésta la acepción que yo pienso manejar a lo largo de este escrito, apartándola de manifestaciones anteriores⁴⁵ y de aquella otra producción con contenido sexual que se realiza en Edo basada en otros circuitos culturales ajenos al mundo *chōnin*,⁴⁶ así como también de la que funcionaba en el mundo del *ukiyo*, que partía de la tradición pictórica de los rollos, y que se conoce como *nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵 (o también *nikuhitsu ukiyo-e shunga emaki* 肉筆浮世絵春画絵巻, es decir, “rollos pictóricos *shunga* de tipo *ukiyo-e*”). A este conjunto de imágenes *makura-e* dedicaré la mayor atención en el resto de esta investigación, debido a la mayor capacidad de recepción y popularidad que tuvo la xilografía (en este caso *makura-e*), no así la pintura. Por si fuera poco, la xilografía *makura-e* tampoco es una entidad completamente homogénea, pues también está sujeta a subdivisiones; sin entrar en detalles, sólo indicaré que puede fraccionarse en ilustraciones de álbumes (*soroi mono* 揃物 o *kumimono* 組物) y de libros (*ehon* 絵本・艶本).⁴⁷

Ehon (Enpon) 艶本

Ésta fue la tipología del *makura-e* de mayor alcance y popularidad durante todo el periodo Edo. Como los ideogramas lo indican, los *enpon* eran libros ilustrados con temática sexual. Sus niveles de producción y circulación fueron realmente extraordinarios, y además de incluir un cuento o historia, que se ubicaba casi siempre en la segunda mitad del libro, contenían ilustraciones *makura-e* al inicio o, en ocasiones, intercaladas en el texto. Aunque

⁴³ Shirakura cita otra referencia un poco anterior, del año 1642. Véanse Shirakura, *ibid.*, y Nishiyama Matsunosuke (ed.), *Edo-gaku jiten*, Kōbundō, Tokio, 1994.

⁴⁴ Para evitar confusiones, quisiera comentar que el tipo de imagen que conocemos hoy como *ukiyo-e*, o estampas del mundo flotante (también llamadas estampas japonesas), se componía básicamente de dos grupos, la *pintura ukiyo-e* (*nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵), y la *xilografía ukiyo-e* (*ukiyo-e mokuhangata* 浮世絵木版画). Cada uno de estos grupos poseía una esfera de circulación diferente, el primero más estrecha y el segundo más amplia, por razones lógicas vinculadas a su manufactura.

⁴⁵ Como los *osokuzu-no-e* y los *kachi-e*, o similares.

⁴⁶ Como los *shunga emaki* que continuaron realizándose en círculos de élite.

⁴⁷ Aun así, todos estos casos mencionados en la unidad *makura-e* se igualan en los recuentos terminológicos como *shunga*.

algunas veces las primeras ediciones de un título se imprimían en blanco y negro, dependiendo del éxito de venta del volumen, podían reeditarse las imágenes a todo color. Por otro lado, es importante señalar que es ésta la tipología que más comúnmente conocemos hoy día como *shunga*, y como vemos, a causa del formato,⁴⁸ en general son poco comunes las imágenes *makura-e* independientes. Asimismo, de los *enpon* tomaré la mayor cantidad de ejemplos en este trabajo.

Hayashi Yoshikazu⁴⁹ indica que, a pesar de que el fonema más común en japonés para los caracteres 艶本 es *enpon*, fue tal la popularidad de estos libros que la lectura *ehon*, es decir, “libros ilustrados”, se convertiría en sinónimo y sustituiría a *enpon*. Con todo, no es ésta la única manera en que se les conoció a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, y encontramos que muy a menudo se refieren a ellos, o aparecen consignadas en las portadas, palabras como *shikibon* 色本 (“libros sexuales”), *kōshoku-bon* (“libros del gusto por el sexo”), *shunpon* 春本 (“libros de primavera”), y algunos otros más que se agrupan bajo la voz *ehon*: los que ya vimos, como 艶本 (“libros eróticos”), 絵本 (“libros ilustrados”), además de 会本 (“libros de encuentros”) y 笑本 (“libros de risa”).

*Ehon (Warai-bon) 笑本 y Warai-e 笑絵*⁵⁰

Junto con *makura-e* y con *ehon (enpon)*, es éste otro de los términos más conocidos y utilizados en Edo, aunque es bueno aclarar que casi siempre su lectura era justamente *ehon* y no *warai-bon*. Aunque la traducción literal sería “libros y estampas de risa”, no estamos aquí ante imágenes humorísticas, aun cuando el humor y la sátira son ingredientes frecuentes en el *makura-e*. El sentido viene más bien del verbo *emu* 笑む, florecer, despertar; de ahí que tenga estas connotaciones vinculadas al “florecer del amor”, “el despertar del deseo sexual”, a la par de la propia palabra *shunga*.⁵¹ Además, 笑本 y 笑絵 no solamente narraban anécdotas e historias en las que afloraba el sexo, sino que en sí mismas significaban la vía de ese estímulo, de ese “despertar”. Tanto *ehon* como *warai-e* eran consideradas herramientas para la estimulación sexual, y es aquí donde recaería una lectura más completa de ambas

⁴⁸ Ya sea este caso de libros ilustrados, como también tratándose de álbumes de imágenes.

⁴⁹ Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む, Shinchōsha, Tokio, 1987; Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon he yōkoso* 江戸艶本へようこそ, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1992; Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon wo sagase* 江戸艶本を探せ, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1993.

⁵⁰ Casi siempre funcionaba como sinónimo de *makura-e* y de *enpon*.

⁵¹ Véase Hayakawa Monta, “Ukiyo-e shunga no warai” 浮世絵春画の笑ひ, en *Warai no sōzōryoku* 笑いの想像力, Fukushima Kenritsu Hakubutsukan, Fukushima, 2003, pp. 52-55.

palabras y objetos. En numerosas ocasiones, en textos del periodo Edo sale a relucir el nombre *warai dōgu* 笑道具, “herramientas para la risa” (más bien, “herramientas para el estímulo sexual”), que describe estas imágenes que llamamos *shunga* como genérico.

Higa 秘画

De los ejemplos que hemos enlistado, *higa* es el más reciente. Todos los textos revisados⁵² coinciden en que su utilización data del siglo XIX, más específicamente del periodo Meiji, época en que, como se comentó en el capítulo anterior, ocurren cambios importantes en las consideraciones en torno al sexo y a la producción y consumo del *shunga*. La necesidad de “ocultar” y legislar la distribución de estas imágenes, impulsada por los controles en materia de obscenidad, será la que dé a luz esta palabra (*higa*: “imágenes secretas”), que se empleó durante casi un siglo completo, y en ocasiones se emplea aún hoy como símil de *shunga*.

Como se ha visto, las anteriores consideraciones terminológicas se alzan en argumentos sólidos para sustentar la conclusión de que no es posible establecer una generalización de la manifestación a partir del uso de la voz *shunga*, y que además tampoco podemos presentar una continuidad histórica entre cada uno de estos ejemplos. Queda demostrado, pues, que ni esos términos ni esos conjuntos, a pesar de sus puntos en común, compartieron muchos de ellos ni tiempo ni espacio, no funcionaron en los mismos circuitos ni para los mismos referentes, no se constituyeron en un mismo tipo de producción, y sus especificidades, así como sus contextos de creación y consumo, tampoco fueron los mismos. Por lo tanto, es insostenible pretender homogeneizar y simplificar expresiones visuales y prácticas culturales heterogéneas colocándolas en un mismo costal que se etiqueta como “arte erótico japonés”, “*shunga*”, u otro.

De inmediato surge la disyuntiva: ¿qué hacer?, ¿de qué manera nombrarlo?

Como se mencionó, *shunga* se utiliza en el japonés de hoy día mayoritariamente como genérico de imágenes con contenido sexual previas al siglo XX (tal vez, más en particular, anteriores a Taishō). Esta generalización y masificación⁵³

⁵² Enlistados en la bibliografía general de este libro.

⁵³ Henry Smith utiliza la palabra “popularización”, aunque yo prefiero “masificación” para aquellos procesos de uso extensivo del término a partir del siglo XIX y durante el XX, y “popularización” para la amplificación de la producción, distribución y consumo del *shunga* (en particular del *shunga emaki*), que ocurrió desde fines del siglo XVI y del XVII en adelante. Véase Smith, *op. cit.*

de la palabra data de momentos más cercanos (en específico a partir del siglo XIX), y está permeada por las transformaciones y sistematizaciones que caracterizaron a las estrategias “modernizadoras” del estado Meiji, por lo que, como se decía antes, consideramos indispensable tomar conciencia de las discusiones que hemos venido desarrollando, así como de las propias particularidades y devenir de la voz. Sin embargo, de igual manera, resulta extremadamente ingenuo desechar por completo el uso de *shunga*, o intentar proponer otro tipo de vocabulario que inevitablemente despertaría cuestionamientos y problemas; tampoco nos interesa violentar las dinámicas propias de la lengua japonesa pretendiendo reestructurar el uso cotidiano de algún término. Por lo tanto, conscientes y siempre alertas ante todo lo discutido en las páginas anteriores, estableceremos, para este trabajo, dos usos básicos de la palabra *shunga*: uno estrecho, que califica a aquella producción específica de rollos ilustrados *shunga emaki*, y otro más amplio que funcione como símil de “imagen sexualmente explícita”, pero sin querer amalgamar en todos los niveles un complejo de manifestaciones como las que hemos detallado, sino, más bien, confirmando al término una connotación genérica únicamente en la esfera de la representación: aquellas representaciones visuales japonesas donde ocurre una explicitación de genitales o del acto sexual, o de ambos, en contextos de uso seculares, y que además descarte la participación de otras formas de imagen que hacen uso de técnicas de producción fotográficas, electrónicas o digitales, es decir, de manera bastante similar a como se comenzó a utilizar en la lengua japonesa a partir de la masificación moderna del término, no como lo emplean muchos textos académicos recientes.

EL *MAKURA-E* COMO DISCURSO SOCIOCULTURAL

Puede resultar llamativo para algunos de los que se han embarcado en la lectura de este texto que una investigación supuestamente centrada en el análisis de recursos visuales haya dedicado no poca cantidad de páginas a revisiones de vocabulario. ¿Por qué? En primer lugar, resulta ya sumamente estrecho plantearse una labor de esta índole tomando como objeto de estudio únicamente al hecho estético, por lo que se hace imprescindible navegar más allá de esos límites. Por otro lado, a pesar de que es cierta la necesidad de presentar y dejar lo más claro posible el repertorio terminológico que se desea emplear, las intenciones no sólo van más allá de una simple selección y aclaración de calificativos y conceptos, sino que es de nuestro interés, además, examinar los contextos de uso de muchos de ellos y las maneras en que

finalmente modelan las consideraciones de carácter epistemológico que configuran eso que hoy conocemos como *shunga* o como *makura-e*.

Un elemento importante en la aplicación de algunas de estas voces que se revisaron con anterioridad es la inevitabilidad de usos preferenciales, manipulaciones e incluso agendas ocultas que las caracteriza, quizás con mayor visibilidad durante el pasado siglo xx y los años que del xxi han transcurrido, porque es ése, justamente el momento en que arrancan de manera sistemática los esfuerzos para el estudio de esta producción. Señalamos apenas que fue sobre todo en el siglo xx cuando ocurrió la masificación de la palabra *shunga*, y que no fue por este nombre por el que más se le conoció en épocas anteriores.⁵⁴ Todos los textos revisados coinciden en que no es ésa la denominación que con mayor frecuencia se utilizó. Hay razones lógicas para esto. El *shunga* (entendido como aquel género pictórico que se popularizó en el siglo xvi) jamás alcanzó los niveles de producción, distribución y consumo que logró el *makura-e* en su carácter de xilografía *ukiyo-e* sexualmente explícita; tampoco contó con dinámicas de mercado que le permitieran incorporar a los más variados sectores sociales como lo hicieron las imágenes impresas. Por esto la tipología más conocida entonces fue (y sigue siendo) el *ehon*, y son el *makura-e* y el *warai-e* los términos que con mayor frecuencia se hallan en cualquiera de las referencias de Edo que de esta manifestación se conservan. Como se ve, hasta aquí no hay mayores dificultades; sin embargo, ¿por qué entonces en Meiji se generaliza *shunga* y no *makura-e*?

Debo confesar que no tengo aún la respuesta a esta interrogante. Tampoco nos resultan claros los motivos de este cambio. ¿Será que a pesar de la popularidad del *makura-e* y de los *ehon* se utilizó en Edo la palabra *shunga* de maneras más amplias de lo que suponemos? Que no tengamos referencias tan abundantes no quiere decir que esto no haya sucedido. ¿Será que los procesos de generalización comenzaron desde tiempos anteriores a Meiji por razones para nosotros desconocidas? ¿Será que se intentó otorgarle un carácter un tanto más inocuo a la manifestación para apartarla de la creciente vulgarización cultural y del cada vez más feroz circuito de comercio del sexo de mediados del siglo xix, recuperando así un término no tan comprometido con estos espacios y prácticas? ¿O será que se hizo necesario en Meiji utilizar una voz genérica para una producción que se intentaba legislar, y *shunga* les proporcionaba los requerimientos necesarios para esto? Pueden ser éstas, otras, o todas juntas. Como en este momento sólo podemos especular, preferimos dejar todas estas preguntas abiertas. Lo que sí es un hecho es que *shunga* se masifica y se presenta como genérico de

⁵⁴ Todas las fuentes examinadas comparten esta opinión.



Figura 31. Diseño atribuido a Terazaki Kōgyō 寺崎広業. Ilustración del álbum *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (Promesas de Izumo), principios del siglo xx. Ubicación desconocida

toda aquella producción pasada con contenido sexual,⁵⁵ y que se le “adjuntó” un símil que le otorgaría una carga pernicioso: *higa* (pinturas ocultas), por el que todavía hoy en ocasiones se le nombra.

No nos detendremos aquí a analizar las relaciones entre *shunga*, *higa* y *waisetsu* (lo obsceno) que se manifestaron en los discursos oficiales. Ya hemos discutido esto en detalle en el primer capítulo. Sólo me interesa señalar que, durante buena parte del siglo xx, *shunga* se debatió entre los intereses de aquellos que la situaban en los territorios de lo obsceno, en el curso del pasado cultural, o en la gloria del arte, y que fue una y otra cosa, de maneras progresivas o simultáneas. Y he aquí que en la década de 1990 se comenzó el rescate y re-adopción de *makura-e* y de *warai-e* como denominadores.

⁵⁵ Y no sólo pasada, ya que aquellas xilografías con temas sexuales que se realizaron en Meiji y Taishō también fueron llamadas *shunga*. Véase la figura 31.

Por supuesto, si uno observa de cerca este proceso de reciclaje terminológico, casi de inmediato se percatará de que va de la mano de las apropiaciones que desde círculos artísticos, editoriales y académicos japoneses se acometieron para transformar el *shunga* en arte, situación acerca de la cual se abundará en unos acápites más. Rescatando aquellos términos se intentó establecer una nueva zona de exclusión, esta vez llamada arte, que permitió al *shunga* distanciarse de su pasado moderno “obsceno”. *Makura-e* y *warai-e*⁵⁶ se alzan en recintos seguros desde donde pueden esgrimirse los “valores artísticos” de la manifestación, y ganar terrenos viables para el impulso de proyectos editoriales y de investigación, en ocasiones de carácter académico y oficial, que escapen a los controles de la censura e influyan favorablemente en la opinión pública.

Son estas “modalidades de apropiación”⁵⁷ las que van a contribuir a la configuración de un volumen considerable de la biografía reciente de nuestro objeto de estudio, a las que sumamos nuestras propias razones y construcciones, y que en el caso del *shunga*, como bien afirma Andrew Gerstle,⁵⁸ se sustentan y justifican perfectamente por la impresionante variedad de ejemplos que como parte de la producción de estampas *makura-e* podemos hallar, y de la propia heterogeneidad de la manifestación, no obstante las contradicciones evidentes entre muchas de ellas (o inclusive a pesar de ser completamente opuestas o diferentes).

Aquí llegamos a un aspecto medular en nuestra aproximación al *shunga* y al *makura-e*, y es la forma en que los han interpretado, utilizado y remodelado las diferentes comunidades culturales que han interactuado con estos objetos e imágenes a lo largo de casi tres siglos y desde geografías diferentes y, como resultado de ello, la imposibilidad de “ver” o “leer” de maneras únicas o monolíticas estas producciones. Con mucha frecuencia se observa que se intenta presentar al *shunga* de una u otra manera; más aún, de suponer a esta manifestación como algo totalmente absoluto, inalterable y perpetuo: “esto” es, o fue, el *shunga* —se nos dice—, o “esto otro” no es, o no lo fue, y se pasa por alto que, independientemente de su materialidad, esas imágenes

⁵⁶ Sobre todo son interesantes algunas de las maneras en que se maneja el término *warai-e*, que le otorga a la producción *shunga* un tono de “divertimento” que si bien funcionó perfectamente como parte de las múltiples prácticas de consumo de estas imágenes, en cierto modo suaviza las abiertas connotaciones de estimulante sexual que poseían estos grabados.

⁵⁷ Siguiendo las palabras de Roger Chartier. Véase de este autor *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995.

⁵⁸ Andrew Gerstle, “Response to the panel: The place of love”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, p. 103.

y objetos llamados *shunga* y *makura-e* han sido y son socialmente contruidos, y que sus biografías y devenires van más allá de las prácticas pasadas y de nuestras consideraciones presentes.

A pesar de ser un estudio bastante ajeno a Japón y a nuestros *shunga*, el texto de Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, funciona como un excelente ejemplo entre los más recientes ejercicios que emprenden la tarea de historiar imágenes.

Images are social beings whose identities are not fixed once and for all at the moment of fabrication, but are repeatedly made and remade through interactions with humans. Responses to such objects, I will argue, are primarily grounded not in universal aesthetics principles of sculptural form or in a common human psychology of perception, but more significantly in varied (and often conflicting) cultural notions of divinity, representation, and authority.⁵⁹

Por lo tanto, creo conveniente, en este modesto estudio acerca de las imágenes sexualmente explícitas *makura-e*, reconocer las formas múltiples de lo que proponemos aquí como las dos esferas primarias del cuerpo biográfico de un objeto-imagen: el cuerpo material y el cuerpo discursivo.

Si bien es cierto que no ponemos muchos reparos en asimilar la naturaleza variable de todo aquello que se ha dicho o escrito sobre alguna imagen, objeto u obra, muchas otras veces nos mostramos evasivos cuando se trata de asumir como cambiante la *fisicalidad* de un objeto particular, sobre todo si éste ha sido singularizado (como en el campo que nos interesa) como “obra de arte”.⁶⁰ Por supuesto, si lo comparamos con los cambios y reconstrucciones constantes del “cuerpo discursivo”, es incuestionable que esa materialidad (o lo que llamamos “cuerpo material”) es mucho más estable, a pesar de

⁵⁹ “Las imágenes son entes sociales cuyas identidades no se encuentran fijadas de una vez por todas al momento de ser creadas, sino que son contruidas y reconstruidas repetidamente a partir de sus interacciones con los seres humanos. Las respuestas hacia estos objetos, a mi juicio, están ancladas básicamente, no en principios estéticos universales en torno a la forma escultórica, ni en ninguna psicología de la percepción común a todos los seres humanos, sino de maneras más significativas en las variadas (y en ocasiones conflictivas) nociones culturales acerca de lo divino, la representación y la autoridad.” Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, New Jersey, 1997, pp. 7-8.

⁶⁰ Un ejemplo ajeno a Japón que de manera inmediata viene a mi mente es la forma en que aceptamos en el imaginario popular a la famosa Venus de Milo, sin brazos, tal y como se encuentra hoy día habitando los espacios de exhibición del Louvre, como si esa “apariencia” actual estuviera ineludiblemente atada a su origen. De la misma manera, se asumen muchas veces los prístinos mármoles de dioses romanos o los pulidos bronce budistas, como si en vez de entidades “vivas” (adoradas, adornadas, y en ocasiones alteradas y manchadas) hubiesen sido siempre impolutas piezas de museo.



Figura 32. Diseño de Utagawa Kunisada
歌川國貞. Detalle de la ilustración 1, vol. I,
del libro *Godairiki koi no shigarami*
五大力恋之柵 (Las todopoderosas cadenas
del amor), 1828.

Colección Hayashi, Art Research Center,
Universidad de Ritsumeikan



Figura 33. Diseño de Isoda Koryūsai
磯田湖龍齋. Detalle de la ilustración 5,
vol. IV, del libro *Shokumotsu baka honzō*
色物馬鹿本草 (Tontería erótica para
un catálogo botánico), 1778.

Colección Kagetsu

que también es susceptible al cambio. El propio Lane se queja de las maneras en que coleccionistas y vendedores modernos muchas veces independizaban las imágenes *makura-e* de los libros y de los álbumes que las contenían, así como de la práctica común en ese tiempo de “parchar” las zonas de la imagen que correspondían a los genitales.⁶¹

Como parte del propio estudio del *shunga* como fenómeno cultural, en ocasiones preferimos acudir a otros registros “externos” (literarios, históricos, etc.) para intentar comprender las maneras en que estos objetos interactuaron con el campo social sin considerar precisamente las transformaciones físicas que han ocurrido en algunos ejemplos que de estas piezas se conservan en la actualidad, y las maneras en que estos cambios aportan informaciones valiosas que complementan el espectro de nuestro conocimiento acerca del *shunga* y del *makura-e*. Se sabe que ciertos *makura-e* se conservaron como objetos de valor y otros no, que algunos libros se reencuadernaron, o se montaron las imágenes en rollos,⁶² que hay ejemplares de un mismo título, y de la misma edición, unos coloreados a mano y otros no,⁶³ que en muchos libros el borde inferior se encuentra sucio o totalmente desgastado, testimonio palpable del amplio y frecuente uso,⁶⁴ o de que hay casos en los que se evidencia que algún niño o joven (o adulto travieso) intervino en las imágenes con ingeniosas caricaturas.⁶⁵ Todos estos y otros tantos detalles “físicos” requieren ser examina-

⁶¹ Richard Lane, *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, Gabundō, Tokio, 1979, p. 7.

⁶² Figura 34.

⁶³ Figura 35.

⁶⁴ Figuras 32 y 33.

⁶⁵ Figura 36.

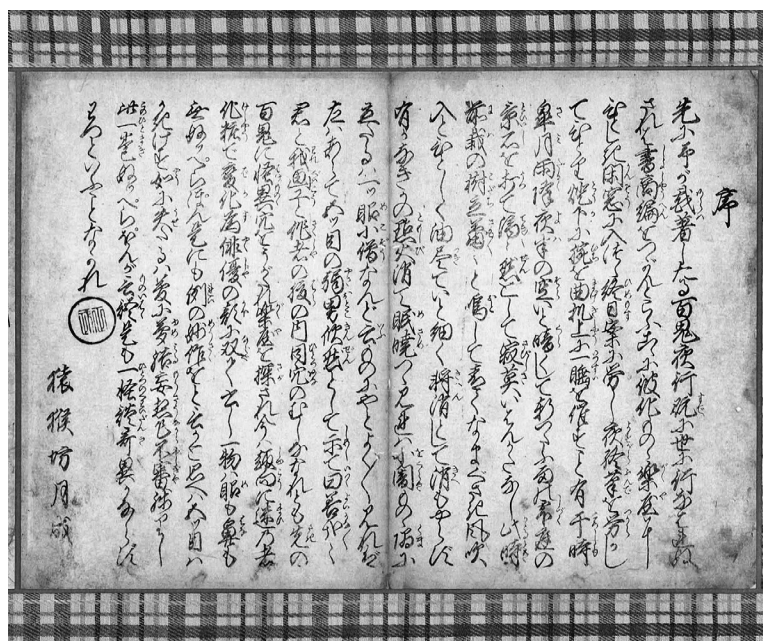


Figura 34. Prólogo de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Figura 35. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Detalle de la ilustración 8, vol. I, de *Kōshoku ichidai nō* 好色一代能 (Una libidinosa obra de teatro Nō), 1716. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

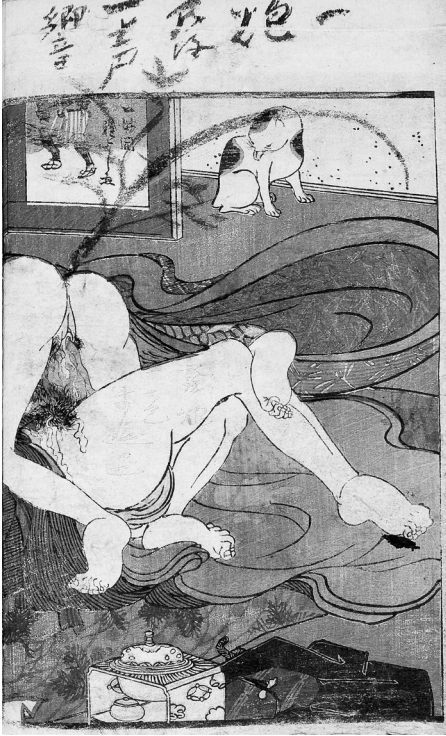


Figura 36. Diseño de Utagawa Kuniyoshi
歌川國芳. Detalle de la ilustración 4, vol. I,
de *Aki no nana gusa* 秋の七種
(Las siete flores del otoño), 1832.
Colección Richard Lane, Honolulu
Academy of Arts

dos con detenimiento si nos interesa extraer el máximo de posibilidades en una historia que de la manifestación se haga, y que nos permita responder, no de modos generalizados y absolutos, sino específicos para cada situación, preocupaciones como las que se han estado mencionando en párrafos anteriores⁶⁶ y que redundarán en una visión más plural de una producción cultural de por sí heterogénea.

Ciertamente, este trabajo no es esa historia del *makura-e* que es todavía necesario realizar. Los estudios de la manifestación se encuentran aún en fases iniciales de maduración, así que en estas cuartillas se abordarán sólo de manera puntual algunas de esas inquietudes vinculadas con el “cuerpo material”. Sin embargo, como bien lo declara el título del capítulo, nuestro interés mayor se halla justamente en la otra esfera del cuerpo biográfico mencionada, la discursiva (además de que es éste el campo más fluctuante), por lo que concentremos en ella nuestra atención.

⁶⁶ Como, por ejemplo, quiénes encargaron y consumieron los diferentes tipos de imágenes, a qué disímiles mercados estaban dirigidas, qué circulación específica se propuso cada tipo de ellas, qué diferencias tiene cada tipo entre sí, en qué clase de circuito y contexto fueron creadas y consumidas, entre otras.

Como señalábamos, parte esencial de lo que hoy es eso que llamamos *shunga* o *makura-e* son los diferentes procesos de comodificación-singularización⁶⁷ por los que han atravesado desde Edo hasta nuestros días: más que de una identidad única, debe hablarse de una constante mutación identitaria, dependiente de su biografía, cambios de estatus, cambios de circuitos de circulación y consumo, e imposiciones categoriales, entre muchos otros factores. Varias de las complejas caras de estas imágenes se originan en valoraciones y discursos recientes, que intentan presentar como generales algunos sectores de los escenarios parciales de la historia del *shunga* que también han contribuido a generar fuertes polémicas, y de los que se examinarán a continuación algunos de los casos más representativos.

ESENCIALISMOS, DESCONTEXTUALIZACIONES, EXCLUSIVISMOS Y OTROS FANTASMAS

Partiendo del cuerpo biográfico del *makura-e*, apartémonos en este momento de la cuestión terminológica a la que le hemos extraído considerable sustancia, y exploremos otras construcciones discursivas un tanto diferentes, por lo menos en apariencia. Los ejemplos que aquí tomaré provienen en gran medida de muchos de los estudios que sobre el *makura-e* se han realizado en Japón, Europa y los Estados Unidos en los últimos tiempos, y que han sido y son la base y el estímulo que me ha permitido emprender esta labor de investigación. Algunos de ellos han suscitado fuertes polémicas, varios más se asumen sin mayores cuestionamientos, o bien parten de presupuestos foráneos al contexto japonés, mientras que otros, finalmente, confinan al *makura-e* a cotos muy reducidos, y a pesar de tomar estos derroteros con el fin de favorecer al estado actual de los estudios del *shunga*, terminan por limitar la pluralidad de comportamientos que ha caracterizado a estas imágenes que se niegan a ser encasilladas. Es necesario, sin embargo, aclarar que a pesar de las reflexiones y disecciones que realizaremos con estos ejemplos, es imposible pasar por alto que todos ellos han sido contribuciones de gran valor al campo de estudio que nos concierne, y por

⁶⁷ Utilizo las palabras “comodificación” o “comodificar” para referirme a los procesos de conversión de algo/alguien en bien de consumo, y que en inglés se denominan *commodity*. Como referencias bibliográficas generales en torno a estos procesos véanse Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Nueva York, 1986; Ann Bermingham y John Brewer (eds.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Routledge, Nueva York, 1997, y John Brewer y Roy Porter (eds.), *Consumption and the World of Goods*, Routledge, Londres, 1993.

lo tanto el análisis siempre partirá del respeto por el trabajo de cada uno de esos investigadores.

Examinaremos, pues, algunas de las problemáticas de mayor relevancia que atañen a nuestros *makura-e*, y que como bien plantea el título del acápite, se centran en visiones absolutizantes y simplificadoras, y culminaremos este capítulo con una revisión pormenorizada de dos de los casos que consideramos más significativos e interesantes: el estímulo sexual a través de la imagen, y la discusión de pornografía *vs.* arte.

Como parte de los procesos de singularización que sufren los objetos (llámense, en el caso del *shunga*, conversión en “obsceno”, transformación en “arte”, adopción como “objeto de estudio académico”, u otro), sobre los que hemos estado insistiendo páginas atrás, uno de los resultados más comunes es la esterilización del contexto sociocultural que los originó y en el que circularon por mucho tiempo. Esto ha traído como resultado que durante años,⁶⁸ de hecho, se haya presentado (explícita e implícitamente) al *shunga* no sólo como paquete autosuficiente, único y singular, sino independiente del resto del “preciado” mundo del *ukiyo-e*, como si el *makura-e* hubiera sido una producción totalmente ajena o sin relación alguna con las “estampas del mundo flotante”,⁶⁹ aun cuando todos esos grabados estuvieron íntimamente relacionados con la peculiar cultura popular-urbana de los *chōnin*, que se desarrolló en Japón desde principios del siglo xvii, y de la que fueron integrantes insignes, y más aún, cuando esta industria editorial *chōnin* se encargaba de engendrar una variedad temática y tipológica extraordinariamente abrumadora, no sólo de libros, folletos, manuales u otros materiales para la lectura y el entretenimiento, sino también calendarios, álbumes de imágenes, abanicos, juegos de mesa, noticias e historias ilustradas, que gozaban de una inmensa popularidad, y entre las cuales las imágenes para la estimulación sexual eran sólo un participante más.⁷⁰ Es por esto que es preciso siempre tomar al *makura-e* no como fenómeno aislado, sino en constante interacción con los cambios que acontecieron a lo largo del periodo Edo, reposicionándolo en el contexto socio-cultural que le dio origen.⁷¹

⁶⁸ Y además, incitado por las políticas oficiales en torno a “lo obsceno”.

⁶⁹ En el próximo acápite, “Arte ≠ pornografía *vs.* arte = *makura-e*”, dedicaremos más espacio a este debate. Sólo quisiera mencionar que, por ejemplo, la revista *Ukiyo-e Geijutsu* 浮世絵芸術 (El arte del *ukiyo-e*), órgano oficial de la Asociación Internacional para el Estudio del Ukiyo-e (Kokusai Ukiyo-e Gakkai 国際浮世絵学会), sistemáticamente ha controlado y rechazado la publicación de artículos sobre *shunga* desde sus inicios hasta prácticamente hoy día.

⁷⁰ Véase Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos xvii a xix*, El Colegio de México, México, 2005.

⁷¹ Algunos textos recientes han insistido en esta necesidad, y toman estos postulados como punto de partida. Véanse sobre todo Tanaka Yūko 田中優子, *Edo wa nettowaku* 江戸はネット



Figura 37. Imagen donde se muestra un gran despliegue en el colorido y estampado del quimono. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉. Segunda ilustración, vol. II de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815. Colección Nichibunken

Y no sólo en el caso referido con anterioridad podemos hablar de descontextualización, sino también, como sucede ocasionalmente, cuando se analiza una imagen extirpándola de su contexto físico, o más bien, sin considerar el conjunto del libro o del álbum del que formaba parte, o desechando los vínculos entre las imágenes, así como sus estrategias narrativas. Esto, sobre todo, llega a ser lamentable en aquellas investigaciones que sólo utilizan reproducciones como fuente primaria, obviando las infinitas posibilidades aprovechables que favorecen los originales, y desconociendo el resto de la serie a la que esa imagen pertenece. Sin embargo, debo aclarar, por experiencia propia, que casi nunca es fácil el acceso a colecciones de *shunga*,⁷² sobre todo en Japón.

ワーク, Heibonsha, Tokio, 1993; Timon Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, y un número considerable de los ensayos incluidos en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996.

⁷² De hecho, a veces también se dificulta “descubrir” dónde hay colecciones.

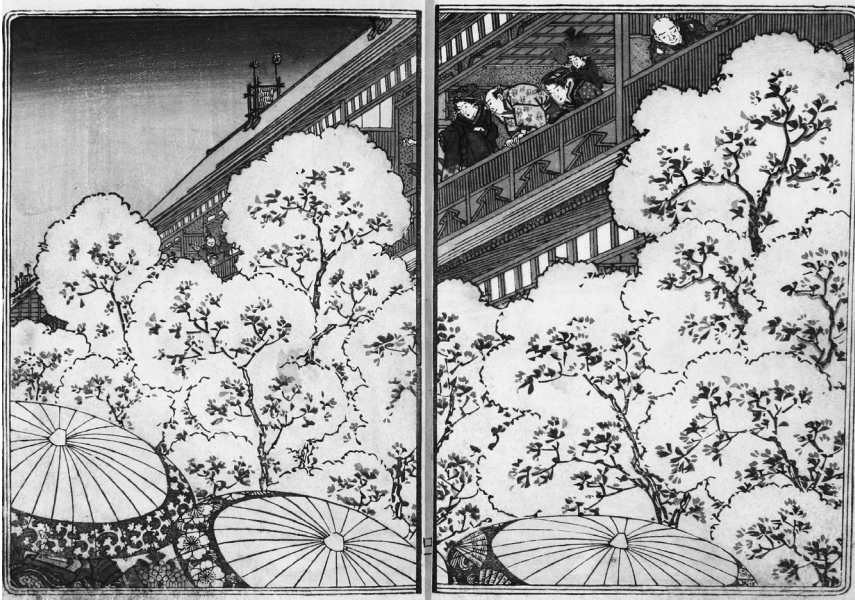


Figura 38. Escena de primavera en el prostíbulo Shin-Yoshiwara 新吉原. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Primera ilustración, vol. I, de *Imayō santai-shi* 今様三體志 (Registros sobre cuerpos diversos de hoy día), 1829. Colección Japan Ukiyo-e Museum

Otro de los resultados de la profilaxis contextual del *shunga*, esta vez en aras de su metamorfosis en arte, es la exclusión del eminente carácter comercial de la producción de *makura-e* (al igual que en la casi totalidad de la xilografía *ukiyo-e*), y de su condición como objeto de consumo. Esta característica del *shunga* tiene, además, perfecta resonancia con las dinámicas constitutivas del sistema cultural *chōnin*, y es ésta una coordinada de gran importancia que debe ser reincorporada y reexplorada en los estudios de esta manifestación. Los procesos de comodificación del *shunga* no sólo será valioso escrutarlos⁷³ a partir de las maneras en que se insertó y fue consumido en diferentes espacios, sino igualmente por medio de las variadas estrategias representativas incitadoras del consumo de objetos, ropa (en particular los diseños de los quimonos⁷⁴ de moda), servicios, y sexo, por supuesto, que incorporaban.⁷⁵

⁷³ A lo largo del trabajo nos detendremos ocasionalmente a explorar algunos aspectos de este eje.

⁷⁴ Kimono 着物.

⁷⁵ Véanse las figuras 37, 38 y 39 para atender a algunas de ellas. La imagen como vía para publicitar diseños de moda (de hecho algunos ilustradores de *ukiyo-e* tenían negocios de estampados textiles y de tintes), los espacios de comercio del sexo, y a los actores del teatro *kabuki*, quienes además eran símbolos sexuales.

Particularmente interesantes son las nuevas variantes de la “teoría sobre la japoneidad” (*nihonjin-ron* 日本人論)⁷⁶ que han aflorado en algunas de las publicaciones en japonés de los últimos años, donde se pretende construir un tipo de discurso exclusivista de corte *nihonjin-ron* basado en el *shunga* (que quizás podríamos llamar *shunga-ron* 春画論),⁷⁷ y que no sólo despoja a la producción de muchos de sus contextos, sino que además se muestra reticente ante la aplicación de análisis que hagan tambalear la estabilidad artificial de todo un gran imaginario levantado en torno a la cultura *chōnin* de Edo (al que se añade ahora el *shunga*), y que a pesar de procurar manifestarse como esencialmente “nativo” y buscar respuestas “propias y objetivas”, inevitablemente se retuerce sin escapar de las trampas que a lo largo del siglo xx han ido configurándose como parte de las propias ambigüedades de los procesos de imposiciones y de los entramados discursivos que partieron del proyecto de Estado moderno en Meiji.

Una de estas ambigüedades frecuentes es la que oscila en lo que se ha escrito sobre la cultura del sexo durante el periodo Edo. Por un lado posee-

⁷⁶ Me refiero como *nihonjin-ron* a la abundante cantidad de producción escrita que intenta examinar las características nacionales, sociales, culturales, entre otras, que se suponen exclusivas de Japón. Sobre esto Peter Dale plantea: “Firstly they implicitly assume that the Japanese constitute a culturally and socially homogeneous racial entity, whose essence is virtually unchanged from prehistorical times down to the present day. Secondly, they presuppose that the Japanese differ radically from all other known people. Thirdly, they are consciously nationalistic, displaying a conceptual and procedural hostility to any mode of analysis which might be seen to derive from external, non-Japanese sources. In a general sense then, *nihonjinron* may be defined as works of cultural nationalism concerned with the ostensible ‘uniqueness’ of Japan in any aspect, and which are hostile to both individual experience and the notion of internal socio-historical diversity”. (En primer lugar, ellos asumen en forma implícita que los japoneses se constituyen en una entidad racial cultural y socialmente homogénea, cuya esencia ha permanecido virtualmente sin cambios desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días. En segundo lugar, ellos presuponen que los japoneses difieren radicalmente de cualquier otro pueblo conocido. En tercer lugar, ellos son conscientemente nacionalistas, comportándose conceptual y empíricamente hostiles hacia cualquier forma de análisis que, suponen, se deriva de fuentes externas no japonesas. En sentido general, el *nihonjinron* puede ser definido como aquellas obras de nacionalismo cultural interesadas en el carácter “único” de Japón en todo aspecto, y que se muestran hostiles tanto hacia la experiencia individual como a la noción de la diversidad sociohistórica interna.) Peter N. Dale, *The Myth of Japanese Uniqueness*, St. Martin’s Press, Nueva York, 1986, p. 1. Véanse además Harumi Befu, *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of “Nihonjinron”*, Trans Pacific, Melbourne, 2001, y Yoshino Kosaku, *Cultural Nationalism in Contemporary Japan: A Sociological Enquiry*, Routledge, Nueva York, 1992.

⁷⁷ Con un sentido un tanto más centrado en ese carácter único y exclusivista que se intenta ver en el *shunga*, y diferente de lo que Screech llama *shunga-ron* en su artículo “Katate de yomu bijutsu — shunga-ron” 片手で読む美術—春画論, *Art vision* アートビジョン, vol. XXXI, núm. 1, Vision Planning & Publishing Co., Tokio, 2003, pp. 66-125.



Figura 39. Los “tesoros” de los actores de *kabuki* Ichikawa Danjurō 市川団十郎 (derecha) e Iwai Hanshirō 岩井半四郎 (izquierda).

Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Primera ilustración, vol. I, de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

mos una abrumadora cantidad de información acerca de los circuitos de comercio del sexo⁷⁸ que atestigua los niveles en que esta práctica interactuaba con la vida diaria de los japoneses del momento. Si bien es cierto que existieron zonas (los *kuruwa*) donde la prostitución se ejercía de maneras controladas (como el archifamoso Yoshiwara 吉原, en Edo, o el Shimabara 島原, en Kioto), y que la posibilidad de acceso físico a estos espacios fue extremadamente reducida por lo exorbitante de sus precios, y por ende la sublimación que llegaron a alcanzar al ser mayoritariamente visitados gracias a las perspectivas de la literatura, el teatro y las imágenes al procurar un acceso imaginario a ellos (pero no por eso menos real), en ningún caso podemos pensar que estas zonas fueron las únicas opciones que la industria del sexo ofrecía. Además de los “barrios autorizados”, existieron los semioficia-

⁷⁸ Entre los tantos y tantos materiales disponibles hoy día, sólo mencionaré los trabajos en japonés de Ujiie Mikito, Hanasaki Kazuo 花咲一男, Watanabe Shin'ichirō 渡辺信一郎 (Shunroan Shujin 葦露庵主人), Nakano Eizō, e Iwata Jun'ichi 岩田準一, entre otros, y en inglés los de Cecilia Segawa Seigle, Gregory M. Pflugfelder, Gary P. Leupp, así como las memorias de la conferencia *Sexuality and Edo culture*, editadas por Sumie Jones (material referido al comienzo del capítulo), por citar algunos investigadores.



Figura 40. Diseño de Suzuki Harunobu 鈴木春信, *Mitate Hakurakuten* 見立白楽天 (Parodia de la obra de Nō “Hakurakuten”), aprox. 1769-1770.
Colección del Museum of Fine Arts, Boston

les, los alternativos, los subterráneos y los ocasionales, entre otros, la gran mayoría de ellos con opciones más económicas, reputación incierta y servicios más mundanos que aquellos con los que mucha gente soñaba.⁷⁹

El comercio del sexo no sólo era una de las actividades más lucrativas del momento sino también de las más populares.⁸⁰ Las prostitutas más famosas (*tayū* 太夫 y *oiran* 花魁)⁸¹ eran ídolos populares, tal como los actores del *kabuki* (quienes también mantuvieron desde sus inicios vínculos con los circuitos de actividad sexual). No fue la ciudad de Edo la única famosa por sus casas de citas, prostíbulos y *kuruwa*; también lo fueron Kioto y Osaka, y las paradas a lo largo de las carreteras, y los baños públicos. La sureña ciudad de Nagasaki 長崎 recibía en buenas cantidades a visitantes chinos que llegaban en busca de sexo. El investigador chino Tang Quan 唐權⁸² ha encontrado que este intercambio no es únicamente un producto secundario del comercio entre la China Qing 情 y el Bakufu 幕府,⁸³ sino un fenómeno original marcado por las restricciones hacia la industria del sexo en China y la efervescencia de este mercado en Japón.

No obstante esta información, debemos tener cuidado de concluir que el periodo Edo en Japón fue una época de libertinaje sexual extensible a todos los ámbitos de la vida, o que, a causa de que en Meiji se importa como fachada el puritanismo victoriano, si se realizara una comparación de la sociedad japonesa contemporánea con Edo, podría aseverarse que la gente tenía una vida sexual más “libre” entonces.⁸⁴ Además, es en extremo significativo tener en cuenta los comentarios acerca de las preocupaciones por los derroteros públicos del sexo,

⁷⁹ Terakado Seiken 寺門静軒, en su obra *Edo hanjōki* 江戸繁昌記 (Crónicas de la prosperidad de Edo, 1832-1836), comenta sobre estas alternativas más baratas y feroces de los circuitos de comercio del sexo en Edo. Véase Terakado Seiken, “Edo hanjōki” (1832-1836), en *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系, vol. C, Iwanami Shoten, Tokio, 1989, pp. 1-332.

⁸⁰ Una imagen interesante aquí es la figura 40, donde Suzuki Harunobu 鈴木春信 (aprox. 1725-1770) contrapone justamente las dos ideologías dominantes de ese momento.

⁸¹ Categorías más altas de las prostitutas en los “barrios”.

⁸² Tang Quan 唐權, “Yūkyō toshi Nagasaki he. Edo jidai ni okeru chūgoku-jin no nihon ryokō ni kansuru kenkyū” 「遊興都市 長崎へ — 江戸時代における中国人の日本旅行に関する研究, en *Nihon kenkyū* 日本研究, núm. 23, Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā, Kioto, 2001, pp. 77-103.

⁸³ Bakufu: nombre del gobierno que mantuvo el poder político y militar de Japón de 1192 a 1867.

⁸⁴ Como hace Asano Shūgō 浅野秀剛 intentando mostrar esta mayor libertad a partir de la representación en el *shunga* de parejas que tienen relaciones sexuales delante de otras, o en lugares públicos, o en el techo de una casa. Véase Asano Shūgō, “The imagination and experience of the body in Edo erotic prints”, en Kuriyama Shigehisa (ed.), *The Imagination of the Body and the History of the Bodily Experience*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2001, pp. 217-232.

escritos tanto por personas de clase samurái, inquietos por la manera en que la cultura popular-urbana permeaba su propio caparazón ideológico, así como por sectores *chōnin* que compartían algunas de estas ideas y que tenían sus propias ansiedades respecto a la manera en que se comportaba lo sexual.⁸⁵

Veamos tres ejemplos en los que se manifiestan las tensiones, en torno a cuestiones sexuales, entre los diferentes circuitos de la vida pública y privada de esos años:

宋玉は好色の賦を作りて、色情を戒、紫氏は五十四帖に艶言を述て、色欲を戒む。是皆佛の譬諭方便と異なることなし。予屢妄の著述をなし、淫蕩を傳ふるに似たれども、必其戒を忘れず、喜怒哀樂の人情を述て勸善懲惡の微意あり。⁸⁶

Song Yu compuso poemas eróticos en los que advierte sobre la fogosidad; Murasaki Shikibu contó en 54 capítulos historias de disipación que reparan en la lascivia. Estas obras y las parábolas ejemplarizantes budistas no muestran diferencia alguna. Aunque parezca que yo sólo hablo sobre el desenfreno carnal en los textos ligeros que con frecuencia escribo, nunca me olvido de estas advertencias al retratar pasiones humanas como la alegría, la rabia, la tristeza y el placer, intentando en cierta medida gratificar la virtud y reprobar lo dañino.

枕絵を美服の影でこそとみる。⁸⁷

El *makura-e*, que los de hermoso ropaje miran precisamente en la sombra.

過れば病苦短命のもとひ也。殊更邪色好むにおゐては、大なるは国を乱し、小きは家を失ひ、身をほろぼす...⁸⁸

Los excesos traen enfermedad de joven y llevan a una corta vida. Más aún tratándose de los apetitos sexuales: a gran escala, arrasarán el país; a pequeña escala, harán que pierdan sus casas y arruinen sus cuerpos...

Estos tres comentarios provienen de fuentes literarias *chōnin*. El primer ejemplo es del libro *Seirō hiru no sekai: Nishiki no ura* 青楼昼之世界錦之裏 (El mundo del burdel de día: la otra cara del brocado, 1791), del famoso escritor de novelas populares (*gesaku* 戯作) Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816); el

⁸⁵ La literatura de la época, desde las obras de Ihara Saikaku hasta las producciones del siglo XIX, es una de las esferas que nos aporta un número considerable de ejemplos, a pesar de los casos en los que se exaltan estos circuitos o se satiriza a los samuráis.

⁸⁶ Santō Kyōden 山東京傳, "Seirō hiru no sekai: Nishiki no ura" 青楼昼之世界錦之裏 (1791), en *Nihon koten bungaku taikei*, vol. LIX, Kibyōshi sharebon shū 黄表紙洒落本集, Iwanami Shoten, Tokio, 1958, p. 419.

⁸⁷ Chiba Osamu 千葉治 (ed.), *Shodai senryū senku-shū* 初代川柳選句集, vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1995, p. 93. Agradezco a Iwai Shigeki 岩井茂樹 por esta referencia.

⁸⁸ Richard Lane, *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, Gabundō, Tokio, 1979, p. 5.

segundo, un poema *senryū* 川柳⁸⁹, y el tercero, un fragmento del colofón del libro *shunga Raku no uwamori* 楽の上もり (El mejor de los placeres, 1687), ilustrado por Sugimura Jihee 杉村治兵衛 (activo aproximadamente de 1673 a 1704). La selección de citas del mundo *chōnin* ha sido realizada con toda intención,⁹⁰ ya que estamos más acostumbrados a encontrarnos, como decíamos antes, con consideraciones samuráis que en ocasiones suelen ser mucho más directas y ácidas.⁹¹ Por otro lado, este tipo de preocupaciones no sólo las podemos encontrar en fuentes literarias, sino también extraer de una serie de medidas y restricciones que llevaron a cabo las autoridades de esos años para, de algún modo, intentar controlar, por un lado, la pujanza de los *chōnin*, sobre todo en los ámbitos cultural y económico, y, por el otro, imponer orden en la vida de las ciudades, además de regular también a la población samurái.

Los objetivos de algunas de esas restricciones⁹² no son ninguna novedad, comenzando por el confinamiento y la regulación del propio Yoshiwara o cualquier otro de los “barrios” de prostitución autorizados, o las ordenanzas que en sus primeros tiempos se impusieron sobre el teatro *kabuki*, medidas que iban especialmente dirigidas al control del comercio sexual en el que estaban involucradas sus actrices, primero, y sus jóvenes actores, después. Los baños públicos también fueron tema de controversia, tanto por los servicios sexuales que ocasionalmente ofrecían, como por ser totalmente mixtos.⁹³ Muchos otros ejemplos pueden ubicarse a partir de múltiples fuentes: reclamos por el ejercicio de la prostitución debajo de los puentes, amonestaciones por trifulcas de faldas, textos médicos que alertan sobre los riesgos de los excesos sexuales,⁹⁴ leyes y más proclamas que repiten una y otra vez las mismas regulaciones, muestra excelsa de lo “bien” que eran cumplidas.

⁸⁹ *Senryū*: tipo de verso humorístico que se origina en el periodo Edo, y que se compone de tres líneas de 5, 7 y 5 sílabas.

⁹⁰ A pesar de que es necesario estar alertas ya que en ocasiones reutilizan, a propósito, el lenguaje de los discursos moralizantes para camuflar sus ánimos de sátira.

⁹¹ En el ensayo introductorio de Harootunian al catálogo *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints* (The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991), y en el texto de Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, citado con anterioridad, se pueden encontrar algunos de estos comentarios samuráis en inglés.

⁹² Sobre todo las que nos interesan. En los últimos dos capítulos se tratará de ellas más en detalle y se citarán ejemplos.

⁹³ Hayashi Yoshikazu ofrece el dato de que en 1657 se promulgó una ley que prohibía el comercio sexual en los baños; Robert Leutner, por su parte, informa que las campañas en contra de los baños mixtos se pueden datar desde principios del siglo XVIII, y que culminaron con su abolición en 1885. Véase Hayashi Yoshikazu, *Jidai fūzoku kōshō jiten*, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 2001, p. 437, y Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 108.

⁹⁴ Casi todos estos textos médicos están atados a ideas de corte daoísta en las que se sobre-

Es decir que, a pesar de los altos niveles en que parece haber funcionado la industria del sexo durante los siglos XVII al XIX, de la cotidianidad que suponía el contacto con cualquier tipo de aspecto de la vida sexual, y de que la sociedad japonesa de Edo conviviera con estos circuitos comerciales y culturales, debemos tener presente que ninguno de estos hechos elimina la pertinencia de preocupaciones ni de discusiones en torno a problemáticas sexuales, o sobre la forma pública en que se manifestaba la sexualidad y la industria del sexo (parte de ella gracias a los *makura-e*).

Insisto en este punto, ya que esas situaciones que convivieron y se presentaron simultáneamente en Edo, se combinan y remodelan, a veces en formas incompatibles en algunos de los escritos recientes que tratan del *shunga*.⁹⁵ Para esto incorporan otra situación más: entiéndase, las importaciones categoriales y sus reconfiguraciones locales, que ocurren a partir de 1868, que intentaron presentar a Japón como un Estado “civilizado moderno”, y que en el caso del *shunga* y del comercio del sexo ya se han abordado en páginas anteriores. Estas incompatibilidades están marcadas por parte de esos nuevos discursos⁹⁶ con los que se nos quieren mostrar aspectos todavía considerados “conflictivos” u otros que fueron por bastante tiempo desestimados y disfrazados, y que en gran medida están relacionados con el sexo. Ejemplo hipotético y basto de ello⁹⁷ sería la idea de que a pesar del inocultable papel que tenía el comercio del sexo en la sociedad y cultura de Edo, *a diferencia de Occidente*, esta industria gozaba de un gran prestigio. Que además las actividades que se realizaban en los *kuruwa*, *no eran como las que se llevaban a cabo en los prostíbulos de Occidente*. Que ya que en Japón no existen consideraciones peyorativas (religiosas o morales) respecto al sexo, *como sí en Occidente*, esta vida pública del sexo era asumida de manera “natural”. Que una *yūjo* 遊女 (literalmente, mujer para divertirse; denominación que se les otorgaba a las mujeres que trabajaban en los *kuruwa* y que ofrecían servicios sexuales, entre otros) no es una prostituta, *como sí lo son las que se dedican a este oficio en Occidente*. O que, por esto mismo, nunca se controló o censuró alguna producción con contenidos sexuales, *como sí pasó en Occidente*.

valora el no malgastar la energía que se desprende de la actividad sexual, sobre todo el desperdicio que implica la eyaculación. Aquí es interesante la nota sobre un hallazgo de rollos sobre temas vinculados al sexo, que ofrece Takahashi Tetsu, y que dice que de los 10 rollos encontrados (escritos entre 1671 y 1675), el sexto se denomina *Saiin gaikai-sho* 催淫害戒書, o sea, *Tratado que advierte sobre los daños de la autoestimulación sexual*. Véase Takahashi Tetsu, *Hihō emaki-kō*, Kantō Shobō, Tokio, 1965, p. 149.

⁹⁵ Sobre todo véanse los de Asano Shūgo y Shirakura Yoshihiko, todos ellos reunidos en la bibliografía general de este trabajo.

⁹⁶ Lo que podríamos llamar “es, pero no es”.

⁹⁷ No muy alejado de comentarios escuchados con frecuencia.

En ocasiones se va más lejos aún, argumentando que sexo (*sei* 性) e *iro* 色, homosexualidad (*dōseiai* 同性愛) y *nanshoku* 男色, o deseo sexual (*seiyoku* 性欲) y *shikijō* 色情,⁹⁸ entre otras, son cosas totalmente diferentes y antagónicas; por lo tanto, las primeras entre paréntesis (o sus contrapartes en lenguas occidentales) no pueden ser utilizadas de ninguna manera para analizar las situaciones referidas con anterioridad que acontecieron como parte de la historia y cultura japonesas previas al siglo XIX.

Debemos concordar en que sería errado pretender equiparar universos tan diferentes como los *kuruwa* de Edo y los prostíbulos parisinos (por ejemplo), así como que estas palabras (al igual que los ejemplos hipotéticos planteados antes) portan incontables diferencias e incompatibilidades que están marcadas por las propias disparidades de sus variados contextos culturales y de sus evoluciones particulares; que por ejemplo, *dōseiai* y *nanshoku*, o *sei* e *iro*, no son lo mismo en un nivel conceptual o discursivo, o en ambos. Pero de aquí a que la esencia de la práctica de vender sexo de una prostituta de Occidente y una *yūjo* sean abismalmente distintas,⁹⁹ o de que el estímulo, reacción o respuesta que regulan *seiyoku* y *shikijō*, y que puede desprenderse del consumo de una imagen para la estimulación sexual (en este caso un *shunga*) sean también diferentes,¹⁰⁰ es llevar a un grado de simplificación considerable una serie de procesos históricos, sociales y culturales que han estado matizados por cambios constantes en todos los niveles. Además, tan cuestionable es la aplicación de categorías “occidentales” como el intento de diferenciación de prácticas japonesas a partir de su contraposición con ejemplos europeos; al final, funciona de la misma manera que los discursos orientalizantes, pero en sentido inverso.

Como habíamos dicho, nos interesa revisar en detalle dos ejemplos donde encontraremos más materia prima para nuestras reflexiones en torno de estos problemas.

⁹⁸ Tanto *sei*, *dōseiai* como *seiyoku* son términos creados a partir de conceptos importados de Europa y los Estados Unidos a fines del siglo XIX. *Iro* (color, diferencia, sexo; ya lo revisamos en el capítulo I), *nanshoku* (sexo entre hombres) y *shikijō* (sentimiento sexual, pasión sexual) son palabras anteriores al XIX.

⁹⁹ Independientemente de las funciones ajenas al comercio sexual que ofrecían, y de otras actividades, habilidades y conocimientos que tuvieran o realizaran.

¹⁰⁰ Como afirma Shirakura Yoshihiko en *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka*, Yōsensha, Tokio, 2002.

EL ESTÍMULO SEXUAL A PARTIR DE LA IMAGEN

Comentábamos páginas atrás acerca de la variabilidad identitaria de las imágenes y, por ende, de la multiplicidad de sentidos que las acompaña (Burke, citando a Derrida, llama a esta polisemia “juego infinito de significaciones”).¹⁰¹ Habíamos mencionado que muchos de ellos provienen de las prácticas que nombramos “modalidades de apropiación”, siguiendo las palabras de Roger Chartier, quien añade: “Las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas”.¹⁰² En el caso del *shunga*, esta producción de significados y, sobre todo, de usos está también marcada por recientes polémicas vinculadas básicamente al papel de estas imágenes como estimulantes sexuales.

Como parte de la mitología del *shunga*, las historias, anécdotas y discusiones sobre sus posibles funciones y usos ocupan un destacado lugar en prácticamente cada uno de los textos que emprenden su estudio.¹⁰³ Además de proclamarse que una de sus aplicaciones más antiguas fue la educativa, que sitúa su origen nuevamente en terrenos continentales, con los *fangzhong-shu* chinos,¹⁰⁴ también se citan con frecuencia otros empleos legendarios: resguardo para los guerreros (escondidos en las armaduras); protectores ante el fuego, temblores y desastres; amuletos para la buena suerte, entre otras. Estas propiedades “milagrosas” que le confieren al *shunga* fuentes antiguas, y otras no lejanas,¹⁰⁵ tienen algo en común: todas se mantienen bastante lejos de cualquier vínculo con las situaciones representadas generalmente en estas imágenes: el sexo.

¹⁰¹ *Infinite play of significations*. Véase Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca, 2001.

¹⁰² Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. xi.

¹⁰³ Esta investigación, al parecer, tampoco se privará de focalizar, puntualmente, este aspecto.

¹⁰⁴ Manuales de alcoba. Otra vez se le adjudica un enlace continental. Además, es también importante preguntarse a cuál producción en particular se le está llamando *shunga* aquí. Se repiten algunos de los problemas con las denominaciones que presentamos al comienzo del capítulo.

¹⁰⁵ Hay un resurgimiento de referencias sobre estos usos que datan del periodo Meiji con publicaciones sobre la cultura del sexo en Edo, o sobre “curiosidades” que, a partir de ese momento, comenzaron a considerarse “obscenas”. Ejemplo: Kawahara Mankichi 河原萬吉, *Waidan kikō* 猥談奇考, Chōbunkaku, Tokio, 1928.

Por supuesto, sería totalmente irracional intentar desvestir al *shunga* de sus abiertas implicaciones sexuales. Son demasiado contundentes las evidencias (a partir de las referencias escritas y de la propia manifestación) para no tener en cuenta el decisivo papel del *shunga* como estimulante sexual. Sin embargo, a pesar de opiniones en contra de esos usos legendarios, de que es muy probable que algunos de ellos hayan surgido como recreaciones líricas, o justificaciones tangenciales y encubiertas de su consumo,¹⁰⁶ y que desde luego no hayan sido de las funciones más generalizadas, considero que son factores de valor que deben tenerse muy en cuenta, ya que es imposible restringir la complejidad de usos que puede tener un objeto o una imagen sólo a aquellos que se propusieron los creadores, que nos parecen más pertinentes, o sobre los que poseemos más evidencias.

Es en este tema donde se han desarrollado las más encarnizadas polémicas.¹⁰⁷ Por un lado, encontramos a los que no niegan la función estimuladora del *shunga*, pero tampoco abren mucho espacio de análisis (de cierta manera parece que prefieren virar el rostro).¹⁰⁸ Por otro lado, tenemos a quienes parten de que los usos fundamentales del *shunga* se basan en la estimulación sexual (pero absolutizan este uso a la masturbación masculina),¹⁰⁹ y más recientemente a otros que, oponiéndose totalmente a la postura anterior, niegan la función masturbatoria e intentan restarle importancia como estimulante sexual, absolutizando nuevamente, pero ahora desde el otro extremo: el *shunga* era para ser utilizado en pareja (básicamente heterosexual), o bien, el *shunga*, al que prefieren llamar *warai-e*,¹¹⁰ funcionó sobre todo como divertimento entre aquellos intelectuales sofisticados que los

¹⁰⁶ Que quizás con el tiempo y la repetición se asumieron, fijaron y generaron reales usos.

¹⁰⁷ El tema de este acápite fue presentado como ponencia en el Simpósio Internacional Comemorativo ao Centenário da Imigração Japonesa no Brasil (Panel, Expressões do Erotismo Japonês), organizado por el Centro do Estudos Japoneses, Universidade de São Paulo, y el International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), el 16 de octubre de 2008, en la ciudad de São Paulo, Brasil. Agradezco enormemente a los organizadores la invitación y oportunidad.

¹⁰⁸ Creo que en este rubro cabrían una gran cantidad de los materiales sobre *shunga* escritos hasta 1990.

¹⁰⁹ Sobre todo el libro de Timon Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, que a pesar de asumir una posición de vanguardia en cuanto al estudio del *shunga*, proponiendo nuevas lecturas y aproximaciones, en ocasiones generaliza algunos comportamientos. Véase también Timon Screech, "Katate de yomu bijutsu – shunga-ron", *Art Vision*, vol. XXXI, núm. 1, Vision Planning & Publishing Co., Tokio, 2003, pp. 66-125.

¹¹⁰ Prestemos atención a cómo esta palabra se presta aquí de maneras ideales para sustentar la idea.

encargaban o estimulaban su manufactura,¹¹¹ y que podían moverse libremente entre los diferentes niveles de lectura, y las referencias literarias y pictóricas que muchos *makura-e* incorporaban.¹¹²

Aunque coincido sólo parcialmente con ambas visiones categóricas en cuanto al consumo del *makura-e*, puede afirmarse que ciertos usos fueron más extensivos. En este sentido, considero que el más importante fue la gratificación sexual. Esta estimulación podía realizarse en dos campos básicos, que dependían de las necesidades y deseos del consumidor: en el plano de la fantasía y en el del acto físico (fuera éste autoerotismo o en combinación con una pareja o grupo). De estos dos, considero que el campo más dinámico, interesante y posiblemente más desarrollado es el terreno de las recreaciones mentales. En él, como señala Elizabeth Cowie,¹¹³ la imagen construye un escenario de fantasías donde se representan determinados deseos, sublimados en la mente del consumidor. Así, creo que sólo partiendo de esta remodelación imaginaria y de los niveles tonificadores de su operación en el espectador puede aparecer una respuesta fisiológica o simplemente quedarse en la manipulación mental de una fantasía. Si bien comparto el argumento de Screech acerca de la necesidad de ver esta producción como un estimulante sexual, no debemos circunscribirla sólo a tales usos.

Independientemente de estos ánimos absolutistas y restrictivos respecto a los usos del *shunga*, si revisamos algunas fuentes de Edo nos toparemos nuevamente con que la situación es más variada de lo que se nos quiere presentar en ocasiones:

また春画・笑ひ絵など号して男女XXの絵図なるもの、色々版本、年々新板など出来て、これまた金銀摺りの極彩色を施し、あるいは町家店先へ述べ置き、あるいは親子兄弟の間をも厭へる気色なく、翫びものとなし、また婦人

¹¹¹ Sobre todo los que se movían en los mismos círculos culturales que los ilustradores, escritores, poetas, actores, etc. Para esto se privilegia, como *shunga* por excelencia, a los álbumes, las obras de ilustradores famosos, o lo que se llama en japonés *meihin* 名品 (obra maestra), y se obvian en muchas ocasiones otras producciones de carácter más popular.

¹¹² Véanse sobre todo Shirakura Yoshihiko, “Shunga wo dō yomu ka”, en Shirakura Yoshihiko (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu*, vol. I, Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, pp. 5-86; Shirakura Yoshihiko, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka*, Yōsensha, Tokio, 2002; Shirakura Yoshihiko, *Shunga no nazo wo toku* 春画の謎を解く, Yōsensha, Tokio, 2004, y el libro de Hayakawa Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2001.

¹¹³ Elizabeth Cowie, “Pornography and fantasy: Psychoanalytic perspectives”, en Lynne Segal (ed.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago Press, Londres, 1992, pp. 132-152.

女子はこの絵図を溜むる時は、衣類の溜まる呪となるなど号して、箆笥・長持の衣類の間に入れ置きて、母は娘に譲りなどするなり。¹¹⁴

Por otro lado, hay imágenes de sexo¹¹⁵ entre hombres y mujeres que se llaman *shunga* y *warai-e*, entre otros nombres. Hay muchos tipos de libros impresos; cada año salen nuevos títulos que se encargan con colores muy vivos, e incluso con impresiones doradas y plateadas. Se dice que se encuentran al frente de las tiendas de comerciantes. Además, la exhibición de estas imágenes parece no molestar a padres y hermanos, quienes las ven como diversión. Mujeres y muchachas, cuando las coleccionan, dicen que son amuletos para propiciar la llegada de más ropa, y las guardan en los muebles y baúles de la ropa, e incluso las madres se las heredan a sus hijas.

此長持の内に入置たは。去大名の奥方より。お誂のお手道具。お具足櫃の笑ひ本。笑ひ道具の注文迄其名を記置たれば。¹¹⁶

El contenido de esta arca es de la señora de nuestro *daimyō*.¹¹⁷ Son herramientas de mano mandadas a hacer y provisiones de libros eróticos. Hasta está registrado el nombre de ella en el pedido de esos utensilios sexuales.

Es decir que, reduciendo las utilidades (y respuestas) que pudieron y pueden engendrar los *shunga* a intelectuales, simbólicas o físicas, no sólo se parcializa un principio (como lo es el uso) que nadie puede ser capaz de predecir, sino que se continúa homogeneizando el propio nombre *shunga*. Toda esa amalgama de ejemplos que llaman aquí *shunga*, ¿realmente se impusieron de igual manera? ¿No será mejor considerar que cada uno de los tipos dentro de esa producción, que se generaliza como *shunga*, preveía mercados y, por ende, funciones diferentes?¹¹⁸ Prescindiendo de los usos, ¿es posible detectar testimonios en los propios *makura-e* de estructuras diseñadas expresamente para desencadenar reacciones particulares? ¿Podemos anclar parte de las causas de esos usos más generalizados (en particular el estímulo sexual) en el objeto en sí, y no sólo en el creador o el consumidor? Si es así, ¿a través de cuáles mecanismos y estrategias?

¹¹⁴ Buyō Inshi 武陽隱士, *Seji kenbun-roku* 世事見聞録 (1816), Iwanami Bunko, Tokio, 2002, p. 360.

¹¹⁵ La palabra “sexo” se encuentra omitida en la versión impresa actual de donde se tomó la cita. En su lugar los editores colocaron dos equis (“XX”), práctica censora usual de muchas publicaciones japonesas de los últimos 50 años.

¹¹⁶ Takeda Izumo 竹田出雲, Miyoshi Shōraku 三好松洛 y Namiki Senryū 並木千柳, *Kana-dehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (1748), University of Virginia Electronic Text Center, Charlottesville, 1999. Disponible en la World Wide Web en <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/chushingura/TakKana.html> (15 de abril de 2006).

¹¹⁷ *Daimyō*: terratenientes, jefes de grandes dominios señoriales.

¹¹⁸ Independientemente de los destinos finales que cada consumidor le daba.



Figura 41. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Octava ilustración, vol. I, de *Chinpen shinkei-bai* 枕辺深閨梅 (El ciruelo de la habitación del fondo junto a la almohada), 1838. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Figura 42. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清. Décima ilustración, vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通ぞく堪僞軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia), aprox. 1818-1850. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

Revisemos entonces algunas observaciones en torno a la relación entre el deseo, la imagen y nuestros *makura-e*.

Partamos de reconocer que históricamente lo visual ha sido marcado por un predominio de la mirada masculina. La historia de las imágenes en Japón, por supuesto, no escapa a estas políticas de la visión,¹¹⁹ que tienen un espacio de concretización muy particular en la representación del sexo, y en las diferentes miradas que tradicionalmente han sido construidas por el espectador masculino, que no sólo evocarán significaciones diferenciadas en el acto final del consumo, sino que matizarán de igual modo el proceso de elaboración de la imagen.

Si se considera además la importancia de la imagen¹²⁰ en los procesos de configuración de eso que llamamos “realidad” o “mundo”, y en la propia consistencia de la memoria y la evocación de experiencias, la necesidad del acto de mirar¹²¹ adquiere una relevancia contundente en nuestra propia condición humana. Somos seres ávidos de “mirar”. Es probable que este acto sea uno de los más poderosos deseos: nos ayuda a definirnos tal como asumimos que somos. Por lo tanto, este acto de mirar también funcionará como evocador del deseo.

Reforzando el papel del deseo en el acto de mirar, es importante tener presente la permanente disponibilidad de la imagen en tal acto. Siempre está allí, lista para el ojo, dispuesta a develar todos sus secretos. De aquí la importancia de la posesión del objeto, que se añade como un componente más en las redes estructurales de la mirada, y en particular (como se mencionó antes) en la mirada por excelencia, la masculina. La imagen ha sido asumida no sólo como posesión y bien de consumo,¹²² sino además como catalizadora

¹¹⁹ Ueno Chizuko 上野千鶴子 lo llama “supremacía de la mirada” (*shisen no yūi* 視線の優位). Véase de esta autora “Shisen no sei: Seiji-gaku” 視線の性=政治学, en Shirafuji Kayako 白藤花夜子 (ed.), *New Feminism Review* ニュー・フェミニズム・レビュー, vol. III, Porunogurafi, yureru shisen no seiji-gaku ポルノグラフィー、揺れる視線の政治学, Gakuyō Shobō, Tokio, 1992, pp. 92-100.

¹²⁰ Entiéndase aquí una definición amplia de “imagen”, que no sólo incluye representaciones gráficas, sino también proyecciones, narraciones, conceptos y recreaciones mentales. Estoy tomando como perspectiva la definición de imagen de Mitchell. Véase W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

¹²¹ No estoy circunscribiendo este acto sólo a aquel que utiliza el órgano de la vista para la proyección virtual de una imagen, sino a la recopilación y procesamiento de información mediante cualquiera de los sentidos y su construcción como imagen en el cerebro.

¹²² Mitchell plantea que el género de la imagen es infaliblemente femenino. Véase W.J.T. Mitchell, “What do pictures ‘really’ want?”, *October*, vol. LXXVII, MIT Press, Cambridge, 1996, pp. 71-82. Otro texto que conviene revisar sobre estas reflexiones es el de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994.



Figura 43. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Cuarta ilustración, vol. II, de *Shikidō toko tegata* 色道床手形 (Salvoconducto para un acostón), 1719. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts



Figura 44. Diseño de Katsukawa Shunshō 勝川春章.
Ilustración de *Enshoku Yamato nadeshiko* 艶色倭瞿麦 (El libidinoso clavel
de la mujer japonesa), 1775. Colección Nichibunken



Figura 45. Diseño de Katsushika Hokusai 葛飾北斎. Cuarta ilustración, vol. III,
de *Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通 (El genuino y experto veterano
al encuentro del virtuoso deleite), 1814. Colección Nichibunken



Figura 46. Diseño de Utagawa Kunimaro 歌川國麿.
Quinta ilustración de *Shunshoku tama-zoroi* 春色多満揃 (Conjunto de plenos
tesoros eróticos), aprox. 1850-1867. Colección Kagetsu

de deseos que recrean en un nivel mental (y a veces físico) experiencias inevitablemente desencadenadoras de reacciones químicas que afectan o embriagan el entorno físico de nuestro cuerpo.¹²³

Ahora bien, ¿qué es lo que se busca del *shunga*? O mejor aún, ¿qué era lo que se buscaba del *shunga* en Edo? Aquí, de nuevo, podemos regresar al círculo interminable de las infinitas posibilidades. ¿Consumo?, ¿diversión?, ¿el objeto en sí?, ¿virtuales ansias de lujo, o de estatus?, ¿experimentar un Yoshiwara virtual?, ¿compartir mentalmente con alguna prostituta, mujer o actor de *kabuki* famosos?, ¿llevar a cabo fantasías sexuales?, ¿escapar de su propia cotidianidad?¹²⁴ Las probabilidades en las respuestas, de nuevo, dependerán de la dialéctica entre una imagen y un poseedor particulares, de las convenciones que se utilizan para la construcción de ese deseo, y de las formas en que esas convenciones funcionan en un contexto particular.

¹²³ Véanse las figuras 41 y 42, donde encontramos representaciones en el *makura-e* de mujeres extasiadas, desbordantes de fluidos, siempre dispuestas a satisfacer los apetitos de la mirada.

¹²⁴ Varias de estas probabilidades podrían aplicarse a los ejemplos de las figuras 43, 44, 45 y 46.

No obstante, esta “corporeización del deseo sexual”,¹²⁵ en el caso del *makura-e*, la podemos rastrear por medio de la abundancia de recursos que la enfatizan: genitales, objetos, detalles, colores, ausencias, fisgones, lentes, espejos, ángulos, entre otros.¹²⁶ Para una mejor organización en la relación de varias de las estrategias de representación y de criterios de selección más representativos de los que hace uso el *makura-e* para esos propósitos, nos apoyaremos en la idea de la “visibilidad óptima” que desarrolló Román Gubern en su ensayo *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*.¹²⁷

Una de ellas es la parcelización anatómica.¹²⁸ Este mecanismo, que segmenta aquellas partes del cuerpo que se consideran de mayor importancia para la concentración de la atención erótica (los genitales y los rostros) es quizás el que con mayor frecuencia se emplea en el *shunga* en general. Casi siempre, además, va acompañado de las maneras en que se disponen las ropas de los personajes y otros accesorios (como cortinas, puertas corredizas, mosquiteros o colchas), que habitualmente poseen un nivel de detalle y de colores que contrasta con la blancura de los cuerpos y acentúa la misma segmentación. Otras veces esta parcelización va en sentidos contrarios a la clara exhibición de los genitales, y se aprovecha de los más diversos objetos en escena para multiplicar los accesos visuales a estas áreas fraccionadas, o, por el contrario, los oculta para así estimular la fantasía del receptor que tiene que completar aquello “que falta”.

La inmediatez del componente sexual será otro ingrediente eficaz en estas convenciones que incorpora el *makura-e*. Éste lo detectamos por medio de tres maniobras que podemos apreciar en los ejemplos de las figuras 47-51. En primer lugar, los arreglos en la composición y disposición de las figuras que nos permiten un acceso límpido al centro del estímulo visual dominante, o sea, los genitales. Su solución en los ejemplos se aplica desarropando la

¹²⁵ Utilizando la frase de Freedberg (“*embodiment of sexual desire*”). David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

¹²⁶ Timon Screech y Tanaka Yūko han abundado en varios de estos recursos. Screech, sobre todo, en los artefactos ópticos, y Tanaka en el valor erótico de los textiles. Véanse Timon Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999; Tanaka Yuko, *Erotic Textiles*, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 63-68, y Tanaka Yūko, “Shunga no kakusu — miseru” 春画の隠す・見せる, en Shirakura Yoshihiko (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu*, vol. I, Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, pp. 87-162.

¹²⁷ Roman Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Barcelona, 2004.

¹²⁸ Tomo aquí la expresión de Gubern. Véanse las figuras 47 y 48.



Figuras 47 y 48. Ejemplos de parcelización anatómica y de facilidad de la visión.

Diseño de Kikukawa Eizan 菊川英山. Séptima ilustración, vol. I, de *E-awase kingai-shō* 絵合錦街抄 (Conjunto de estampas de esplendorosos barrios selectos), 1815. Colección Nichibunken



Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉. Octava ilustración, vol. I, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgrednarse), 1815. Colección Nichibunken



Figura 49. Ejemplo de facilidad de la visión.
Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
Séptima ilustración, vol. III, de *Kaidan yoru no toki*
開談夜之殿 (Fantasmales historias vaginales
del visitante nocturno), 1826. Colección Art
Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Figura 50. Ejemplo de desarticulación de los cuerpos. Diseño de Keisai Eisen
溪斎英泉. Séptima ilustración, vol. I, de *Ehon bime kurabe* 艶本美女競
(Certámenes eróticos de bellas mujeres), 1822. Colección Richard Lane,
Honolulu Academy of Arts

zona genital, colocando el punto de vista en un área de fácil visibilidad, o realizando un gran acercamiento *big close-up*.¹²⁹ El segundo y tercer ingredientes se relacionan directamente con alteraciones del cuerpo humano, o de partes de él: la desarticulación del cuerpo y la sobredimensión de los genitales.¹³⁰ Ambas también van encaminadas a lograr una claridad en la focalización del centro de atención visual, rompiendo por completo cualquier tipo de consideración en torno a la “corrección anatómica”.¹³¹ Son éstas, quizá, dos de las características que hoy siguen llamando la atención del *shunga*, y sobre las que los habitantes de Edo tampoco se mostraban ajenos:

今世の春画を見るに、人物に应ぜず玉茎はなはだ大なり。その他これに准ずること多し。¹³²

Si se observa un *shunga* de hoy, el pene es sorprendentemente grande y no guarda relación con el ser humano. Además, está completamente desproporcionado.

Si volvemos, entonces, a las reflexiones del primer capítulo sobre los vocablos “erótico”, “obsceno” o “pornográfico”, recordaremos que con bastante frecuencia se le adjudica al espectador y no a la imagen toda la carga en estas categorizaciones. Si bien es cierto que el mayor peso radica en las maneras en que un consumidor se apropia del objeto y, por tanto, de las formas en que es visto y clasificado éste en la comunidad cultural donde se ha insertado, es importante tener en cuenta que el artista también tiene la capacidad de inducir respuestas e interpretaciones determinadas a partir de la representación, y que la imagen, además, nunca se mantiene ni indiferente ni ingenua en sus relaciones con los receptores.

Ante todo, la “recepción” y el “receptor” no son una forma empírica, sino conceptos ideales de la situación comunicacional. Es sabido que no hay dos concretizaciones idénticas, pero tampoco el concretizamiento es una actividad totalmente arbitraria. No existe ninguna “concretización correcta”, pero en la estructura de la obra está inscrito algo que podríamos llamar sugerencia concre-

¹²⁹ A pesar de las grandes distancias, no dejan de maravillarme los puntos de contacto entre el *makura-e* y las maneras en que se manejan el encuadre y la composición en muchas de las producciones que llaman hoy “para adultos”.

¹³⁰ Tanto masculinos como femeninos.

¹³¹ Esta “corrección anatómica”, por supuesto, es otro paradigma impuesto por la visualidad europea, convención que se importa a Japón en el periodo Edo, pero que no tiene un papel tan activo en el *shunga* (o en la plástica en general) sino hasta mediados del siglo XIX.

¹³² Kitagawa Morisada 喜田川守貞, *Kinsei fūzoku-shi* 近世風俗志 (1863), vol. II, Iwanami Bunko, Tokio, 2003, p. 80.



Figura 51. Ejemplo de sobredimensión de los genitales.

Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. Quinta ilustración, vol. I, de *Ehon kiku no tsuyu* 艶本幾久の露 (Libro ilustrado del gozoso rocío eterno), 1786. Colección Nichibunken

tizacional. Ella no está ligada a la intención del creador, más bien está ligada a ésta indirectamente, a través de la convención y su elección.

La recepción así entendida no es un fenómeno individual ni espontáneo, porque pertenece a la cultura de la lectura (de la lectura de la obra literaria, de la lectura del cuadro, del filme, del espectáculo). Ciertamente es que la obra de arte no puede ser responsable de la recepción, lo que, sin embargo, no significa que se comporte indiferente ante su posible recepción. En el arte existen dispositivos que lo protegen de la recepción pornográfica y existen dispositivos que facilitan tal recepción, a saber, las convenciones estilístico-composicionales y las situaciones emisor-receptoras.¹³³

Esta característica de la imagen, y del *shunga* en particular, de propiciar respuestas marcadas por la estimulación sexual que son inducidas por entramados de signos, y que podemos llamar “efecto desencadenante”, o “efecto

¹³³ Agradezco a Desiderio Navarro y a Gustavo Pita por facilitarme el manuscrito de la traducción al español de este texto. Jerzy Ziomek, “Pornografia i obscenum”, en *Powinowactwa literatury*, PWN, Varsovia, 1980, pp. 289-318.

pornográfico”,¹³⁴ se encuentra íntimamente articulada con otra de las problemáticas que presentaremos a continuación, o sea, el apremio dicotómico de ¿es el *makura-e* pornografía o arte?

ARTE = *MAKURA-E* VS. ARTE ≠ PORNOGRAFÍA

Si se realizara un somero recorrido por algunas de las más importantes librerías de Japón tratando de localizar qué líneas temáticas generales han caracterizado los últimos diez años de la producción de libros y catálogos de arte japonés, se encontraría que junto con las clásicas publicaciones sobre las “artes tradicionales”, y paralelamente a la avalancha de libros de arte contemporáneo, los catálogos y textos sobre las estampas sexualmente explícitas *makura-e* ocupan un lugar privilegiado en las secciones de ARTE (美術) o de PERIODO EDO (近世・江戸) de tiendas como Kinokuniya 紀伊國屋 o Maruzen 丸善. Espacios delimitados en las propias estanterías, o en ocasiones separados de ellas e individualizados, se han creado para exhibir y vender estos materiales que se distribuyen en formatos que van desde los libros de bolsillo hasta los más lujosos catálogos de gran tamaño y a todo color. El reino del *shunga* parece haberse apoderado de una parte importante del mercado editorial japonés de arte, que además se alimenta constantemente gracias a las buenas ganancias que dejan los consumidores japoneses y algunos turistas extranjeros que retornan a sus casas con estos “*souvenirs* de una muy curiosa manifestación artística japonesa”.

Sin embargo, ¿la política hacia la publicación de estos temas se ha comportado siempre de igual manera?; en etapas anteriores al *boom* de los libros sobre *shunga*, en la década de 1990, ¿cómo se consideraba esta producción?; ¿era vista como arte, como se pretende sea asumida hoy en día, o más bien pesaban otro tipo de consideraciones?; ¿qué estrategias podemos detectar detrás de los discursos articulados en torno a esta manifestación?

Es importante, entonces, revisar el comportamiento de los procesos de manipulación de los discursos modernos que sobre el *shunga* y el *makura-e* se construyeron para lograr su legitimación como arte a partir de la adopción y uso del “canon artístico” que Japón importó de Europa a fines del siglo XIX como parte del gran “paquete modernizador” que por iniciativa oficial se implementó durante la era Meiji.

¹³⁴ A pesar de la gran cantidad de detractores que se alzarán en contra de la utilización de esta palabra aquí para referirme a un potencial del *shunga*.

En su discurso de 1669 para la conferencia de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, André Félibien des Avaux (1619-1695), consejero honorario, comentó:

Ya que el placer y la instrucción que recibimos gracias a las obras de pintores y escultores se deriva no sólo de su conocimiento del dibujo, de la belleza de los colores o del valor de los materiales que utilizan, sino también de la grandeza de sus ideas y del conocimiento perfecto de lo que representan, se desprende que aquí encontramos un tipo particular de arte que difiere mucho de la habilidad manual del artesano y de las características de los materiales, y que involucra la creación previa de imágenes en la mente, sin las que un pintor y su pincel no podrían crear una obra perfecta.

[...] Es precisamente este *gran arte* y este conocimiento intelectual el que puede aprenderse de estas conferencias [...].¹³⁵

Serán los nuevos estándares de este “gran arte”, y las discusiones y propuestas en torno a él, los que ocuparán el centro de atención en los debates que durante fines del siglo XVII y principios del XVIII acontecían en muchas de las recién nacidas instituciones artísticas, como por ejemplo la Société Académique des Beaux-Arts, y en los que participaban activamente conocidos pintores como Joshua Reynolds (1723-1792) y William Hogarth (1697-1764), por mencionar sólo dos casos. Sin embargo, a pesar de las variadas iniciativas formuladas durante la primera mitad del siglo XVIII, es la década de 1750 la que marca una fase de maduración en el establecimiento de los parámetros a partir de los cuales se estructurarían los valores canónicos en el arte occidental.¹³⁶

Así, la creación del “canon artístico” en Europa estuvo muy atada tanto a la conformación de nuevas instituciones, como museos y academias, como a las discusiones centradas en la selección de las piezas que nutrirían a estas nuevas colecciones, junto a una idealización de valores vinculados con la creación.

Un elemento clave en esta unificación de criterios era la constitución de una terminología adecuada que permitiera distinguir y avalar a un tipo de producción cultural por encima de otra; ésta es la categoría de *bellas artes*, expresión que claramente se engrana con la noción de “gran arte” que mencionó Félibien, y con otras de moda en la época, como *high arts*, *élégant arts*,

¹³⁵ Cursivas mías. Steve Edwards, *Art and its Histories: A Reader*, Yale University Press, New Heaven, 1999, p. 35. Coloco la cita en español porque la fuente es una traducción al inglés, y no la original en francés.

¹³⁶ Véase Larry Shiner, *The Invention of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

noble arts, entre tantas otras, que asumen un papel central en la separación de aquello otro considerado “arte menor”, “arte bajo” o “artesanía”.

La expresión, a la que en su historia fue poco a poco acomodándose el conjunto de manifestaciones visuales que la caracteriza hoy en día (es decir, básicamente la arquitectura, la escultura y la pintura), proviene del francés *beaux-arts* y rápidamente se tradujo e implantó en otras lenguas europeas, hasta que después de su avanzada por el continente europeo y de su llegada a América, arribó a las costas lejanas y todavía no muy conocidas del archipiélago japonés, donde dio vida en 1873 al neologismo *bijutsu* 美術 o “técnicas bellas”, que incluso será exportado más adelante de Japón a China.¹³⁷

Y no sólo la expresión fue importada a Japón, sino el propio concepto de arte, y la nueva disciplina para su estudio, la Historia del Arte (*Bijutsu-shi* 美術史), que se implanta en la década de 1890 en las nuevas instituciones modeladas a la occidental en un intento del gobierno Meiji por “modernizar” al país a partir del paradigma extranjero. Esta camisa de fuerza condujo desde el principio (como todavía sucede hoy en día) a innumerables contradicciones: ¿cómo “catalogar” al conjunto de manifestaciones visuales de las islas que no tienen contraparte del otro lado del Pacífico?; ¿qué considerar como arte?

En una primera etapa, el estudio del “arte japonés” se concentró básicamente en la escultura y la pintura. El establecimiento, por otro lado, de instituciones de enseñanza artística de corte europeo como la Kōbu Bijutsu Gakkō 工部美術学校, organizó estrategias educativas a partir de las técnicas occidentales, sostenidas, en este caso, por un cuerpo de profesores italianos. Poco a poco la categoría *bijutsu* fue utilizándose como comodín ante la necesidad de reevaluación de sus propias fronteras, y las limitaciones derivadas de su concepción e importación. Un ejemplo temprano es la decisión de investigadores y pensadores de estos años de rescatar la producción de imágenes budistas, que hasta el momento eran consideradas objetos de culto, y convertirlas en “creaciones artísticas”, lo que dio como resultado su incorporación al canon y a los estudios del “pasado artístico de la nación”.

Entre estos investigadores y pensadores destacan dos figuras que contribuyeron enormemente a la configuración de la disciplina: ellos son Ernest F. Fenollosa (1853-1908) y, sobre todo, Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (también conocido como Okakura Tenshin 岡倉天心, 1863-1913).

¹³⁷ Véase Satō Dōshin 佐藤道信, ‘*Nihon bijutsu’ tanjō: Kindai Nihon no ‘kotoba’ to senryaku* 〈日本美術〉誕生・近代日本の「ことば」と戦略, Kōdansha, Tokio, 1996, y Aida Yuen Yuen, *Inventing Eastern Art in Japan and China, ca. 1890s to ca. 1930s*, tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1999.

El primero de ellos fue profesor de filosofía de la actual Universidad de Tokio y uno de los estudiosos que abiertamente criticó la sobrevaloración del arte occidental y llamó la atención acerca de la necesidad de estudiar las manifestaciones visuales japonesas. No obstante, sus ideas orientalistas acerca de la manera de lidiar con el pasado “japonés” y el presente “moderno” a partir de la combinación de la técnica occidental y de los ideales asiáticos dejaron huella en algunos de sus jóvenes discípulos que, como Okakura, habían tomado clases con él.

Sumido en estas preocupaciones e interesado en el rescate de un pasado nacional que sirviera a los intereses de la ideología imperial, Okakura Kakuzō se centró en la reconstrucción e identificación del pasado artístico. Aprovechando su posición como funcionario en el departamento de arte del Ministerio de Educación, primeramente, y con posterioridad como jefe de la sección de arte del Museo Nacional de Tokio y director de la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad (Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校), Okakura se dedica a localizar, catalogar y rescatar como arte una cantidad importante de pinturas y esculturas budistas, así como también a identificar lo que denomina “tesoros artísticos de la nación” (*kokuhō* 国宝). Paralelamente a este trabajo colabora en la edición de la importante revista *Kokka* 国華 (Florecimiento nacional) y con *L'Histoire de l'art du Japon* (1900), la primera publicación oficial japonesa que pretendía dar a conocer el arte japonés en Occidente (en ocasión de la Exposición Universal de París), y a la vez tratar de contrarrestar algunas publicaciones de escritores europeos que sobre este tema circulaban por los años de 1883 y 1886.¹³⁸

Son sus escritos los que aportan mayor número de detalles en esta labor de estructurar el estudio del “arte japonés” a partir de metodologías tomadas de Europa. Por otra parte, es precisamente en ellos donde con más claridad se aprecian las contradicciones que este tipo de ejercicio le suscitaba.¹³⁹ En *The Ideals of the East* (1904), uno de los textos que escribe directamente en inglés, revela:

¹³⁸ F.G. Notehelfer, “On idealism and realism in the thought of Okakura Tenshin”, *Journal of Japanese Studies*, vol. XVI, núm. 2, The Society for Japanese Studies, Seattle, 1990, pp. 309-355; véase también Inaga Shigemi, “Is art-history globalizable?: A critical commentary from a Far Eastern point of view”, en James Elkins (ed.), *Is Art-history Global?*, Routledge, Londres, 2007, pp. 249-279.

¹³⁹ Agradezco a Joel Perron las largas charlas que sobre estos temas llevábamos a cabo en el poco tiempo que quedaba libre en Nichibunken.

The history of Japanese art becomes thus the history of Asiatic ideals [...]. Yet I linger with dismay on the threshold of an attempt to make an intelligible summary of those art-ideals. For art, like the diamond net of Indra, reflects the whole chain in every link. It exists at no period in any final mould. It is always a growth, defying the dissecting knife of the chronologist. [...]¹⁴⁰

Más adelante plantea:

Any history of Japanese art-ideals is, then, almost an impossibility [...] Definition is limitation [...]¹⁴¹

Si volvemos a los comentarios iniciales del acápite sobre las estampas sexualmente explícitas del periodo Edo y hurgamos un poco en estas ambigüedades del discurso de Okakura, ¿podremos encontrar algún tipo de referencia a nuestros *shunga*? Definitivamente no, no aparece ni la menor mención a *makura-e* o a *shunga* no sólo en los textos de Okakura, sino que también guardan gran silencio los de Fenollosa.¹⁴² Para los estudios sobre el “arte japonés” que se producen en suelo nipón a principios del siglo xx simplemente no existen estas imágenes. Lo más cercano que encontramos son comentarios sobre el *ukiyo-e* en general, en términos por demás bastante depreciativos.

¿En qué momento, entonces, sale a la luz pública moderna el *shunga*? Sin duda, la aparición moderna del *shunga* está estrechamente vinculada con los acometidos para controlar la producción de *waisetsu* (lo obsceno).¹⁴³ Como era de esperar, lo “obsceno visual” y las estampas sexualmente explícitas de Edo fueron totalmente retirados, al menos en apariencia, del ámbito público. La imagen de las “buenas costumbres familiares” (*zenryō na katei no fūshū* 善良な家庭の風習)¹⁴⁴ se convertirá en una venda para ocultar ese

¹⁴⁰ “La historia del arte japonés es así la historia de los ideales asiáticos [...] Sin embargo, me detengo con temor en el umbral de este intento por lograr una síntesis inteligible de estos ideales artísticos, ya que el arte, como la red adamantina de Indra, refleja la cadena total en cada eslabón. Existe independientemente de periodos en cada partícula final. Siempre creciendo, desafiando al escalpelo del cronologista.” Okakura Kakuzo, *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan* (1904), Charles E. Tuttle Co., Tokio, 1970, pp. 8-9.

¹⁴¹ “Cualquier historia de los ideales del arte japonés es, en sí, un imposible [...] La definición es limitación”. [...]. *Ibid.*, p. 10.

¹⁴² Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese & Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design* (1912), Dover Publications, Nueva York, 1963.

¹⁴³ Para mayor detalle, remítase al capítulo I.

¹⁴⁴ Véase Richard H. Mitchell, *Censorship in Imperial Japan*, Princeton University Press, New Jersey, 1983, p. 207.



Figura 52. Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿. Sexta ilustración, vol. III, de *Ehon Shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), aprox. 1804-1818.

Un ejemplar del mismo volumen se encuentra en la Colección Lane

Ejemplos de “blanqueado” y de “parchado” de las imágenes



Figura 53. Diseño de Hishikawa Moronobu 菱川師宣. Octava ilustración, vol. I, de *Koi no mustugoto* 恋のむつごと (Los susurros del amor), 1679. Ubicación desconocida

pasado “inmoral” que se le adjudicaba al *shunga*, por lo menos en un nivel discursivo oficial.¹⁴⁵

Por lo tanto, durante buena parte del siglo pasado tanto al *shunga* como al *makura-e* se les consideró inadecuados y obscenos, y, como se ha comentado, su publicación durante toda esta etapa también se atiene a las regulaciones que dictaban que cualquier representación del cuerpo debía estar arreglada o alterada de manera que zonas como los genitales o el vello púbico quedaran ocultas. Todos los estudios que sobre el *shunga* se realizaron en Japón hasta casi fines del siglo xx están marcados por los parches que había que colocar para cubrir los genitales y que obstruían la apreciación de estas imágenes. Como parte de los esfuerzos tempranos para procurar cambios en la tolerancia pública hacia el *shunga*, las publicaciones van a contribuir en forma considerable a la difusión de los estudios sobre nuestras estampas. De entre estas publicaciones quisiera destacar el activo papel de la revista *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral), que se editó de manera continuada desde 1962 hasta 1984, y que enérgicamente publicaba artículos sobre *shunga*.

A lo largo de sus 22 años, esta revista mantuvo una postura totalmente franca ante el estudio y la difusión de aspectos o temas del *ukiyo-e* que no eran tomados en cuenta por otros investigadores, publicaciones, instituciones y asociaciones,¹⁴⁶ y prácticamente en cada número incluía uno o más artículos sobre *makura-e* o *shunga emaki*. Por supuesto, a pesar de que cumplía con lo establecido en la ley en materia de exposición de “indecencias”, blanqueando o parchando las zonas de los genitales,¹⁴⁷ no dejó de sufrir directamente los embates de la censura. En una nota aparecida en el número 43, de 1970, los editores comentan lo siguiente:

¹⁴⁵ En 1869 la prefectura de Tokio prohibió la circulación y comercialización del *shunga*, al que llamó *midarigamashiki nishiki-e* 妄りがましき錦絵 (estampas coloridas obscenas). Véase Henry D. Smith II, “Overcoming the modern history of Edo ‘shunga’”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros: Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 26-34; y Sabine Fröhstück, “Then science took over: Sex, leisure, and medicine at the beginning of the twentieth century”, en Sepp Linhart, *The Culture of Japan as seen through its Leisure*, State University of New York Press, Nueva York, 1998, pp. 59-79.

¹⁴⁶ Como se mencionó antes, la Kokusai Ukiyo-e Gakkai (Asociación Internacional para el Estudio del *Ukiyo-e*), y su revista *Ukiyo-e Geijutsu* (El arte del *ukiyo-e*), mostraron siempre una actitud de rechazo al *shunga*. Esta actitud fue característica de la época en que fue su presidente Narazaki Muneshige 柵崎宗重, quien se oponía abiertamente al *shunga*, y quien además mantuvo relaciones de conflicto con otros investigadores japoneses y con Richard Lane.

¹⁴⁷ Véanse las figuras 52 y 53, ejemplos tomados de las páginas de la revista, no muy diferentes de los que realizaban las demás publicaciones.

To foreign readers: Despite the increasing freedom of publication enjoyed abroad, the Tokyo Metropolitan Police have seen fit to decree that Japanese *shunga* should only be published so as to “show no hint of lovemaking” — and commenced confiscating recent copies of this journal.

Since, in Japan, the Police have extra legal powers to enforce such decisions, a lengthy court appeal would only result in making publication of this journal commercially unfeasible.

Therefore, rather than discontinue publication of this vital material in *ukiyo-e* studies, we shall be forced to employ more drastic cropping in the future — for which, our apologies both to readers, and to the original artists who must have their work thus bowdlerized.¹⁴⁸

Es interesante reparar en que la nota apareció precisamente algunos números después de una serie de artículos de Richard Lane¹⁴⁹ que hacían un recuento histórico del *shunga*, y que junto con textos de otros autores japoneses sobre el tema habían contribuido a incrementar los niveles de venta de la revista en Japón y en el extranjero.¹⁵⁰

Esta posición del *shunga* como obsceno y sus relaciones con el aparato oficial de control público van a continuar por unos cuantos años más, y será en la década de 1990 cuando vuelven a registrarse las discusiones. De nuevo, las publicaciones periódicas desempeñaron un papel muy activo en la polémica para eliminar o restringir las regulaciones que se imponían a la publicación de desnudos o de imágenes sexualmente explícitas. Las controversias, que se centraron en lo que se denominó *hea ronsō* ヘア論争 (“el debate sobre el pelo”, “el debate sobre el vello púbico”), y que tuvieron su momento de mayor efervescencia a principios de los años noventa, desa-

¹⁴⁸ “A los lectores extranjeros: A pesar de la creciente libertad que disfrutaban las publicaciones extranjeras, la Policía Metropolitana de Tokio ha tenido a bien decretar que el *shunga* japonés sólo puede ser publicado de maneras en que “no se muestren indicios de actividad sexual” y, por ende, ha comenzado a confiscar las copias recientes de esta revista. Puesto que en Japón la Policía cuenta con poderes más allá del ámbito legal para hacer cumplir estas disposiciones, una prolongada demanda en la Corte sólo llevaría a hacer comercialmente imposible la publicación de esta revista. Por ello, en vez de finalizar la publicación de este material vital para los estudios de *ukiyo-e*, nos veremos forzados a emplear ultrajes más drásticos en el futuro, por los que les ofrecemos nuestras disculpas a los lectores y a los artistas originales cuyas obras deben ser así censuradas.” *Kikan ukiyo-e*, núm. 43, Gabundō, Tokio, 1970, p. 2. A pesar de que la revista se publicaba en japonés, la nota apareció en inglés.

¹⁴⁹ Lane fue uno de los colaboradores más constantes en la revista. Como un dato interesante extra podemos añadir que en 1978 fue prohibida la entrada a Japón del libro de Lane *Images from the Floating World* (Oxford University Press, Nueva York, 1978), que incluía algunas imágenes *shunga* sin censurar.

¹⁵⁰ Según comentarios en las notas del editor de la revista.

Figura 54. Portada de la revista
Geijutsu shinchō 芸術新潮
 (Nuevas corrientes del arte). Número 8,
 de 1992, totalmente dedicado al pelo,
 al desnudo y al arte. El título del número
 dice: *Geijutsu-teki na amari ni geijutsu-teki na
 hea* 芸術的なあまりに芸術なヘア
 (El pelo artístico, demasiado artístico)



rollaron además estrategias que buscaban legitimar una parte de la producción de imágenes sexualmente explícitas mediante el ya conocido comodín de *arte*.¹⁵¹

En esta tarea de transformar al *shunga* en arte se sumarán otros factores que aportarán muchos de los matices y de las ambigüedades que caracterizan a los discursos contemporáneos sobre esta manifestación: los investigadores y las instituciones oficiales. Paralelamente a las discusiones que en los medios de prensa y en las publicaciones periódicas acontecían sobre el asunto del vello púbico, un fotógrafo, Fukuda Kazuhiko, y la editorial Kawade Shobō 河出書房, comienzan una desenfrenada carrera por publicar catálogos que permitieran al público contemplar parte de las colecciones de *shun-*

¹⁵¹ Para esta legitimación como arte, además, las revistas incluían con mucha frecuencia artículos en los que se planteaba que obras similares eran consideradas arte en Occidente, y, por ende, era una sinrazón condenar imágenes de desnudos o al *shunga* en Japón (véase figura 54). La revista *Geijutsu shinchō* (Nuevas corrientes del arte), por ejemplo, a fines de la década de 1980 comienza a incluir algunos artículos sobre *shunga*. Si bien en los primeros números (núm. 3 de 1988, dedicado al *shunga*; núm. 3 de 1989, dedicado a Hokusai, y núm. 4 de 1990, dedicado a Utamaro) las imágenes que vemos son prácticamente fragmentos, o imágenes muy chicas, con parches, o tapadas por otras, poco a poco, en los dos años siguientes, se observa cómo logran ir explicitando los *makura-e*, hasta que en el núm. 5 de 1992, dedicado a Kuniyoshi, no hay ya ninguna restricción visual.

ga que salían a esta nueva luz pública. Si bien es cierto que los primeros de estos catálogos se publicaron de acuerdo con las leyes de censura, con sus debidos parches colocados sobre los genitales, poco a poco, a medida que se iba ganando terreno en la discusión en torno a la polémica del vello púbico, y mientras la metamorfosis del *shunga* iba avanzando de pupa obscena a artística mariposa, fue relajándose cada vez más el control de estas publicaciones, que lograron finalmente publicar sin censura sus imágenes.¹⁵²

La situación contemporánea se vuelve un tanto más compleja. El hecho de pertenecer ahora el *shunga* al tanpreciado “patrimonio artístico de Japón” ha suscitado otro tipo de discusiones, sobre todo en el ámbito académico, al destacarse algunos círculos de investigadores e instituciones oficiales,¹⁵³ que si bien sus contribuciones al estudio del *shunga* han aportado resultados importantísimos, se esfuerzan por borrar a toda costa cualquier tipo de alusión a su pasado “obsceno” moderno, construyendo toda una apología de la condición intrínsecamente artística del *shunga*.¹⁵⁴ Algunos de estos esfuerzos se centran en arremetidas en contra del uso de ciertos términos para referirse al *shunga*, sobre todo si tocan fibras especialmente sensibles, como “pornografía”.

Antes de comenzar el análisis de las relaciones del *makura-e* con “lo pornográfico”, permítasenos dejar por sentado algunos cuestionamientos acerca de otro reiterado discurso dicotómico: esta vez la discordancia entre “pornografía” y “arte”, y el lugar que ocuparía el *makura-e* en esta polémica.

En primer lugar, es ampliamente conocida la ardua labor de aquellos que intentan separar “lo pornográfico” de “lo artístico”, como si pudiéramos

¹⁵² No fue la editorial Kawade Shobō 河出書房 el único caso, por supuesto. Estos primeros catálogos que lograron publicarse sin censura, debían de alguna manera sustentar la idea de que “esto es arte”; por lo tanto, casi todos los primeros fueron publicaciones totalmente cualificados para tal efecto. Grandes libros de encuadernación fina, con excelente papel y con magníficas reproducciones. No encontramos en esos primeros momentos, como los hay ahora, libros sobre *shunga* sin censurar en formato de libro de bolsillo. Por otro lado también es llamativo que en algunos de los primeros catálogos que aún debían “ocultar” los genitales, en vez de utilizarse las técnicas anteriores, como parches, blanqueo, etc., sobrepintaban los sitios “conflictivos” con colores dorados o plateados, remarcando el carácter augusto de estas imágenes “artísticas”. Véase la figura 55.

¹⁵³ Como se comentó en el acápite anterior.

¹⁵⁴ Un aspecto sumamente interesante es que, a pesar de los esfuerzos por convertir al *shunga* en arte, hasta el día de hoy no se ha podido realizar en Japón ninguna exhibición pública de estas obras. En nuestra opinión, es éste el último paso que falta por dar para la completa transformación del *shunga* en arte en Japón. Esta situación podría cambiar (para completarse) en los próximos años con una magna exhibición de *shunga* que se espera realizar en el 2013 en el British Museum, y que, aprovechando la legitimidad de la institución donde se realizará, permitiría “forzar” la entrada de la exposición en Japón.



Figura 55. Ejemplo de parches plateados. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
Ilustración de *Tama no kuki* 玉の茎 (El precioso leño), aprox. 1828-1829.
Ubicación desconocida

trazar límites precisos entre categorías que en sí mismas portan una carga de ambigüedad y confusión tales, que alimentan los más diversos significados y usos. Es decir, que no sólo se construyen fronteras entre “lo erótico” y “lo pornográfico”, como se dijo en el capítulo I, sino que se destierra a lo que llaman “pornografía” del campo artístico, aun a sabiendas (o quizás ignorando) la polémica en torno a la noción de arte.¹⁵⁵ Por lo tanto, todavía hoy, muchos autores dan por sentado que la exclusiva función del arte es la de la contemplación estética,¹⁵⁶ y que su deber sólo es representar “los altos

¹⁵⁵ A este respecto véase Gerardo Mosquera, “Historia del arte y culturas”, en *Revolución y cultura*, Revolución y Cultura, La Habana, junio de 1994, pp. 27-29, donde el autor plantea: “La Historia del Arte ha construido su objeto al aplicar retrospectivamente la noción actual de arte a cosas que no lo fueron o no lo son, interpretándolas e historiándolas desde aquella noción...” (p. 27).

¹⁵⁶ Véanse por ejemplo Kenneth Clark, *Pornography: The Longford Report*, Coronet, Londres, 1972, y Edward Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. III, Routledge, Londres, 1998.

ideales y valores sociales”, y jamás una labor propagandística o un incentivo a la acción (en este caso a la acción fisiológica que se adjudica a la pornografía). Entonces, si aplicáramos esto, la historia del arte occidental se quedaría sin su preciado barroco contrarreformista, o no existirían las nuevas tendencias del siglo xx, más comprometidas con una reformulación del papel del arte; ¿y por qué los “altos ideales de la sociedad”?, ¿es que acaso la vida sexual del ser humano pertenece a los “bajos valores”? Además, ¿quién garantiza que *Las majas* de Goya o la *Olimpia* de Manet no provocarían una respuesta masturbatoria similar a la que comúnmente fabrica un número de *Hustler*? Como hemos repetido a lo largo de estas páginas, creemos que, independientemente de la intención con que sea realizada una obra, literaria o visual, la respuesta hacia ella está también determinada por la propia actitud, mentalidad, deseos y frustraciones del espectador-consumidor.

En el caso de nuestras estampas, la situación se torna más difícil aún, ya que ninguno de estos dos conceptos formaba parte del vocabulario de los japoneses de los siglos xvii, xviii y la primera mitad del xix. En la época en que florece el *makura-e* no operaba un concepto generalizador como el de “arte” o incluso el de “cultura”.¹⁵⁷ A pesar de la interrelación de diferentes manifestaciones y culturas en un mismo periodo, cada representación circulaba dentro y fuera de su propio circuito, que a su vez generaba su terminología específica abundantísima en consideraciones estéticas. Como se mencionó, en el caso del *makura-e*, éste fue un fenómeno que se originó y responde a la cultura popular-urbana de los *chōnin*. Durante el periodo Edo, e incluso posteriormente, tanto el *makura-e* como cualquiera otra temática del *ukiyo-e* escapaban del discurso axiológico con que son evaluados en la actualidad; por supuesto, esa valoración está bien centrada en los postulados occidentales que sobre materia “artística” tratan, y que estuvo íntimamente relacionada con el impacto que estas estampas tuvieron sobre figuras importantes de la renovación plástica que se registró en la Europa decimonónica. El *ukiyo-e*, y por ende el *makura-e*, eran producciones centradas en lo comercial, dedicadas y dispuestas a satisfacer la increíble demanda de materiales impresos, tanto literarios como visuales, de una amplia masa popular que consumía estas obras de manera muy similar a como hoy se consumen los libros de historietas eróticas, las revistas de chismes o las postalitas de *souvenir*. A pesar de estas características, debemos siempre tener en cuenta la multiplicidad de recursos expresivos que manipulan, aspectos que las distinguen de cualquier otra creación visual japonesa.

¹⁵⁷ Éste es otro concepto que aparece por primera vez en Japón en la década de 1920. Véase Tessa Morris-Suzuki, “The invention and reinvention of ‘Japanese culture’”, *Journal of Asian Studies*, vol. LIV, núm. 3, Association for Asian Studies, Ann Arbor, agosto de 1995, pp. 759-780.

En sentido general, encontramos dos tipos de posiciones: aquellos a favor de la utilización del término, y aquellos en contra.¹⁵⁸ Lamentablemente, muchas de estas opiniones no consideran aspectos importantes de la evolución del propio término “pornografía” o del mismo *makura-e* y de la mentalidad en el periodo Edo. Por un lado, optan por plantear que lo desechan simplemente porque no existía, lo niegan y se apartan de la polémica, se basan en propuestas ya insostenibles (como la de “arte *vs.* pornografía”),¹⁵⁹ y no se atreven a utilizarlo con el pretexto de “¿cómo emplear un vocablo con connotaciones tan negativas!”, o la tradicional pretensión de que funcionaban únicamente como amuletos o manuales sexuales para las recién casadas. Por otro lado, están quienes consideran que no hay por qué temerle al término y que el *makura-e* se ajusta en su intención a tal calificativo,¹⁶⁰ posición valiente pero que todavía necesita de reflexiones más incluyentes y, a nuestro entender, de una contextualización más amplia y precisa. Y es que, a pesar de que sería demasiado ingenuo no tener en cuenta o vetar por completo el término “pornografía”, sí juzgo imprescindible poner cotos al uso específico que hagamos de él.

Si bien es cierto que a partir de la posguerra se manifestó en Japón un florecimiento en los estudios sobre la historia del arte que rompió los antiguos esquemas sobre el discurso nacionalista del arte anclado en la visión tennocentrista,¹⁶¹ considero que todavía es necesario efectuar una reevalua-

¹⁵⁸ Además, resulta llamativo que esta polémica surja sobre todo como reacción al libro de Screech, *Sex and the Floating World* (citado con anterioridad), en una etapa en la que, justamente, el *shunga* está desarrollando su proceso de transformación en arte. De aquí la arremetida por parte de sectores académicos japoneses que, por lo demás, obviaron que tiempo antes otros intelectuales e investigadores llamaron al *shunga*, precisamente, “pornografía” (*porunogurafi*). Entre estos intelectuales e investigadores cabe citar a Minakata Kumagusu y al propio Hayashi Yoshikazu, el más importante investigador en la materia, ya fallecido, entre otros. Para estas menciones véase Minakata Kumagusu, “Miyatake Gaikotsu-ate”, en *Minakata Kumagusu zenshū*, volumen especial I, Heibonsha, Tokio, 1974, pp. 544-545; Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon wo yomu*, Shinchōsha, Tokio, 1987; Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル, Shinchōsha, Tokio, 1997, e Iizawa Tadasu 飯沢匡 y Hayashi Yoshikazu, “Ō-Edo poruno torishimari” 大江戸ポルノ取締り, en *Rekishī he no shōtai* 歴史への招待, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, pp. 125-161.

¹⁵⁹ Shirakura Yoshihiko, “Shunga wo dō yomu ka”, en *Ukiyo-e shunga wo yomu*, vol. I, Chuō Koron, Tokio, 2000, p. 8, y Shirakura Yoshihiko, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka*, Yōsensha, Tokio, 2002.

¹⁶⁰ Screech, *op. cit.*, p. 8; Tanaka Yūko, “Shunga no kakusu – miseru”, en Shirakura Yoshihiko (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu*, vol. I, Chuō Koron, Tokio, 2000, p. 97; Saeki Junko, “Shunga to yūjo”, en *ibid.*, vol. II, Chuō Koron-sha, Tokio, 2000, p. 233, y Ueno Chizuko, Tanaka Yūko et al., “‘Zadankai’. Shunpon, shunga kenkyū no rinkai” 《座談会》春本・春画研究の臨界, en *Bungaku* 文学, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p. 117.

¹⁶¹ *Tennō* 天皇: palabra japonesa para nombrar lo que llamamos “emperador” en español.

ción del importado concepto de *bijutsu* y de su aplicación en Japón que, además, legitimó a un sector de la cultura material, en la que no encajó durante mucho tiempo gran parte de la producción simbólica japonesa que, a partir de los mismos parámetros, era considerada de manera muy diferente en otras regiones (por ejemplo, en Occidente y por un largo periodo, gran parte de la producción visual japonesa se tuvo como “arte decorativo”).¹⁶²

Muy recientemente ha comenzado entre los grupos de investigadores más jóvenes el interés por revisar el aparato conceptual y terminológico de la historia del arte japonés. Importantes reflexiones han ocupado espacio en simposios y publicaciones contemporáneos. Vale destacar los ejercicios de Satō Dōshin 佐藤道信 y Kitazawa Noriaki 北澤憲昭, quienes re-examinan la construcción de la categoría de arte en Meiji, o de Kinoshita Naoyuki 木下直之, que aboga por eliminar las fronteras entre “arte” y “no arte”.¹⁶³

Estos estudios y reflexiones tienen y tendrán un impacto significativo en las nuevas maneras de abordar el estudio de las imágenes, tanto en Japón como en otras regiones no asiáticas, y así la inclusión de manifestaciones visuales antiguamente renegadas o no consideradas de importancia (como el *shunga* y el *makura-e*) proporcionarán nuevos puntos de vista que habrán de redundar en un entendimiento más completo de estos complejos fenómenos.

¹⁶² Véase *Acta Asiatica*, núm. 85, The current state of research on Japanese art history and related issues, Tōhō Gakkai, Tokio, 2003, y Joe Earle, “The taxonomic obsession: British collectors and Japanese objects, 1852-1986”, *The Burlington Magazine*, vol. CXXVIII, núm. 1005, The Burlington Magazine Publications, Ltd., Londres, diciembre de 1986, pp. 864-873.

¹⁶³ Véase *Ima, Nihon no bijutsu-shi gaku wo furikaeru* 今、日本の美術史学をふりかえる, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tokio, 1997, entre otros.



CAPÍTULO III

LAS POLÍTICAS DE CONTROL

Una vez que se han examinado en los capítulos precedentes algunos pormenores de los aparatos discursivos estructurados en torno al *makura-e*, creo conveniente regresarnos en el tiempo para completar los objetivos de este trabajo, que se propone, entre otras cosas, analizar las relaciones entre esta producción visual y las instancias de poder del periodo Edo en Japón.

Antes, quisiera volver a recalcar la necesidad que ha presentado, para esta investigación, justamente efectuar esa revisión a la que nos dedicamos atrás: la importancia del análisis de los itinerarios terminológicos, modernos y contemporáneos, para emprender el estudio de aquellas imágenes. Si bien es cierto que la fabricación material de esas estampas se detuvo a principios del siglo xx, eso que hoy llamamos *shunga* o *makura-e* no murió en ese entonces: al contrario, ha manifestado una vida muy activa y una evolución muy acelerada. Jamás ha dejado de estar ajeno ni de mostrarse indiferente ante los más variados contextos culturales y mecanismos de control caracterizadores de los territorios por donde le ha tocado navegar.

Insisto en esto porque en ocasiones he sido testigo de posturas que desestiman este tipo de análisis,¹ y plantean que el estudio del *makura-e*, y la manifestación en sí, no tienen nada que ver con el ámbito del control ni con las estructuras de poder, pretendiendo en cierta forma apartarnos de las zonas de conflicto que aún hoy integran las agendas del caso, levantando falsos muros que acordonan áreas de relativa seguridad, y contribuyendo así, irónicamente, a fortalecer gran parte de esos mismos mecanismos regulatorios que niegan. Por eso se ha intentado demostrar en los dos primeros capítulos que, desde fines del siglo xix hasta el día de hoy, la historia del *shunga* ha estado matizada por sus relaciones con el poder y sus mecanismos de con-

¹ Sobre todo si se trata de análisis que buscan profundizar en las relaciones entre el *makura-e* y el control durante los siglos xvii al xix, argumentando que esas estampas jamás fueron objeto de censura o regulación alguna.

trol,² y, por lo tanto, trabajaremos ahora para confirmar que su biografía durante los siglos XVII a XIX estuvo sujeta a relaciones similares desde condicionantes diferentes, y que su producción también fue objeto de control en esos años precedentes.³

Para esto partiremos de una inevitable labor de recontextualización del *makura-e* que nos permita efectuar el tipo de análisis que nos interesa, reposicionando la manifestación no sólo en los contextos sociales y culturales por los que transitó, sino también (y más en particular) en los políticos y comerciales, que lamentablemente muchas veces se desatienden por razones que ya a estas alturas pueden inferirse. Procuraremos realizar, pues, un examen de aquellas consideraciones que sustentaban las políticas de control, sus características y objetivos, sus relaciones con la industria editorial y la cultura popular-urbana en general. De este modo se evidenciará el carácter transgresivo del mundo del *ukiyo*, y se ejemplificará a partir de evidencias que buscaremos en la propia producción de estampas *makura-e*.⁴

A pesar de que no puede hablarse de una homogeneidad cultural en Japón durante los años que abarcan de los siglos XVII a la primera mitad del XIX, es posible detectar un proceso gradual de conquista de un papel hegemónico por parte de la cultura popular-urbana de los *chōnin*. Ésta va a ser una compleja evolución que irá erosionando poco a poco los ámbitos culturales samuráis y rurales, y que está muy relacionada con el propio deterioro que el régimen agrario oficial venía experimentando desde mediados del siglo XVII.⁵

Las causas más claras de este predominio cultural popular-urbano radican en los resultados de los cambios que implantan las políticas de gobierno desde fines del siglo XVI y que se institucionalizarían a partir de la fundación del shogunato Tokugawa en 1603. El desarrollo y crecimiento demográfico de las ciudades conforma núcleos urbanos donde la nueva economía de mercado articula un gradual desgaste de la fuerza financiera de los samuráis, trasladándola a manos de los comerciantes y artesanos, que comienzan a amasar

² Remarco aquí que esta historia ha estado matizada, nunca determinada.

³ Ahora ya detallaremos de qué tipos de control estamos hablando y sus razones, ya que difieren en el nivel “superficie” de los establecidos a partir de la Restauración Meiji en 1868.

⁴ Para esto contamos con un amplio conjunto de ejemplos que provienen, esencialmente, de tres importantes colecciones en Japón: la colección de Fuentes Enpon del International Research Center for Japanese Studies, la Hayashi del Art Research Center de la Universidad de Ritsumeikan, y la Lane de Honolulu Academy of Arts. A las tres agradecemos profundamente por habernos abierto esta posibilidad.

⁵ Para una referencia amplia y detallada en inglés, véanse John W. Hall y James L. McClain (eds.), *The Cambridge History of Japan*, vol. IV, *Early Modern Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, y Conrad Totman, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993, entre otros.

grandes fortunas. Además, por la sucesión de años de paz,⁶ la clase samurái empieza a cuestionar su propia razón de ser como guerreros, la cual experimentará un cambio de valores que lleva a lacerar su preparación militar y capacidad de respuesta, y que finalmente redundará en una localización ambigua de las fronteras de clases.

Por otro lado, son innegables la vitalidad, el ímpetu y el atractivo que desarrolla la nueva cultura urbana, sobre todo a partir de la década de 1690, y de la actuación de la ciudad de Edo desde mediados del siglo XVIII como capital cultural del país, arrebatándole de esta manera la primacía a Kioto, que había poseído el monopolio cultural desde hacía muchísimos años.⁷

MECANISMOS Y POLÍTICAS DE CONTROL EN EDO

Un ingrediente que se menciona sin falta en gran parte de los estudios que sobre el shogunato Tokugawa se han escrito, y que en ocasiones se sitúa como representativo de la época, es el multifacético sistema de control que se impuso entonces sobre Japón. Justamente después de largos años de guerras intestinas, es lógico suponer que para aquellos guerreros que consolidaron el proceso de pacificación y el propio Bakufu, el control fue un medio necesario que les permitía mantener una relativa estabilidad en gran parte de los dominios de los *daimyō* 大名,⁸ y una permanencia más sólida en el poder para ellos mismos. Es importante señalar que este sistema, que abarcó sectores tan amplios como los políticos, económicos, administrativos, sociales y culturales, entre otros, no fue un ente todopoderoso, absoluto e ilimitado, y sus crónicas a lo largo de los años que comprenden el periodo atestiguan una movilidad que le posibilitó la regulación de áreas que mantuvieron amplios márgenes de autonomía.

Los controles se bifurcaban en dependencia de los sectores a los cuales estaban dirigidos,⁹ y regulaban a toda la población samurái, campesina, artesana y comerciante del país.¹⁰ En el plano administrativo, por ejemplo,

⁶ El gobierno Tokugawa se instaura en 1603, después de largos años de guerras civiles, y logra consolidar un periodo de paz relativa a lo largo de casi 250 años.

⁷ Para un panorama en español de estos procesos véase Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, El Colegio de México, México, 2005.

⁸ Terratenientes; jefes de grandes dominios señoriales.

⁹ Como pueden ser los gubernamentales, los gremiales y los individuales.

¹⁰ Hay que recordar medidas como el sistema de residencia alternada (*sankin kōtai* 参勤交替), o la reubicación samurái (*heino bunri* 兵農分離), que se legislan desde los comienzos mismos de la época, así como los controles sobre la recaudación de impuestos y arroz, el monopolio sobre el comercio exterior, el control estamentario y las leyes suntuarias (*ken'yaku-rei*), entre otros.

además de asignárseles a la población comerciante y a la artesana deberes y responsabilidades para el mantenimiento de la zona de la ciudad que habitaban, también recaía en ellos su propia gestión. Esta modalidad a partir de autonomías locales es una característica del sistema de gobierno adoptado durante todo el periodo Tokugawa. El mismo dividía el control político y administrativo, en manos de la clase samurái, de las funciones sociales y económicas, más relacionadas con los comerciantes y los artesanos. Para ello se creó un sistema administrativo urbano en el que se les otorgaba a aquellos comerciantes y artesanos que gozaban de prestigio o que fueran exitosos en su labor, determinados cargos o funciones destinados a mantener el orden y la armonía de la gran masa de población a su cuidado.

Este elaborado aparato administrativo creado para regular a la población urbana surge desde principios del siglo xvii, y tenía como objetivos mantener el orden en Edo, así como poner en marcha los mecanismos encargados de implantar las políticas establecidas por el Bakufu, y de supervisar la actividad de comerciantes, artesanos, y de sectores como los *kuruwa* y las zonas de teatros. Además, en casi todas estas instancias administrativas, los cargos eran asignados a dos personas a la vez, que se alternaban en las funciones con una frecuencia mensual en la mayoría de las ocasiones. Este fenómeno de la “autoridad múltiple”¹¹ es propio del sistema de gobierno shogunal durante la época e implica, además de la alternancia en el poder, una responsabilidad colectiva en las decisiones a tomar, ya que, independientemente del oficial en funciones, cualquier decisión de importancia debía tomarse contando con las opiniones de los demás funcionarios designados.

Una de estas instancias de control que operó a lo largo del periodo Edo fueron los gremios. Los gremios o asociaciones protectoras (*kabunakama* 株仲間) de comerciantes y artesanos fueron entidades que surgieron desde antes de la instauración del shogunato Tokugawa. Se sabe que a fines del siglo xvi muchos *daimyō* otorgaron derechos a ciertos mayoristas y transportistas para llevar a cabo labores comerciales dentro de sus propios dominios.¹² Un fenómeno característico de esos años en relación con estas asociaciones es que fueron autorizadas a gran escala dentro de las zonas urbanas bajo el control directo del Bakufu y que se les otorgaron derechos monopolísticos sin precedentes.

Casi siempre estuvieron constituidas por comerciantes de la misma rama que poseían licencia para establecer la hegemonía sobre el acceso al comer-

¹¹ John W. Hall y James L. McClain (eds.), *The Cambridge History of Japan*, vol. IV, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 182.

¹² *Ibid.*, p. 570.

cio de las mercancías bajo su control y fijar los precios del mercado, sobre los que poseían intereses conjuntos. Para esto debían pagar a cambio licencias e impuestos anuales, recaudaciones que el gobierno utilizaba para sanear su estado financiero. Según *The Cambridge History of Japan*, vol. IV, una de las razones para que el shogunato decidiera autorizar y favorecer a este tipo de asociaciones protectoras urbanas es que le posibilitaban identificar a aquellos individuos que podían ser sujetos de impuestos.¹³ Sin embargo, estas asociaciones funcionaron también como un eslabón de control intermedio, como un espacio de negociación entre el poder central y los comerciantes y artesanos en general, lo que permitió al Bakufu no tener que participar directamente en estos menesteres, y, a aquellos otros, mantener cierto grado de autonomía y a la vez proteger sus privilegios al hacer cumplir la ley.

En 1841, como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革, todos los *kabunakama* fueron abolidos, en un intento por recuperar la estabilidad de los precios, acción que trajo resultados contraproducentes para el ya deteriorado estatus financiero del Bakufu, por lo que Abe Masahiro 阿部正弘 (1819-1857), en ese tiempo consejero principal (*rōjū* 老中) del *shōgun*, decidió restaurarlos 10 años más tarde, es decir en 1851.

De estas asociaciones, los gremios de los mayoristas de libros fueron los encargados del control de las publicaciones. Estos gremios fueron aprobados por el Bakufu en 1721,¹⁴ y entre otras funciones se les asignó la labor de censura de sus materiales impresos. Estos cambios parecen tener su origen a partir de diversos factores, entre los que destacan el crecimiento demográfico de las ciudades y las implicaciones que esto trajo para el consumo, los nuevos requerimientos exigidos para los procesos de impresión y, por supuesto, el propio desarrollo de la industria editorial en la era Genroku.

Encontramos dos tipos de gremios editoriales: los mayoristas de libros (*shomotsu ton'ya* 書物問屋), que se encargaban de la distribución de libros científicos y educativos, y que mantenían fuertes vínculos con las casas matrices de Kamigata 上方,¹⁵ y los mayoristas de otros impresos (*jihon ton'ya* 地本問屋), o mayoristas de *Sōshi* (*Sōshi ton'ya* 草子問屋), como también se les conocía. Precisamente estos últimos son los que se ocupaban de la producción y distribución de la literatura popular (*kusa-zōshi* 草双紙, entre otros) y de la xilografía *ukiyo-e*.

¹³ *Ibid.*, p. 578.

¹⁴ Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 181.

¹⁵ Nombre antiguo de la actual región de Kinki 近畿 que abarcaba las ciudades de Osaka y Kioto. Es precisamente de Kamigata de donde se introducen estas características a los negocios editoriales.

La mayor diferencia entre estos dos tipos de comerciantes mayoristas de materiales impresos radica en que, en oposición a los mayoristas de libros, que básicamente se dedicaban a la comercialización, los mayoristas de otros impresos realizaban todo el proceso que cubría la fase de creación y producción, hasta la de distribución. Para esto se creó una alianza entre diferentes editores con los negocios de talla (*hangī-ya* 板木屋) e impresión (*insatsu-ya* 印刷屋), a los que se unieron tanto los relacionados con la encuadernación de libros (*seihon-ya* 製本屋) como los caratulistas (*hyōshi-ya* 表紙屋) y los montadores (*keishi-ya* 経師屋).¹⁶

La labor de censura editorial se efectuaba desde el propio gremio de mayoristas de otros impresos. Para esto eran seleccionados del gremio los *tsuki-gyōji* 月行事 o representantes mensuales, quienes eran los encargados de la labor de control de materiales por publicar. En su mayoría eran editores prósperos y de renombre, como es el caso de Tsutaya Jūsaburō 蔦屋重三郎 (1750-1837), seleccionado en 1813.

Este sistema de autocensura de los materiales antes de su publicación fue instaurado durante la era Kyōhō 享保 (1716-1736). Los censores en función debían mantener el control de todo material que fuera a distribuirse comercialmente, ya fuera escrito o gráfico, así como cualquier libro nuevo que quisiera publicarse. Estos materiales debían inspeccionarse, y en el caso de que el *gyōji* tuviera dudas sobre la decisión que debía tomar, tenía que consultar con el *Machidoshiyori* 町年寄 o con la oficina del *Machibugyō* 町奉行, para que ellos dieran su aprobación o la denegaran.¹⁷

El sistema de control poseía un nivel de autonomía tal que son muy raros los casos en que hubo alguna intromisión directa por parte del Bakufu. El régimen de gerencia autónoma fue muy empleado por el gobierno durante todo el periodo Tokugawa, dejando en manos de los mismos gremios la tarea de impedir que llegaran a la luz aquellas producciones que no fueran del agrado del Estado. Claro que este aparentemente estricto sistema distaba mucho de ser lo suficientemente efectivo, y en algunas ocasiones los propios miembros del gremio eran castigados.¹⁸

¹⁶ Nakano Mitsutoshi 中野三敏 *et al.*, “Edo no shuppan: Hanmoto, hōsei, gijutsu, ryūtsū, kyōju” 江戸の出版. 板元、法制、技術、流通、享受, en Nakano Mitsutoshi (ed.), *Edo no shuppan* 江戸の出版, vol. II (Edo bungaku 江戸文学, vol. XVI), Perikansha, Tokio, 1996, pp. 2-25.

¹⁷ *Machidoshiyori*: mayores de la ciudad; cargo que ocupaban los altos funcionarios *chōnin* para el control de su población. *Machibugyō*: magistrados de la ciudad (samuráis).

¹⁸ Para un excelente estudio de la historia del libro en Japón, y los vericuetos de su control, véase Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

Como ya se había mencionado, en 1841, como parte de las Reformas de Tenpō, el consejero en turno del *shōgun*, Mizuno Tadakuni 水野忠邦 (1794-1851), extiende las regulaciones hacia aquellos samuráis que se dedicaban al negocio editorial privado, e intensifica los controles sobre la producción impresa, y a la vez da por abolidos los gremios, por lo que la labor de censura de estos materiales recae sobre la Academia Confuciana del Bakufu, el Gakumonjo 学問所. Se convierten entonces los miembros de la Academia (llamados en este caso *nanushi* 名主) en los encargados de esta labor, y a pesar de que los gremios son reconstituidos en 1851, todo parece indicar que el Gakumonjo continuó con la responsabilidad del control editorial hasta el periodo Meiji.¹⁹

Este procedimiento, aparentemente estricto, estaba lleno de fisuras, y en muchas ocasiones los editores, o los propios grabadores e impresores, evadían el proceso. Por esta razón, en 1790 se creó un sello de censura oficial que encerraba el carácter *kiwame* 極, que significa “aprobado”, y era la marca representativa de la aprobación del gremio.

Durante los años en que el control de la producción de impresos recayó en la Academia del Bakufu (Gakumonjo), existió otro tipo de sello para el mismo uso (el *aratame* 改 o “examinado”), que incluso se combinaba con sellos de los *nanushi*, y otros que consignaban la fecha del examen. Ésta era representada mediante formas abreviadas de los caracteres del zodiaco, con lo que se indicaban el año y el mes de su revisión. Por supuesto que existían tipologías de publicaciones, como las privadas (ejemplo de ello son los *suri-mono* 刷物 y los *makura-e*), que no poseen estos sellos por su carácter exclusivo y/o subterráneo.

En sentido general, no podemos hablar de un cuerpo uniforme de leyes referentes al control de la publicación de materiales impresos.²⁰ Estos edictos fueron publicados irregularmente, dependiendo de la actitud del Bakufu para con esta producción. Muchas veces estos edictos coinciden con los periodos en los que el gobierno mantiene un interés creciente en la regulación de la libertad de expresión. Por ejemplo, de acuerdo con el conjunto de leyes editoriales recogidas y publicadas en *Genshoku ukiyo-e dai hyakka-jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. III,²¹ las épocas en las que mayor cantidad de

¹⁹ Kornicki, *ibid.*, p. 343.

²⁰ Un buen estudio de estas leyes es el de Nakamura Kiyomi 中村喜代三, *Kinsei shuppan-hō no kenkyū* 近世出版法の研究, Nihon Gakujutsu Shinkō-kai, Tokio, 1972.

²¹ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka-jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980, pp. 120-124; véase también la traducción del texto al español en Amaury A. García Rodríguez (trad.), “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos: Japón, 1657-1842”, *Estudios de Asia y África*, núm. 116, El Colegio de México, México, 2001, pp. 495-523.

regulaciones se anunciaron fueron Kyōhō (11 edictos), Kansei 寛政 (10 edictos), Kasei 化政 (5 edictos) y Tenpō 天保 (4 edictos),²² todos ellos momentos en los que el gobierno planteó reformas e intentó reforzar su control del país. Estas disposiciones nunca fueron públicas, estaban dirigidas a los gremios, a manera de regulaciones para el desenvolvimiento de la labor de control realizada por ellos mismos. La repetición regular de estos edictos es una constante durante todo el periodo Tokugawa, evidencia de la también constante ruptura y desacato de estas medidas.

Los aspectos clave que plantean esos controles son los siguientes:

- Cualquier edición que hiciera mención de asuntos relacionados con la clase samurái estaba estrictamente prohibida, muy en especial cualquier alusión a la casa Tokugawa. De igual manera, se hallaban totalmente restringidos los rumores, alusiones u otra clase de comentarios referentes a este sector de la población.
- No se autorizan publicaciones que provoquen la alteración del orden (aquí entran, entre otros, los materiales eróticos) o creen disgusto entre la población.
- La divulgación y publicación de cualquier tipo de rumor o suceso que aconteciera en la ciudad o el país también fueron limitadas.
- Cualquier nuevo material que se quisiera publicar debía tener la aprobación de los censores y, por lo tanto, del *machibugyō*.
- La publicación de calendarios quedaba bajo el control total del Baku-fu, y por lo tanto, también esta tipología se encontraba restringida.
- También se limitaron aquellas publicaciones que se consideraban superfluas (por ejemplo, la literatura popular) o que fueran impresas con materiales y técnicas lujosos.

Ahora bien, a pesar de estas preocupaciones por regular la publicación y distribución de impresos, de la amplitud y variabilidad de esta producción popular, y de sus casi 250 años de presencia en el panorama cultural japonés, para nada son frecuentes las ocasiones en las que podemos determinar una acción de censura directa. Los casos que encontramos podrían considerarse no sólo paradigmáticos, sino escasas muestras que apenas podemos documentar a partir de registros oficiales y de comentarios de otras fuentes de la época, y sobre cuyos escritores, ilustradores y editores se aplicaron sanciones aleccionadoras. Uno de los pocos textos disponibles para determinar quiénes sufrieron estas

²² Eras Kyōhō (1716-1736), Kansei (1789-1801), Kasei (1804-1830) y Tenpō (1830-1844).

restricciones, y las razones para aplicar la censura, es la obra *Hikka-shi* de Miyatake Gaikotsu,²³ que nos ofrece al menos una visión panorámica sobre algunos de los casos. Fuera de esto, los ejemplos mejor documentados son los de algunos escritores,²⁴ en detrimento de los artistas de la imagen.

De entre los primeros ilustradores censurados, podría citarse a Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (activo en 1664-1704) y Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664-1729), entre otros. Por otro lado, también se menciona que Nishikawa Suke-nobu 西川祐信 (1671-1750) fue censurado en Kyōhō 8 (1723) por una versión sexualmente explícita de su libro *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovenzuelas).²⁵

Como habíamos mencionado, estaba totalmente prohibido hacer mención o representar a cualquier integrante de la casa de los Tokugawa o a cualquier miembro de la clase de los samuráis, aun cuando estas representaciones fueran positivas o incluso aduladoras; para ser sinceros, la adulación a un gobernante era algo muy inusual, considerando que estos grabados funcionaban como *vox populi*.

Un momento de especial atención sería el proceso de unificación del país y la etapa inicial de consolidación del shogunato Tokugawa. Este tema, y los personajes que en él participaban, se convertirían en uno de los factores que más afectarían la sensibilidad del gobierno, y sobre el que también se tomarían medidas punitivas. En el mundo de la imagen, dos de los casos más conocidos son los castigos a Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) y a Utagawa Yoshitora 歌川芳虎 (activo aproximadamente de 1830 a 1888).

²³ Según Kornicki, prácticamente no se han realizado estudios sobre esos temas desde la publicación de este libro, en 1911. A pesar de lo que se ha discutido en torno a la verosimilitud de muchas de las referencias que facilita Miyatake, sigue siendo un texto con el que es necesario contar. Véase Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911.

²⁴ Entre los casos conocidos pueden citarse: Hōseidō Kisanji, censurado en Tenmei 8 (1788) por *Bunbu nidō mangoku dōshi*; Koikawa Harumachi, censurado en Kansei 1 (1789) por *Ōmugaeshi bunbu no futamichi*; Santō Kyōden, censurado en Kansei 3 (1791) por los tres *sharebon* *Seinō hiru no sekai* – *Nishiki no ura*, *Ōiso fūzoku* – *Shikake bunko*, y *Tekuda tsumemono* – *Shōgi kinuburu*; Shikitei Sanba 式亭三馬, censurado en Kansei 11 (1799) por *Kyan taiheiki mukō hachimaki* 俠太平記向鉢巻; Jippensha Ikku, censurado en Bunka 1 y 5 (1804 y 1808) por *Bakemono taiheiki* 化物太平記 y por *Shōnin kanesaihai* 商人金采配; Tamenaga Shunsui, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Shunshoku umegoyomi*; Terakado Seiken, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Edo hanjōki*, y Ryūtei Tanehiko, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Nise murasaki inaka Genji*, entre otros. Véanse por ejemplo Robert W. Leutner, *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, y Andrew L. Markus, *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, que aunque son trabajos generales sobre estos dos escritores, exploran en detalle sus enjuiciamientos por parte de la censura.

²⁵ Miyatake, *op. cit.* En el capítulo V se darán más detalles de este caso.

El año de 1797 experimentaría uno de los *booms* editoriales de mayor relevancia en todo el periodo Edo²⁶ con la publicación del libro *Ehon Taikōki* 絵本太閤記 (Crónicas ilustradas del Taikō),²⁷ que, basándose en las épicas del siglo xiv,²⁸ narra la vida de Toyotomi Hideyoshi. Conocido por su título de Taikō 太閤, Hideyoshi fue el guerrero que dominó Japón a fines del siglo xvi, uno de los artífices de la unificación (junto con Oda Nobunaga), y a quien, después de su muerte, sucedió Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616), luego de asesinar a todos los descendientes de aquél, y fundó la casa de los Tokugawa, que gobernaría Japón hasta su caída, en el año de 1867.

A pesar de que este libro fue censurado de inmediato por el gobierno,²⁹ por lo delicado de su tema, su popularidad hizo surgir numerosas versiones tanto del texto como de las imágenes. Utamaro, a quien se puede considerar el artista plástico japonés mejor conocido fuera de Japón hoy día, y quien también gozaba de extrema popularidad en su tiempo, no pudo escapar a la tentación de participar en este acontecimiento, publicando con la ayuda de su amigo y editor Tsutaya Jūsaburō el tríptico conocido como *Taikō gosai rakutō yūkan no zu* 太閤五妻洛東遊観之図 (Dibujo del Taikō con sus cinco esposas contemplando los cerezos al este de la capital, ca. 1803-1804), que no sólo aludía a la figura de Hideyoshi, sino que consignaba los nombres verdaderos de los personajes representados, lo que constituía una afrenta a las regulaciones gubernamentales.

A pesar de que las autoridades no se dieron cuenta de este incidente (o sencillamente lo dejaron pasar), Utamaro no se detuvo aquí, sino que al año siguiente realizó otras piezas donde aludía a personajes samurái, y nuevamente al Taikō (en una de ellas), pero esta vez de manera satírica, provocando la reacción del Bakufu, que lo sentenció a 3 días de cárcel y 50 días de prisión domiciliaria, esposado, además de decomisar todas las piezas y planchas, y castigar también al editor, razones estas que parecen haber contribuido con el resquebrajamiento de su salud, por lo que falleció poco tiempo después.³⁰

²⁶ Véase Kornicki, *op. cit.*

²⁷ Escrito por Takeuchi Kakusai 武内確斎 (1770-1826) e ilustrado por Okada Gyokusen 岡田玉山 (1737-1812).

²⁸ En particular las historias compiladas en el *Taiheiki* 太平記 (Crónicas de la gran pacificación, 1370-1371).

²⁹ En 1804, durante el periodo Kasei.

³⁰ Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku bunko, Tokio, 1911. Aunque el profesor Inagaki Shin'ichi 稲垣進一 comenta que hay rumores de que su muerte pudo haber sido motivada por la fatiga, como consecuencia del exceso de trabajo que le acarreó la popularidad por la censura. Referencia a partir de conversaciones con el profesor. Para un excelente y reciente estudio sobre Kitagawa Utamaro véase Julie N. Davis, *Drawing his Own Ravishing Features: Kita-*



Figura 56. Diseño de Kitagawa Utamaro
喜多川歌麿, *Mashiba Hisayoshi* 真柴久吉,
aprox. 1803-1804. The Trustees of the
British Museum



Figura 57. Diseño de Utagawa Yoshitora
歌川芳虎, *Dôke musha: Miyo no wakamochi*
道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos:
masas de arroz de año nuevo
por el reinado de nuestro señor),
aprox. 1850. Museum of Fine Arts, Boston

En esta obra³¹ se representa al Taikō tomando de la muñeca a un joven, gesto que encontramos muy a menudo en los grabados *makura-e*, y que carga en sí mismo una abierta intención sexual, por lo que podemos suponer que el joven a quien Hideyoshi corteja es su paje Ishida Mitsunari 石田三成 (1560-1600). A la vez, a sus espaldas, un samurái le saca la lengua a una mujer situada a su izquierda (no sabemos si burlándose de ella o del Taikō). El propio título de la estampa³² muestra el constante juego y el carácter de alusiones y transgresiones enmascaradas, típico de esta producción visual, así como de la totalidad de la cultura popular de esa época: en lugar de Toyotomi Hideyoshi (el nombre del Taikō), recurre a Mashiba Hisayoshi 真柴久吉, que no es más que una convención en uso entonces a partir de un juego de sonidos, y que nos sirve para ubicar finalmente de quién se trata.

El otro caso famoso relacionado con la crítica a los momentos y figuras iniciales en la conformación del shogunato Tokugawa, sería la obra de Utagawa Yoshitora, *Dōke musha: Miyo no wakamochi* 道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos: masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor), impresa alrededor del año 1850, y que también satiriza a Ieyasu como “soberano virtuoso”.³³ Aquí aparecen las figuras clave en el proceso de unificación de Japón, y por medio de la parábola de la elaboración de *mochi* 餅³⁴ se critica ferozmente el papel desempeñado por Ieyasu en ese momento de la historia japonesa: mientras los otros hacen todo el trabajo, Ieyasu sólo se come el fruto. Por supuesto, inmediatamente fue prohibida por el Bakufu y se castigó a Yoshitora y al editor involucrado en su publicación.³⁵

Las parábolas históricas serán otro de los principales recursos que los artistas *chōnin* llevarán hasta extremos inimaginados, y que les permitieron tanto realizar críticas y sátiras a las políticas del Bakufu, como burlar los avisados ojos de censores gremiales y oficiales del gobierno. Por regla general se valían del extenso repertorio de historias y leyendas militares que abundaban en la literatura japonesa a partir del siglo xi.

gawa Utamaro and the Construction of a Public Identity in Ukiyo-e Prints, tesis doctoral, University of Washington, Seattle, 1997, así como su libro *Utamaro and the Spectacle of Beauty*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2008.

³¹ Véase la figura 56.

³² *Mashiba Hisayoshi*, ca. 1803-1804.

³³ Véase la figura 57.

³⁴ Masa glutinosa de arroz.

³⁵ Miyatake, *op. cit.* También se pueden revisar los textos de Minami Kazuo 南和男: *Edo no fūshi-ga* 江戸の風刺画, Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1997, y *Bakumatsu Edo no bunka. Ukiyo-e to fūshi-ga* 幕末江戸の文化。浮世絵と風刺画, Hanawa Shobō, Tokio, 1998.

El maestro en estos “mensajes secretos” y “héroes disfrazados”³⁶ será el ilustrador Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 (1797-1861), activo a mediados del siglo XIX y creador de una nueva temática que funcionó perfectamente bien para estos propósitos: las estampas de guerreros o *musha-e* 武者絵. Esto no quiere decir que el objetivo fundamental de esta temática fuera cuestionar, a partir de analogías con la historia pasada, la situación política del momento, ya que por regla general se caracterizaba por ser un género escapista en el que la fantasía y la acción se fusionaban, pero que se adaptaba a la perfección cuando de ocultar críticas se trataba.

En *Minamoto Raikō kōyakata tsuchigumo yōkai nasu no zu* 源頼光公館土蜘蛛妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Raikō, 1843),³⁷ vemos al legendario héroe Minamoto Yorimitsu 源頼光 (948-1021) dormido mientras sus guardias se divierten por un rato, al mismo tiempo que una monstruosa araña amenaza sus sueños causándole las más horribles pesadillas. Esta pieza, que obtuvo un éxito de venta inmediato y una gran popularidad, fue rápidamente asociada por las maliciosas mentes del periodo con las pesadillas que podrían estarle causando al *shōgun* las revueltas populares que se habían sucedido con motivo de las recientes reformas que se conocen en la actualidad como Reformas de Tenpō.³⁸ No obstante, es necesario tener siempre presente que aunque en muchas ocasiones estas alusiones eran en extremo evidentes, en la mayoría de los casos de los que se cuenta con pruebas de su aceptación popular, es muy difícil determinar hasta qué punto hay una real intención de crítica por parte del autor, o simplemente la gente veía lo que quería ver.

Kuniyoshi escapa en varias ocasiones al castigo del Bakufu, pero el exceso de confianza y una relajación general en cuanto a los controles editoriales en la década de 1850, lo hace aventurarse en alusiones mucho más directas que llevarían a una acción también directa en su contra por parte de las autoridades. Ejemplo de ello es la obra *Ukiyo Matabei meiga no kitoku* 浮世又平名画奇特 (El milagro de las famosas pinturas de Ukiyo Matabei), de 1853, donde hay una referencia clara al nuevo cambio de gobierno encabezado por el joven *shōgun* Iesada 家定, y que les costaron algunas multas tanto a su autor como al editor involucrado en su publicación.³⁹

³⁶ Tomando prestados los calificativos de Sarah E. Thompson en *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, Asia Society Galleries, Nueva York, 1991.

³⁷ Véase la figura 58.

³⁸ Para un estudio detallado de esta estampa en particular véase Melinda Takeuchi, “Kuniyoshi’s Minamoto Raiko and the earth spider: Demons and protest in late Tokugawa Japan”, *Ars Orientalis*, núm. 17, University of Michigan, Ann Arbor, 1987, pp. 5-38.

³⁹ Miyatake, *op. cit.*



Figura 58. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳, *Minamoto Raikō kōyakata tsuchigumo yōkai nasu no zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Raikō), 1843. The Trustees of the British Museum

Si analizamos las razones para la censura, a partir de estos casos que mencionamos, podremos encontrar dos motivos básicos. Algunas de estas obras, por ejemplo los textos *Bunbu nidō mangoku-dōshi* 文武二道萬石通 (Purgando las dos vías del intelecto y las armas, 1788),⁴⁰ de Hōseidō Kisanji 朋誠堂 喜三二 (1735-1813), y *Ōmugaeshi bunbu no futamichi* 鸚鵡返文武二道 (Cotorreando el doble camino del intelecto y las armas, 1789), de Koikawa Harumachi 戀川春町 (1744-1789), o la estampa *Dōke musha: Miyo no wakamochi* de Yoshitora, constituyen críticas a la política del Bakufu, o desobediencia a los controles impuestos sobre las publicaciones, como es el caso de Utamaro. Sin embargo, todo parece indicar que un gran porcentaje de los procesos fueron castigos ejemplarizantes que buscaban desmotivar la producción y disminuir el gran auge que fueron adquiriendo la literatura y las estampas populares de la época. Estos escritores e ilustradores censurados en su mayoría eran los representantes cumbre dentro de su género, y en ocasiones algunos de ellos poseían rango de samurái, por lo que el Bakufu consideraba insolente este comportamiento transgresor.

⁴⁰ Aquí Kisanji juega en el título con la palabra *bunbu* (entrenamiento militar e intelectual) que puso de moda Matsudaira Sadanobu como parte de las reformas políticas y económicas de Kansei (1789-1801), y que intentaban restaurar un escenario ideal para la clase samurái.

LO TRANSGRESIVO EN EDO

He aquí, entonces, que llegamos a un aspecto medular en esta segunda parte de nuestro trabajo, y es la presencia y el desenvolvimiento de “lo transgresivo”, las reacciones de los grupos en el poder ante este fenómeno, así como sus manifestaciones específicas. Además, como se verá, el carácter de ruptura de normas y traspaso de límites que permea a la cultura popular urbana nos sirve de engranaje preciso para articular la idea de que es justamente el lado “excesivo”, “extraordinario”, de la cultura *chōnin* (o mundo del *ukiyo*) “el” hecho transgresivo por excelencia del periodo histórico que conocemos hoy como Edo o Tokugawa.

El crítico Anthony Julius, en un reciente estudio sobre la transgresión en el arte,⁴¹ plantea lo siguiente acerca de estos procesos:

Así, vemos cuatro significados esenciales [en lo transgresivo]: la negación de las verdades doctrinales; la infracción de reglas, entre las que se incluyen la violación de principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria, y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos. Ciertas prácticas pueden ser transgresoras de varias maneras dentro de uno solo de estos significados (por ejemplo, la violación de una regla moral y legal).⁴²

En el tema particular que nos atañe, es importante señalar que se trata de procesos generados y que funcionaron en un ámbito puramente secular,⁴³ donde muchos de los ejemplos considerados transgresivos van a responder no sólo a preocupaciones de índole económica, política o social, sino que un volumen significativo de estos casos corresponderán a los terrenos de lo simbólico; a la afrenta que implicaban los atentados a los imaginarios del poder. De un poder que, además, consideraba de extrema importancia al mundo de la imagen,⁴⁴ sobre todo del legado futuro que como gobernante virtuoso esa imagen podía brindar.

Revisemos primero parte del vocabulario legal que sobre lo transgresivo se despliega en Edo.

Dos son las expresiones o términos que con mayor frecuencia aparecen en el aparato legislativo para referirse a aquello que se considera transgresi-

⁴¹ Anthony Julius, *Transgresiones: el arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002.

⁴² Julius, *ibid.*, pp. 18-19.

⁴³ A pesar de que en ocasiones se detecten algunas particularidades que puedan enlazarse con elementos budistas o *shintō*.

⁴⁴ Volvemos a remarcar la idea amplia de imagen que estamos utilizando. Véase la nota 120 del capítulo II.

vo: *ikaga ni* 如何に (también *ikagawashii* o *ikagawashiki koto* 如何敷事) y *midara ni* 猥に (también *midarigawashii* 猥りがはしい, *midarigamashii* 猥りがましい o *midari ni* 猥りに).⁴⁵ Aunque ambos son bastante similares en contenido, sobre todo el primero hace referencia a aquello fuera de regla, desordenado, excesivo, cuestionable, dudoso. *Midara ni*, por su lado, también porta significados vinculados a lo excesivo, lo desordenado, lo no reglamentado, pero además a aquello vicioso, deshonesto, sin límites, extravagante, abusivo, corrupto, vulgar y lascivo.⁴⁶ A pesar de que las dos expresiones aparecen más o menos con igual regularidad, hay una abundancia de *ikaga ni* antes de 1796, y a partir de esa fecha podemos notar una inclinación por el uso de *midara ni*.⁴⁷

Ahora, ¿qué nos aportan a este respecto los edictos para el control editorial, por ejemplo?

時之雑説或は人の噂を板行いたし、猥に触売候儀自今一切可為無用候、相背候之もの有のハ召捕、先々遂吟味、板行いたし候もの迄急度可申付事。⁴⁸

La impresión y venta descontrolada de versiones alternativas de sucesos o rumores de la gente queda a partir de ahora totalmente prohibida. Quien desobedezca esto será arrestado, se llevará a cabo posteriormente una investigación minuciosa, y se le aplicará una pena muy grave, incluso a la persona que lo imprimió.

絵草紙之類之義ニ付、前々申渡候趣も有之候処、四年已前丑年如何敷一枚絵摺出候儀相聞候...⁴⁹

Como ya se ha informado anteriormente en el caso de los libros ilustrados, hemos escuchado que se están imprimiendo *ichimai-e* inmoderados desde el año del buey, hace tres años...⁵⁰

El *shōgun*, máxima autoridad política y militar del país en esta época, encarnaba (al menos idealmente) todo un cúmulo de atributos como gober-

⁴⁵ Hoy día este mismo sentido lo encontramos en los homófonos 淫りに - 妄りに - 濫りに.

⁴⁶ Prestemos atención a que el carácter que forma a *midara* 猥 es el mismo ideograma que compone a la palabra *waisetsu* (obsceno), revisada en el capítulo I.

⁴⁷ Véase *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980, pp. 121-124.

⁴⁸ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980, p. 121. Véase además la entrada *Séptimo mes del año 6 de Kyōhō* (1721), en Amaury A. García Rodríguez (trad.), “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos: Japón, 1657-1842”, *Estudios de Asia y África*, núm. 116, El Colegio de México, México, 2001, p. 501.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 123. Véase además la entrada *Octavo mes del año 8 de Kansei* (1796), en Amaury A. García Rodríguez, *op. cit.*, p. 513.

⁵⁰ *Ichimai-e*: tipología de estampa de una sola hoja. A pesar de que en el texto original dice “hace cuatro años”, en realidad el año del buey al que hacen referencia es 1793, sólo tres años antes de la fecha de la proclama (1796).

nante que redundarían en la efectividad de su mandato. Estos atributos, además de legitimar su propio gobierno, legarían a las generaciones posteriores un modelo de “gobernante virtuoso” que, como se verá más adelante, será el paradigma que, importado de China, se recontextualiza en el Japón de entonces. Uno de los elementos esenciales de un buen gobierno era la ausencia de acontecimientos catastróficos o desfavorables, fueran éstos naturales o provocados por el hombre, ya que se considerarían indicios de un pésimo desempeño. Por lo tanto, como es lógico suponer, la carrera por ocultar dificultades y conflictos se convierte en un tópico que será tomado muy en cuenta por el Bakufu, aunque vale aclarar que nunca se acercaría a los límites de una paranoia orweliana.

Como se ve en el primer fragmento, la prohibición de publicar cualquier acontecimiento de actualidad, o rumores y chismes, que de una u otra manera pudieran provocar desórdenes sociales, asentar en tinta y papel el real estado de las cosas, o presentar opiniones desfavorables para con las estructuras de poder, sería una de las primeras y más estrictas medidas que se aplican en contra de la industria editorial.⁵¹ Ejemplos, en las estampas *ukiyo-e*, de dos áreas tradicionalmente conflictivas y por lo tanto sensibles fueron la representación de las mujeres más afamadas y de los actores más populares del momento.

Un caso muy conocido fue el de Hanaōgi 花扇, prostituta de gran prestigio del burdel de Ōgiya Uemon 扇屋宇右衛門, en Yoshiwara, quien se escapa del barrio en 1794 para reunirse con su amado.⁵² Este suceso fue enseguida recogido en algunas impresiones, y encontramos unas donde se consigna su nombre y otras donde se le omite, o se alude al mismo a partir de juegos de palabras, como es el caso de la pieza de Utamaro, *Ōgiya uchi hana* 扇屋内花 (Una flor de Ōgiya), que había sido publicada poco antes con su nombre completo.⁵³

Como parte del conjunto de leyes encaminadas al control de la actividad editorial en los siglos XVIII y XIX, la mención de los nombres reales de todas aquellas mujeres que no fueran prostitutas estaba prohibida. Una buena cantidad de la producción de estampas de las mujeres más bellas y famosas de la época era precisamente de aquel conjunto femenino que se apartaba del ámbito de los barrios de prostitución. De nuevo, Utamaro se encargaría de deleitar a sus seguidores con sus artimañas visuales. Tomimoto Toyo-

⁵¹ En el próximo acápite se darán ejemplos concretos de este tipo de producciones.

⁵² Asano Shūgō y Timothy Clark (eds.), *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, The British Museum Press, Londres, 1995, entrada núm. 146.

⁵³ Véase la figura 59 para la primera impresión, con el nombre completo.



Figura 59. Diseño de Kitagawa Utamaro
喜多川歌麿, *Ôgiya uchi Hanaōgi* 扇屋内花扇
(Hanaōgi de Ôgiya), 1794.
Colección del Tobacco & Salt Museum

hina 富本豊雛, geisha⁵⁴ cantante, es representada por Utamaro en una pieza⁵⁵ donde se oculta su nombre a partir de un recurso que conocemos como *hanji-e* 判じ絵, y que consiste en descomponer una palabra asignando los sonidos que la componen a diferentes objetos, a manera de rompecabezas. Si se observa con detenimiento el recuadro de la esquina superior derecha de la obra, se obtendrá como resultado de la decodificación y recomposición de las piezas el nombre de la persona: caja de lotería (*tomi*),⁵⁶ lirio (*mo*), piedra para afilar (*to*) y puerta corrediza (*to*), noche, representada por una linterna (*yo*), más muñeca (*hina*), es decir, *Tomimoto Toyohina*.⁵⁷

Las imágenes de los actores del *kabuki*, que también fueron objeto de control,⁵⁸ igualmente aportarían una rápida e ingeniosa respuesta a las de-

⁵⁴ *Geisha* 芸者.

⁵⁵ Véase la figura 60.

⁵⁶ *Tomikujibako* 富くじ箱.

⁵⁷ Asano Shūgō y Timothy Clark (eds.), *op. cit.*, entrada núm. 224. Conviene revisar también, para ambos casos, Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991.

⁵⁸ Los controles explícitos sobre la producción de estampas de actores del *kabuki* (*yakusha-e*), comenzaron a partir del año 1842, como parte de las Reformas de Tenpō.



Figura 60. Diseño de Kitagawa Utamaro
喜多川歌麿, *Tomimoto Toyohina* 富本豊雛,
1795-1796. Colección The Art Institute
of Chicago

mandas de consumo de una población que consideraba al teatro uno de los mayores acontecimientos culturales y sociales. Por lo tanto, las producciones privadas de temáticas relacionadas con el *kabuki* incorporaron tipologías y recursos que les permitieron su exhibición pública infringiendo la censura oficial. Abanicos, caricaturas y mascaradas, entre tantos otros ingenios, se multiplicaron por todo el espacio urbano manteniendo y ensanchando los recintos teatrales.

La nota sobre los calendarios, a la que se refiere el segundo fragmento, es una de las más interesantes en el mundo de los impresos. Como parte del gran paquete cultural que importa de China la corte imperial japonesa (aproximadamente entre los siglos VII y IX d.C.), hallamos como una de sus bases fundamentales el sistema administrativo y de gobierno. Uno de los conceptos básicos en el sistema de gobierno chino es lo que conocemos como “mandato del cielo” o *tianming* 天命 (en japonés *tenmei*). Al ser el emperador chino el hijo del cielo, y por ende mediador entre el cielo y la tierra (es decir, entre la divinidad y su pueblo), su función como mandatario sería implantar y llevar a cabo satisfactoriamente la voluntad divina o “mandato del cielo” en la tierra. Este soberano virtuoso, por lo tanto, era el responsable de que las cosechas fueran abundantes y de que no sobrevinieran cala-

midades. En caso de que estas circunstancias no lo favorecieran, podía ser sustituido o depuesto.

Sin embargo, por las peculiaridades de la casa imperial japonesa y su diferencia con similar institución china, este concepto no arraigó mucho en un principio en tierras niponas. Es a partir de la hegemonía política de la clase samurái, pero sobre todo de la introducción del neoconfucianismo como ideología de poder⁵⁹ en el periodo que comprende nuestro trabajo, que la idea del soberano virtuoso es retomada, aunque por el carácter autoritario de estos nuevos gobernantes, todo lo relacionado con la posibilidad de ser sustituido o depuesto se eludió por razones obvias.

Como ya se comentó, cualquier suceso de actualidad que pudiera ser registrado, tanto de manera textual como visual, estaba totalmente prohibido ya que podía crear una imagen desfavorable del *shōgun*, y por ende del clan gobernante, en nuestro caso los Tokugawa.

El control en la publicación de calendarios será otro de los aspectos que estaría bajo la estricta vigilancia de los censores en turno. Ahora bien, ¿por qué los calendarios?

Si observamos el papel del “soberano virtuoso” como intermediario en la obtención de una buena cosecha, inmediatamente nos percataremos de que el control sobre el tiempo será un atributo exclusivo del mandatario. Durante el periodo Edo, sólo 11 casas editoriales especialmente comisionadas por la administración shogunal estaban autorizadas a imprimir calendarios, para lo cual seguían las instrucciones del Buró Astronómico del Bakufu.⁶⁰ Cualquier otra publicación calendárica que se realizara fuera del control de esta empresa gubernamental estaba estrictamente prohibida.

Sin embargo, el irreverente mundo de los *chōnin* se las ingeniaría para burlar los controles y el monopolio comercial de estas casas editoriales. No sólo se puede verificar la constante desobediencia de esta prohibición a partir de las numerosas regulaciones dirigidas a los propios gremios, y que abundan durante todo el periodo, sino que además prolifera una nueva va-

⁵⁹ Básicamente la escuela de Zhu Xi.

⁶⁰ Desde el año 862 los calendarios eran calculados por el Onmyōryō 陰陽寮 (Instituto de Adivinación en Kioto) a partir del sistema *Senmyōreki* 宣月曆, pero en 1684 éste fue sustituido por el sistema *Jōkyōreki* 貞享曆 del Tenmongata 天文方 (Buró Astronómico del Bakufu). A partir de entonces, el Tenmongata se ocupaba de los cálculos astronómicos para determinar los meses largos y los cortos, los eclipses u otros acontecimientos, mientras que el Onmyōryō era responsable de los elementos astrológicos. Sin embargo, en 1754 la familia Tsuchimikado 土御門 de Kioto toma el control sobre el Onmyōryō, regresándole los derechos al Tenmongata hasta 1798. Véase Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, pp. 353-358.

riedad de calendario que escondería en su diseño los datos referentes a los meses largos y cortos del año. Este tipo de calendario, conocido por el nombre de *daishō* 大小 (es decir, largo y corto), llega a convertirse en extremo popular, y en su elaboración participan incluso muchos de aquellos ilustradores de fama y prestigio, como fueron Suzuki Harunobu o Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849).

Como se vio en las dos citas insertadas con anterioridad a partir de los términos revisados,⁶¹ en ellas se está haciendo alusión a materiales impresos que se publicaban sin cumplir los requerimientos de la censura,⁶² o que violaban las reglamentaciones dictadas por el gobierno, como es el caso de los calendarios, medidas que a la vez procuraban estructurar dos dominios públicos: el de lo permitido y el de lo no permitido.

Sistemas dicotómicos similares a éste pueden encontrarse en la cultura japonesa y en otras sociedades: regulación-libertad, realidad-fantasia, privado-público, ordinario-extraordinario. Japón nos brinda uno que encuentro extraordinariamente atractivo como ejercicio para trazar analogías con procesos que definen aspectos culturales del momento a estudiar, y que me aporta posibles indicios acerca de los comportamientos de lo transgresivo en Edo: las categorías *ke* ケ y *hare* ハレ, más *kegare* ケガレ.

Éstas, que justamente tienen que ver con lo ordinario y lo extraordinario,⁶³ también guardan relación con los mundos de lo profano y lo sagrado. *Ke*, que identificamos con lo ordinario, se refiere sobre todo al mundo cotidiano, a la normalidad de la vida, al mundo de lo secular, que precisamente por este ritmo continuo y monótono se ensucia, se va contaminando, se debilita (*kegare*). Por lo tanto, se necesitan momentos extraordinarios de recarga, etapas inevitables de purificación, de comunión con lo sagrado, de relación, en las que aparentemente “casi” todo está permitido, momentos de disfrute y fiesta, es decir, *hare*. Sin embargo, *ke*, por ser el mundo de lo cotidiano, la realidad social, no es la única instancia que está sujeta a reglas. Al igual de lo que Huizinga llama “juego”,⁶⁴ el mundo del *hare*, independientemente de su carácter extraordinario, no es una región del todo “libre”. Al contrario, ese carácter festivo, esas épocas de celebración,⁶⁵ están marca-

⁶¹ *Midari ni* para el primero e *ikagawashiki* para el segundo.

⁶² Los que se mencionaron en el acápite anterior.

⁶³ Para profundizar en estas categorías véanse Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎 *et al.*, *Hare, ke, kegare* ハレ・ケ・ケガレ, Seidōsha, Tokio, 1984, y Namihira Emiko, “Pollution in the folk belief system”, *Current Anthropology*, vol. XXVIII, núm. 4, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 65-74, entre otros.

⁶⁴ Véase Johan Huizinga, *Homo ludens*, Altaya, Barcelona, 1997.

⁶⁵ Eso que podríamos llamar carnaval.

das por un tiempo y un espacio muy bien definidos, donde deben funcionar normas.⁶⁶ Ambas categorías son también enclaves de control. Por eso es necesario el otro actor, llámesele contaminación o *kegare*, que consolida la tría-da, y que regula cuándo comienza el reino de lo extraordinario y dónde radican sus límites.

Si bien es cierto que estas categorías tuvieron un espacio de concreción fundamental en las zonas rurales, donde los ritmos agrarios y el clima cumplían parte de esas funciones reguladoras, ¿qué sucede con ellas en las ciudades?⁶⁷ Sepp Linhart apunta que los procesos de industrialización en zonas urbanas, más el éxodo del campo, han contribuido a cambiar su sentido:

In urban life, hare has little importance because industrial and administrative work does not depend on the seasons, and people who retire can easily be replaced. Moreover, the cities offer a maximum of entertainment and recreational opportunities, which can be used without the explicit consent of the community. Leisure is thus no longer connected with special sacred times of hare, but can be enjoyed daily, if working hours and financial conditions permit.⁶⁸

Sin embargo, al centrarse Linhart solamente en las transformaciones industriales de Japón, no aprecia que estos procesos de urbanización y secularización que plantea como elementos importantes en los cambios que ocurren con *hare* – *ke* – *kegare* comenzaron desde el propio periodo Tokugawa, unos doscientos años antes que la industrialización Meiji. En esas etapas anteriores al periodo Meiji, los festivales y demás actividades que se desarrollaban en las zonas rurales no fueron los únicos espacios de concreción del *hare*. Las ferias urbanas y las peregrinaciones del campo a la ciudad, entre otros,⁶⁹ se constituyeron también en reiteraciones del espacio

⁶⁶ Lo podemos además relacionar con la heterotopía foucaultiana, como un espacio con significaciones duales.

⁶⁷ Como en el caso que nos interesa, Edo.

⁶⁸ “Como parte de la vida urbana, *hare* tiene poca importancia, ya que el trabajo industrial y administrativo no depende de las estaciones, y las personas que se jubilan pueden ser fácilmente reemplazadas. Más aún, las ciudades ofrecen amplias oportunidades de entretenimiento y recreación, que pueden aprovecharse sin el consentimiento explícito de la comunidad. El disfrute no está ya conectado con los tiempos sagrados y especiales del *hare*; éste puede ser disfrutado diariamente, si el horario y las finanzas lo permiten.” Véase Sepp Linhart, “From industrial to post-industrial society: Changes in Japanese leisure-related values and behaviour”, *Journal of Japanese Studies*, vol. XIV, núm. 2, The Society for Japanese Studies, Seattle, 1988, p. 285.

⁶⁹ Véase la nota 77 de este capítulo para otros casos.

festivo, extraordinario, y por ende, es vital rescatar el carácter regenerador de esas interacciones y contactos con el mundo urbano.⁷⁰

Apartémonos ahora de las especificidades del caso *hare-ke-kegare*, y permítaseme, a partir de este modelo, presentar otros dos posibles trinomios en los que encuentro importantes analogías con los mundos de lo ordinario y de lo extraordinario que acabamos de abordar. Sitúo estos conjuntos en los dominios ideológicos que funcionaron en dos niveles muy bien definidos, el poder Tokugawa (ideología neoconfuciana)⁷¹ y el mundo *chōnin* (ideología del *ukiyo*). Además, concuerdan perfectamente con la triple estructura que nos facilitan las categorías *hare-ke-kegare*, revisadas hace unos instantes. Incluiré, además, un pequeño diagrama que me permita distinguir las relaciones entre los modelos y esclarecer el carácter de la cultura popular urbana (en especial el mundo del *ukiyo*) en ellos (diagrama 1).

De los dos es quizás el primero (la ideología Tokugawa) el que mantiene más puntos de contacto con el ejemplo de partida. Tomando como anclaje el pensamiento neoconfuciano, la sociedad es un reflejo del cosmos; por lo tanto, para el sustento del Principio Supremo (*taikyōku* 太極 – *taiji* en chino) es imprescindible el equilibrio, la armonía que impone la ley (*ri* 理 – *li* en chino).⁷² Es este orden el que mantiene a la sociedad humana; es el orden y la ley lo que garantiza la estabilidad de los Tokugawa en sus imaginarios de poder. El sistema estamentario, basado en la supremacía de la clase de los samuráis (conocido como *shinōkōshō* 士農工商 – samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes), y que implanta este gobierno shogunal, no es otra cosa que un fiel reflejo de esta estructura. Sin embargo, ocasionalmente el sistema se desequilibra. Esas etapas no van a estar marcadas, como en el caso del *hare*, por el calendario ni por estaciones, sino por momentos considerados de crisis y caos sociales, cuando se hacen necesarios reordenamientos y reformas, épocas extraordinarias de comunión y encauce de la ley, que intentan llevar al grupo de vuelta a la armonía.

Si revisamos la historia del periodo Edo, del gobierno de la casa Tokugawa, encontraremos abundantísimos ejemplos que pueden sustentar este

⁷⁰ La literatura y muchas estampas de Edo demuestran la importancia de los viajes y las visitas a las ciudades de entonces (véanse, por ejemplo, los trabajos de Constatine N. Vapouris). Contamos, además, con casos que nos comentan acerca de que muchas veces los jóvenes aldeanos, u otros miembros de congregaciones rurales, realizaban visitas a las ciudades con el patrocinio de su propia comunidad, como parte de su iniciación. Para mayor detalle, véase Tanaka Michiko, *Village Youth Organizations (wakamono nakama) in Late Tokugawa Politics and Society*, tesis doctoral, Princeton University, New Haven, 1982.

⁷¹ Sobre todo lo que toma de Zhu Xi la escuela japonesa de Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657).

⁷² En este caso *li* 理 es el Principio Racional, la ley cósmica.

Diagrama 1

	<i>HARE</i> <i>Extraordinario</i> <i>Festivo</i>	↔	<i>KEGARE</i> <i>Contaminación</i>	↔	<i>KE</i> <i>Ordinario</i> <i>Cotidiano</i>
Ideología Tokugawa	Reordenamientos Concesiones Reformas	↔	Caos social Excesos del mundo <i>chōnin</i>	↔	Orden Estabilidad
			↑↓		
Ideología del <i>ukiyo</i>	Mundo extraordinario (<i>Ukiyo</i> 浮世)	↔	Cotidianidad Regulaciones oficiales	↔	Mundo ordinario (<i>Seken</i> 世間, <i>Ukiyo</i> 憂世)
			↑↓		
	Lo permitido	↔	Lo no permitido Transgresión		Lo permitido

modelo. Justamente el arsenal legislativo de esos años nos apunta de manera clara a estas necesidades: etapas cíclicas de reformas (las más conocidas, Kyōhō, Kansei y Tenpō), profusión de leyes suntuarias (*ken'yaku-rei* 儉約令) para sostener una imagen de permanencia de estatus,⁷³ entre otros intentos por una vuelta al estado ideal para la clase en el poder. También, a partir de esa revisión histórica, de manera inmediata nos percatamos de que las causas expuestas de esos “desórdenes”, de esa “contaminación”, recaen en el contacto con la fuerza del dinero, con la cultura del *ukiyo* y, por ende, en la preocupación que implicaba que ese poder económico se encontrara fuera de sus propios terrenos aparentemente hegemónicos, o sea, en el mundo *chōnin*.

En el ensayo “Cultural politics in Tokugawa Japan”,⁷⁴ el historiador Harry D. Harootunian ofrece una visión muy precisa de lo que implicó, en el plano ideológico, para la estructura de poder de entonces, la convivencia con el mundo *chōnin*.⁷⁵

⁷³ Véase Donald H. Shively, “Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XXV, Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1964, pp. 123-164.

⁷⁴ H.D. Harootunian, “Cultural politics in Tokugawa Japan”, en Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, pp. 7-28.

⁷⁵ Algunas de sus ideas me han servido de estímulo para estructurar el modelo del diagrama.

What this emerging cultural space [el *chōnin*] posed for the Tokugawa was a failure to control discourse and maintain the power of their own social imaginary over the experience of a lived existence that increasingly demanded accountability in representation.⁷⁶

El segundo de los modelos (la ideología del *ukiyo*), a pesar de los puntos comunes, de cierta manera funciona en sentido inverso. Este mundo que habitamos (*seken*) está regido por leyes mayores que regulan la vida y la muerte, por ordenamientos gubernamentales que estructuran nuestro día a día, y que matizan la monotonía de nuestro existir, por lo que son también necesarios espacios de revitalización y momentos de catarsis, de diversión, de exceso, soplos de *hare*, que nos permitan después continuar con nuestro ritmo de vida reglamentado. Este ámbito es consolidado por ese otro mundo que se configura en las zonas urbanas y que abastece a los imaginarios populares desde sus enclaves reales y virtuales:⁷⁷ el mundo del *ukiyo*, el mundo del disfrute y del placer,⁷⁸ cuya maquinaria de materialización formó parte de la cultura *chōnin*.

Como vemos, aquí la cultura del *ukiyo* no porta (al menos en este nivel ideológico anclado en el mundo *chōnin*) el carácter de contaminante que advertimos en *kegare*,⁷⁹ no es tomada como esa presencia caótica que incide en la alteración de la ley, como causante de los momentos “extraordinarios”, sino más bien como catalizador, como vehículo para ese dominio, delimitando sus áreas de acción. Es decir, la cultura del *ukiyo*, mediante sus diferentes

⁷⁶ “Lo que significó para los Tokugawa este espacio cultural emergente fue una falla en controlar el discurso y mantener el poder de sus propios imaginarios sobre la experiencia de una existencia factual que demandaba incesantemente ser tomada en cuenta en el plano representativo.” H.D. Harootunian, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁷ De entre los reales podemos señalar no sólo a aquellos que formaban parte del mundo del *ukiyo*, como los barrios de prostitución (sobre todo los *kuruwa*) y las zonas teatrales, sino también a las zonas públicas de exhibición y consumo, los festivales (*matsuri* 祭) de barrios, las peregrinaciones (*junrei* 巡礼, sobre todo del tipo *okage mairi* 御蔭参り), las celebraciones de los cultos populares de moda (*hayarigami* 流行り神), las celebraciones de exhibición de “tesoros” de los templos budistas (*o-kaichō* お開帳), entre otros. El caso de los virtuales estará sustentado sobre todo por aquellos escenarios simulados que alimentaron la producción literaria, teatral y visual de la época. Timon Screech desarrolla ideas interesantes en torno a la virtualidad de algunos de estos escenarios. Véase Timon Screech, “The Edo pleasure districts as *Pornotopia*”, *Orientations*, Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, noviembre de 2002, pp. 36-41.

⁷⁸ Por supuesto que ese disfrute y placer “real” sólo estaba al alcance de los pocos que contaban con los recursos suficientes y el tiempo para hacerlo.

⁷⁹ Aquí más bien se considerarán contaminantes, en su lugar, las regulaciones y los controles que implicaban la ley, y el propio mundo de lo cotidiano.

manifestaciones, será el medio de realización de ese campo festivo, de ese mundo extraordinario que revitaliza, pero también quebranta, el orden del mundo ordinario.

Si bien los espacios de disfrute y revitalización *chōnin* fueron concebidos y permitidos por las propias instancias de poder (por ejemplo, los barrios de prostitución) desde los tiempos iniciales del periodo, siempre y cuando se mantuvieran y desarrollaran dentro de los límites requeridos (al igual que las épocas de *hare*), ¿qué pasa cuando la prosperidad económica permite extender estas fronteras, cuando la popularidad y el alcance de esta cultura permean e inciden en otros sistemas culturales (como el samurái), cuando un fenómeno teóricamente temporal y localizado amenaza con volverse perpetuo, fértil, imposible de contener?

Es entonces cuando se torna problemático para la casa Tokugawa, contaminante para la ideología de gobierno, más aún cuando la amenaza a esos imaginarios de poder no sólo se presenta de manera natural a través del modelo en sí mismo y de lo que implicaba para los grupos dominantes, sino sobre todo cuando desde instancias *chōnin* comienzan los procesos de autoconciencia, de percatarse de sus propias potencialidades, de cuestionar la autoridad y la legitimidad de ese poder. Se convierte, por tanto, en una ruptura; como se mencionaba al comienzo del acápite, en el fenómeno transgresivo por excelencia de esos años.

LA CULTURA DEL *UKIYO* COMO HECHO TRANSGRESOR

No obstante que hemos venido presentando, a lo largo del trabajo, muestras⁸⁰ del comportamiento transgresivo de parte de la cultura *chōnin* (sobre todo de la esfera ideológica del *ukiyo*),⁸¹ considero que es necesaria todavía una mayor ejemplificación, que finalmente nos sirva de base para sustentar, en el próximo capítulo, el caso específico del *makura-e*, de su participación como un integrante más en las estrategias de lo transgresivo, y de su control (no como ente independiente, sino como parte del conjunto de manifestaciones que configuraron la cultura del *ukiyo*, y el mundo *chōnin* en general).

⁸⁰ Sobre todo del campo de lo visual.

⁸¹ No podemos, sin embargo, generalizar la totalidad de la cultura *chōnin* al ámbito de lo transgresivo; ése lo ubicamos básicamente en el mundo del *ukiyo*. En lo cotidiano, la educación y el mercado, la cultura *chōnin* contrasta con la visión transgresora y extraordinaria del *ukiyo*. Para un ejemplo concreto de esto, véase Najita Tetsuo, *Visions of Virtue in Tokugawa Japan: The Kaitokudō Merchant Academy of Osaka*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Por eso hemos considerado dedicar esta sección a examinar algunos casos específicos que tomaremos, sobre todo, de la literatura del periodo Edo.

Reunir y analizar evidencias de transgresión literaria en Edo es un tópico al que bien valdría la pena dedicarle una investigación independiente. Aquí sólo se comentarán algunas muestras de la narrativa, de la oratoria y de la poesía en las que, de una manera más precisa, se trasluce ese carácter irreverente ante la representación que del poder y del orden social proyectaba la ideología dominante.⁸²

Uno de tantos incidentes se centra en la figura del estudioso confuciano y escritor de origen samurái Terakado Seiken, quien publica de 1832 a 1836 una serie de historias que contaban de la presunta prosperidad de la ciudad de Edo, florecimiento que irónicamente parecía adjudicársele al virtuosismo del gobierno de corte neoconfuciano en turno (el Tokugawa). El libro, que tituló *Edo hanjōki* 江戸繁昌記 (Crónicas de la prosperidad de Edo), y que fue escrito originalmente en chino clásico (*kanbun* 漢文), a la manera de los textos oficiales, narraba situaciones que intentaban reflejar el real estado de las cosas en la ciudad durante esos años. Revisemos un fragmento de la obra en el que un joven prostituto⁸³ se lamenta de su condición e implora a uno de sus clientes (un monje) que compre su libertad.

壁を隔てて人あり、歎歎し、泣き訴へて曰く、「弟、原上国に生ず。幼にして父母に背かる。家財尽く叔父の手に落つ。叔無頼、飲博、生を為す。幾くもなく財索きて、弟を此の境に鬻る。弟甫めて八歳、他人を天と言ふ。哀しみ如何ぞや。十一にして始めて眉を画き、姥まざるの歌舞、朝晩督責せられ、欲せざるの紅袖、毎夕床蓐に侍す。閨へを觀ること既に多く、侮りを受けること少なからず。十三にして転売され、遠く此の都に至る。世態未だ解せず、人情未だ嘗めず、嬌養慣れず、客を待して愛を失す。主家赫怒し、刀針、血を見る。梁上に倒懸して、尻頭を楚うたる（茲を喜ぶこと茲に在り、茲を怒ること茲に在り）。苦痛如何ぞや。真に地獄の呵責、客多くは閻王。地藏を見ること罕なり。一夕数客、見るとして牛頭にあらざるはなく、逢ふとして馬頭にあらざるはなし（馬頭の苦痛は、梁上の苦楚に孰与ぞ）。肺肝、涙を灑いで、眉額、笑ひを上す。⁸⁴

⁸² Dominante por lo menos en los ámbitos político y militar.

⁸³ Joven prostituto (*kagama* 陰間) (la palabra *kagama* —espacio a la sombra— hace referencia al ano y marca las características físicas de este tipo de relación entre hombres). Uno de los barrios más famosos de prostitutas fue Yoshichō 芳町, en Edo, aunque en el caso del fragmento se trata del barrio de Shiba Shinmei 芝神明, muy conocido entre los monjes del templo Zōjō-ji 増上寺. Para mayor detalle sobre estos barrios véase Hanasaki Kazuo, *Edo no kagama chaya* 江戸のかげま茶屋, Miki Shobō, Tokio, 1992.

⁸⁴ Terakado Seiken, “Edo hanjōki” (1832-1836), en *Shin Nihon koten bungaku taikei*, vol. C, Iwanami Shoten, Tokio, 1989, pp. 97-98.

Del otro lado de la pared hay alguien gimoteando, sollozando, suplicando, mientras se lamenta: “Nací allá, en las cercanías de Kioto, pero perdí a mis padres siendo chico. Todos los bienes de la familia fueron a parar a manos de mi tío, un rufián que lo único que hacía con su vida era beber y apostar. Al poco tiempo ya había malgastado todos los ahorros, y me vendió a este mundo. Con apenas 8 años debía llamar a un extraño “mi cielo”. ¡Qué angustia! A los 11 años me tuve que pintar las cejas, aprender canto y baile a disgusto, mientras me presionaban y regañaban mañana y tarde; con estas repugnantes ropas rojas cada tarde debía entrar a las camas de los señores clientes. ¡He encontrado pena en abundancia y recibido no poca humillación! Al cumplir los 13 años fui revendido y vine a parar a esta ciudad lejana. Yo todavía no comprendía sobre la naturaleza del mundo, no tenía experiencia en las pasiones humanas, ni tampoco práctica en la gracia de la seducción o en el buen gusto, por lo que siempre recibía decepciones cuando esperaba clientes. Entonces, mi amo rompía en cólera y me clavaba filosas agujas hasta que salía la sangre. Me colgaba cabeza abajo de las vigas del techo y flagelaba mis nalgas (en ello había tanto goce como furia). ¡Qué agonía! Verdaderamente eran los tormentos del infierno; la mayoría de los clientes eran el mismo Enma,⁸⁵ y rara vez podía uno ver a Jizō.⁸⁶ Todas las tardes llegaban muchos clientes, pero al mirarlos no había dudas de que eran como los demonios cabeza de vaca, y al acostarnos parecían demonios cabeza de caballo⁸⁷ (no sabría decir qué era peor, si el dolor de la cabeza de caballo⁸⁸ o el martirio de estar colgado del techo). En el fondo de mi corazón derramé lágrimas; en mi rostro, forcé sonrisas.⁸⁹

Como se observa en la cita, más que una glorificación al gobierno, lo que se muestra es el lado oscuro de ese comercio sexual que, aunque repudiado por la ideología oficial, paradójicamente contribuía a la prosperidad económica de la ciudad. La obra no sólo fue tildada de transgresora⁹⁰ y “no beneficiosa” (此書は不宜物に候),⁹¹ sino que fue prohibida el día 23 del mes 8 de Tenpō 13

⁸⁵ Enma 閻魔 (en sánscrito Yama): rey del infierno, según la tradición budista mahayana.

⁸⁶ Jizō 地蔵 (en sánscrito Kṣitigarbha): deidad protectora, patrón de los niños, según la tradición budista mahayana).

⁸⁷ Los demonios cabeza de vaca (*gozu* 牛頭) y los demonios cabeza de caballo (*mezu* 馬頭) son verdugos del infierno budista, según la tradición mahayana.

⁸⁸ Aquí se está realizando una analogía de la imagen del demonio cabeza de caballo con el acto de penetración.

⁸⁹ Traducción del japonés clásico, cotejada con la versión al inglés de Andrew Markus, “Prostitutes and prosperity in the works of Terakado Seiken”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, p. 40.

⁹⁰ Debe tenerse en cuenta que además de narrar en detalle la vida en las diferentes áreas de prostitución de la ciudad, utiliza (quizás sarcásticamente) un lenguaje y escritura característicos de los tratados confucianos y oficiales.

⁹¹ De esta manera fue calificada por el jefe de la escuela neoconfuciana Hayashi, según

(aproximadamente octubre de 1842) como parte de las Reformas de Tenpō. Terakado Seiken fue detenido y posteriormente desterrado de Edo, las copias en circulación se retiraron y las planchas de impresión se destruyeron. Tanto al impresor, Chōjiya Heibee 丁子屋平兵衛 (aprox. 1798-1865), como al grabador les impusieron multas de 10 000 *mon* y de 5 000 *mon* respectivamente.⁹²

Por supuesto que no es la figura de Seiken la única inculpada y juzgada por contar temas sobre las prostitutas y el mundo *chōnin* en general. La censura de los libros *Seirō hiru no sekai – Nishiki no ura* (1791), *Ōiso fūzoku – Shikake bunko* 大磯風俗仕懸文庫 (Costumbres de Ōiso: un ropero de seducciones, 1791), y *Tekuda tsumemono – Shōgi kinuburui* 手段詰物娼妓絹簾 (Artimañas embutidas: cultivando a las prostitutas, 1791), de Santō Kyōden,⁹³ acaso sea el proceso más famoso de prohibición de materiales impresos que trataban de la vida de los barrios de prostitución, y que, como se recordará, constituían una mancha ante las regulaciones del Bakufu (sobre todo cuando se insertaban en etapas de reformas, como en los casos de Seiken y de Kyōden).

En esta órbita transgresiva, no será la representación de la realidad del mundo cotidiano la única motivación de muchos de los escritores de esos años. Los campos de la sátira y de la burla también produjeron múltiples retoños. Howard Hibbett comenta que el mismo Kyōden, un año antes de que se prohibieran sus *sharebon* 洒落本 (libros satíricos) ya mencionados, es decir, en 1790, publica un escrito, *Keisei-kai shijuhatte* 傾城買四十八手 (Cuarenta y ocho formas de comprar a una prostituta, 1790), en el que recrea a un samurái como el ser más inepto en estos menesteres, reprochando su manera de vestir y de hablar, detalles de suma importancia en esas zonas⁹⁴ donde el dinero y la apariencia eran fuertes determinantes.⁹⁵

Hibbett, además, presenta una pequeña anécdota de un libro humorístico publicado en Osaka en la década de 1760, que vale la pena incluir aquí:

comentarios de Kyokutei Bakin. Véase la segunda edición aumentada de Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1926, p. 137.

⁹² Véase Miyatake, *op. cit.* 10 000 *mon* equivalían en 1842 a 2.5 *ryō*, es decir, unos 28 gramos de oro. En la moneda actual serían 250 000 yenes aproximadamente.

⁹³ Kornicki se refiere en detalle al proceso contra Kyōden. Véase Peter F. Kornicki, “Nishiki no ura: An instance of censorship and the structure of a sharebon”, *Monumenta nipponica*, vol. XXXII, núm. 2, Sophia University, Tokio, 1977, pp. 153-188. Para un estudio más extenso sobre Kyōden véase Adam L. Kern, *Blowing Smoke: Tobacco Pouches, Literary Squibs, and Authorial Puffery in the Pictorial Comic Fiction (kibyōshi) of Santo Kyoden (1761-1816)*, tesis doctoral, Harvard University, Cambridge, 1997.

⁹⁴ Los barrios de prostitución.

⁹⁵ Véase Howard Hibbett, “The Yoshiwara wits: Edo sexual humor”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 13-20.

Una noche, a un cobarde samurái le dio miedo ir al baño solo, y le ordenó a su mujer que lo acompañara con una vela. Una vez a salvo en el interior, le preguntó a través de la puerta:

—¿No tienes miedo?

—No, para nada —le dijo ella.

Entonces el samurái le respondió, orgulloso: “¡Ésa es la verdadera mujer de un samurái!”⁹⁶

Historias como ésta, en la que se ridiculiza la imagen del guerrero, pululaban en la cultura popular urbana de Edo, al margen de las construcciones ideológicas edulcoradas de un imaginario samurái cada vez más lejano.⁹⁷ La literatura de corte sexual, por supuesto, también toma muchos de estos ejemplos. En el próximo capítulo examinaremos algunos *enpon* que ilustran perfectamente la utilización de contenidos sexuales para satirizar el orden establecido, hacia la clase samurái, y hacia ellos mismos como *chōnin*, hacia sus propias vidas y costumbres cotidianas.

Por otro lado, si revisáramos algunos ejemplos de poesía *senryū*, notaríamos asimismo que estos comportamientos críticos, satíricos e irreverentes, no tienen al gobierno o a la clase samurái como objetivos únicos, sino que la misma cultura *chōnin* es una fuente infinita de anécdotas e imágenes que les permitió no sólo parodiar al *statu quo*, sino también a ellos mismos:

Tres hombres juntos son suficientes para una sucia velada
El samurái también quiere vender su arroz a altos precios⁹⁸

Sin embargo, hasta aquí hemos estado en presencia de una sátira hasta cierto punto ligera, en la que, en apariencia, no hay un interés (o hay un cuidado) ante una crítica directa e intensa, y en la que, las más de veces, encontramos un frecuente juego con todo. Fueron realmente muy pocos los casos en que este ánimo satírico rebasara esas ambiguas fronteras de “lo permitido”, en que el humor y la parodia se convirtieran en mordaces y evidentes críticas al sistema y a sus actores principales. El narrador profesional Baba Bunkō 馬場文耕

⁹⁶ Hibbett, *ibid.*, p. 14.

⁹⁷ Por supuesto, debemos estar conscientes de que el grueso de la producción literaria o visual —o ambas— del mundo *chōnin* no se dedicaba únicamente a ridiculizar a los samuráis; su principal objetivo era entretener, y el tema de los samuráis, como muchos otros, estaba a disposición de los escritores e ilustradores. Del mismo modo, también es importante desechar todo estereotipo vinculado a los samuráis o a los *chōnin*: la realidad de esos años fue más amplia y compleja que cualquiera de las imágenes construidas y que han llegado hasta nuestros días.

⁹⁸ Ambos en R.H. Blyth, *Edo Satirical Verse Anthologies*, The Hokuseido Press, Tokio, 1961, pp. 21 y 225.

(1715-1759) fue uno de esos pocos, más ácidos y directos comentaristas, y sobre el que recayó también una fulminante respuesta del Bakufu.

Muy conocido, a mediados del siglo XVIII, por sus charlas públicas acerca de personajes famosos, Bunkō desafiaba a las autoridades denunciando abiertamente la corrupción de muchos en el gobierno, de señores *daimyō*, y hasta del propio *shōgun* Tokugawa Ieshige 徳川家重 (1711-1761). Entre algunos de sus blancos estuvieron Hayashi Nobumitsu 林信光 (1681-1758), cabeza de la Academia Confuciana; el *daimyō* de Sendai 仙台, Date Yoshimura 伊達吉村 (1680-1751), y el magistrado de la ciudad de Edo, Tsuchiya Echizen 土屋越前 (?-1764), razones suficientes para ser condenado por el propio magistrado,⁹⁹ como se muestra en este edicto:

Baba Bunkō, narrador de Matsushima-chō, edad 41 años.

El susodicho llevaba una vida como cuentista de viejas historias de guerra. Siendo muy pobre, sin dinero suficiente para comprarse ropa, mendigaba con aquellos que deseaban escuchar sus charlas. Es inusual para un narrador comportarse de esta manera.

Colocando un cartel, él circulaba materiales escritos sobre ciertas investigaciones de gobierno y las comentaba. Algunos de esos materiales fueron distribuidos en cantidad. Lo que es peor, escribió historias acerca de estos serios asuntos y se las entregó a comerciantes de libros.

Además, algunas personas que asistían a sus charlas nocturnas y escuchaban sus diversas teorías, escribían cada palabra que él decía. Llevaban estas notas fuera de Edo. Este acto de circular ideas heterodoxas es deshonoroso.

A pesar de que le fue ordenado detener esos rumores sobre problemas actuales, él continuó sus charlas, desobedeciendo así al shogunato. Sus pláticas nocturnas son chismes y opiniones desafectas. Más aún, él colocó asuntos frívolos en tinta y papel, y los distribuyó. La pena que compete por este crimen es exiliarlo de Edo. Sin embargo, como ha sido crítico de la administración, y ha calumniado a funcionarios, será apresado y ejecutado. Será decapitado en Asakusa después de desfilar por la ciudad.

Por orden de:

Tsuchiya Echizen

Hōreki 8.12.25 (23 de enero de 1759)¹⁰⁰

⁹⁹ Véase William J. Farge, *Violating Censorship: Humor and Virulence in the Popular Writings of Baba Bunkō (1715-1759)*, University of Florida WWW Site, Gainesville, 2000. Disponible en World Wide Web en <http://web.aall.ufl.edu/SJS/Bunko.html> (10 de febrero de 2005). Para un trabajo más extenso véase William J. Farge, *The Political Satire of Baba Bunkō: Literary Texts as Historical Artifacts*, tesis doctoral, Indiana University, Bloomington, 1998.

¹⁰⁰ William J. Farge, *Violating Censorship: Humor and Virulence in the Popular Writings of Baba Bunkō (1715-1759)*, University of Florida WWW Site, Gainesville, 2000. Disponible en World Wide Web en <http://web.aall.ufl.edu/SJS/Bunko.html> (10 de febrero de 2005), p. 12.

Algo interesante que podemos extraer de esta cita es precisamente las razones para la severidad de la pena. Si bien era de esperar que el Bakufu reaccionara de manera tajante a causa de las críticas serias que portaban esas historias (por si fuera poco, nombres y apellidos), un elemento que se repite en el edicto es el ultraje que implicó la escritura y distribución de esos comentarios de Bunkō. Hoy día conocemos algunos de ellos gracias a los textos que se conservaron, ya que fue en formato manuscrito como se logró que circularan entre reducidos y controlados grupos, y gracias también a otro circuito extremadamente eficaz y cimentado de esos años: las librerías de préstamo (*kashihon* 貸本屋).

Nagatomo Chiyoji 長友千代治¹⁰¹ argumenta que las librerías de préstamo eran la vía más común, para la mayoría de la población de esos años, de entrar en contacto con producciones escritas (fueran impresas o manuscritas),¹⁰² y al ser su razón comercial satisfacer la demanda de sus clientes, también se convirtieron en nidos que almacenaron gran cantidad de materiales “no permitidos”, sobre todo a partir de la tipología del manuscrito. Entre estos manuscritos, que de alguna manera suplían al público de información subversiva que no podía aparecer impresa, habían algunos llamados *kikigaki* 聞書 que se dedicaban a chismes o rumores en circulación por la ciudad, mientras que otros (los *zatsuroku* 雑録 o miscelánea) trataban de temas variados. Evidentemente, tanto los manuscritos como los *kawaraban* 瓦版¹⁰³ fueron parte de las modalidades más transgresivas y más hostigadas por el gobierno.

Como hemos visto, la literatura popular del periodo Edo comparte estos espacios de ruptura que el Bakufu percibía en el peso cada vez mayor que implicaban la cultura e imaginarios del *ukiyo* frente a los intentos de sustentabilidad ideológica de la casa en el poder. Las producciones menos moderadas de la literatura, junto a aquellas de las estampas *ukiyo-e* y del teatro *kabuki*,¹⁰⁴ los barrios de prostitución, la prosperidad económica del comercio, y hasta el propio concepto del *edokko* 江戸っ子,¹⁰⁵ serán todos ellos actores de peso en los procesos transgresivos en todos los niveles que ejemplifican las trayectorias culturales de esta etapa histórica.

¿Qué sucede entonces con las imágenes *makura-e*?

¹⁰¹ Véase el trabajo de Nagatomo Chiyoji 長友千代治, *Kinsei kashihon 'ya no kenkyū* 近世貸本屋の研究, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982.

¹⁰² Kornicki dice que hacia 1808 había 656 *kashihon* 貸本屋 sólo en la ciudad de Edo.

¹⁰³ Especie de volantes impresos que funcionaban como transmisores de noticias.

¹⁰⁴ Otro espacio transgresivo por excelencia.

¹⁰⁵ *Edokko*, literalmente niño de Edo, natural de la ciudad de Edo, figura *chōnin* e irreverente por excelencia.



Lámina 17. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳, *Minamoto Raikō kōyakata tsuchigumo yōkai nasu no zu* 源賴光公館土蜘蛛妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Raikō), 1843. The Trustees of the British Museum



Lámina 18. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Segunda ilustración, vol. II, de *Kachō yōjō: Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este), 1837. Colección Nichibunken



Lámina 19. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿, *Takechi Jūbei*,
Takechi tsuma Teruko, *Jūjirō* 武智十兵衛、武智妻照子、十治郎
 (Takechi Jūbei, su esposa Teruko y su hijo Jūjirō), aprox. 1803-1804.
 Museum of Fine Arts, Boston



Lámina 20. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Cuarta ilustración, vol. I, de *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 21. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Quinta ilustración, vol. I, de *Waka midori* and 嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 22. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Segunda ilustración, vol. I, de *Ōeyama* 逢悦弥誠
 (Encuentro de placer en extremo sincero en la montaña endemoniada), 1831.
 Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts



Lámina 23. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Sexta ilustración, vol. II, de *Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編 (El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de *Chūshingura*), 1829. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 24. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Primera ilustración, vol. II, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835. Colección Nichibunken



Lámina 25. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Sexta ilustración, vol. III, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835. Colección Nichibunken



Lámina 26. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳,
Kanchikotsuritsu Shuki 旱地忽律朱貴, 1827-1830. The Trustees of the British Museum



Lámina 27. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Segunda ilustración, vol. II, de *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七草続編 (Las siete flores del otoño: la secuela), 1832. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Lámina 28. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Ilustración de *Edo murasaki Yoshiwara Genji* 江戸紫吉原源氏 (El Murasaki de Edo y el Genji de Yoshiwara), 1834. Rijksmuseum, Amsterdam



Lámina 29. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Quinta ilustración, vol. III, de *Shunjō gidan mizuage-chō* 春情伎談水揚帳 (La cortina de la iniciación en las sensuales historias de una prostituta), 1836. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts



Lámina 30. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Cuarta ilustración, vol. I, de *Umegonomi neya no utsuriga* 梅好閨の移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo), 1842. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Lámina 31. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Primera ilustración, vol. I, del libro *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Lámina 32. Diseño de Utagawa Sadahide 歌川貞秀, *Tōsei henge zukushi* 當世へん化づくし
(Muestrario de transformaciones contemporáneas), 1844. Colección Goslings



CAPÍTULO IV

LOS MODOS VISUALES DE LO TRANSGRESIVO: EL *MAKURA-E*

Como se intentó demostrar en el capítulo anterior, la cultura popular-urbana de Edo configuró una importantísima dimensión en los imaginarios del poder Tokugawa y del mundo *chōnin*, y la literatura, el teatro y las imágenes fueron algunos de sus brazos operadores de estrategias transgresivas, que se esparcieron por casi todo el territorio japonés de esos años. Independientemente de los diferentes regímenes de control implantados, la producción visual que generó el mundo del *ukiyo*, y que prosperó durante todo el periodo objeto de nuestro estudio, continuó alimentando ese carácter de ruptura que la distingue de otros procesos culturales de la historia del país. No sólo, como se vio, aquellos actores que participaron en la creación de estampas encontraron vías que les permitían burlar los controles, esquivando así las posibles reacciones adversas de los órganos censores, sino que también hallamos casos en los que se puede observar un abierto desafío a las autoridades al contravenir las regulaciones.¹

Ahora nos gustaría dedicar las páginas restantes de este libro a tratar de dilucidar si las estampas *makura-e* pudieron haber cumplido algún papel de relevancia en estos procesos transgresivos, como un ingrediente más en las prácticas culturales del mundo *chōnin*. Revisaremos, por tanto, su movilidad social, sus mecanismos de distribución, y su variabilidad temática y de contenidos, por medio de casos concretos y, hasta el momento, jamás estudiados desde esta perspectiva.

¹ Sarah Thompson, por ejemplo, menciona que existen ejemplos en colecciones de *ukiyo-e* en los Estados Unidos, de calendarios ilustrados que fueron publicados precisamente en los años siguientes a las reformas de Kyōhō, donde enfáticamente se prohibía su manufactura y distribución independiente. Véase Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, p. 54.

En nuestra opinión, una tarea vital en cualquier estudio sobre el *makura-e*, o sobre el *ukiyo-e*, es la reconsideración de estas imágenes dentro de los circuitos comerciales que las originaron y por donde circularon,² apartándonos así de los procesos de sacralización en tanto arte que de estas manifestaciones se han efectuado, que han edulcorado gran parte de sus producciones, y que terminan por esterilizar las relaciones con su hábitat. Hemos mencionado ya en varias ocasiones que el *makura-e* (al igual que la generalidad de las estampas *ukiyo-e*), antes que información, entretenimiento o símbolo, fue bien de consumo, y a partir de esta perspectiva nos interesa examinarlo aquí.

Estos procesos de comodificación de la cultura *chōnin* se estructuraban a partir de esferas de intercambio de bienes y servicios múltiples, en los que el *kabuki*, los *kuruwa* u otras zonas de comercio del sexo, el *ukiyo-e* y el *shunga*, fueron algunos de los móviles bajo los cuales se articulaban las transacciones. En el caso específico del *makura-e*, serán precisamente las diferentes esferas o circuitos de consumo los que determinarán no sólo factores como los formatos, las temáticas y los precios, sino también la propia evolución técnica de la manifestación y la rentabilidad de su producción con el tiempo, variables que a su vez incidirán en una paulatina formación de hábitos de consumo que permitirán la continuidad del ciclo.

PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y MOVILIDAD DEL *MAKURA-E*

Es de suma importancia tener siempre en cuenta, si del *makura-e* se trata, que a pesar de que la manufactura y comercialización de estas imágenes se presentó en muchas ocasiones a lo largo del periodo Edo como “subterránea”, nunca se mantuvo separada, o con un carácter especial o independiente, respecto al resto de la producción popular literaria y visual de esos años. El propio Hayashi Yoshikazu, hasta el día de hoy el más importante especialista en la materia, demuestra que no existió nunca una división tácita entre los libros de *shunga* y la generalidad de la literatura en Edo. En uno de sus textos,³ Hayashi saca a la luz tipologías de la literatura popular (como los *ukiyo-zōshi*, los *yomihon* 読本, los *hanashibon* 噺本, los *kokkeibon* 滑稽本, los

² Un reciente ejemplo de este tipo de aproximación fue la Ukiyo-e International Conference, organizada en el año 2001 por Hotei Publishing y la Universidad de Leiden, así como la publicación de las memorias del encuentro en Amy Newland y Chris Uhlenbeck (eds.), *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Hotei, Leiden, 2004.

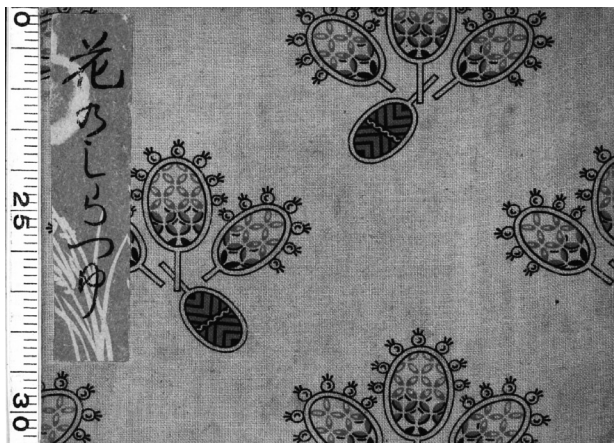
³ Hayashi Yoshikazu, *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.



Figura 61. Portada de *Ehon koi no gakuya* 艶本恋の楽や (La historia oculta del amor, ilustrada), 1827. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

Ejemplos de formatos de *enpon* (*hanshibon*, arriba, y *kohon*, abajo).
Como referencia al tamaño, a la izquierda de ambos se encuentra la medida

Figura 62. Portada de *Hana no shiratsuyu* 花乃しらつゆ (El blanquecino rocío sobre las flores), fecha sin determinar. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



sharebon, los *ninjōbon* 人情本, los *kibyōshi* 黄表紙, los *gōkan* 合巻 y los *nehon* 根本, entre otros) que ocasionalmente incluían contenidos sexualmente explícitos como parte de sus historias, y que se ilustraban con esas imágenes que denominamos *makura-e*. Al igual que no podemos hablar de ilustradores, editores o grabadores dedicados exclusivamente al *makura-e*,⁴ tampoco es posible demarcar, en este caso, un tipo de composición literaria o visual por cuenta solamente de su carga erótica. Es más, muchas veces la denominación *ukiyo-zōshi* (también *makura-sōshi*) se utilizaba como comodín para los *enpon*, y, por ejemplo, en el epílogo de algunos de los libros de Hachimonji-ya 八文字屋⁵ se anunciaban a la par tanto historias de Ejima Kiseki como críticas de actores de *kabuki*, y libros eróticos.⁶

Los formatos y las facturas de esta producción son particularidades que nos facilitan información valiosa en torno a la circulación y públicos probables de estas obras. Por regla general se materializaban en álbumes y libros que variaban en formato, tamaño y calidad. Los álbumes, que además podían estar encuadernados o, en su defecto, ensamblados en forma de acordeón plegable (*orihon* 折本),⁷ tenían la ventaja de que la imagen ocupaba la totalidad de la superficie de la hoja, sin resultar afectada por los pliegues de la encuadernación, aspecto que era muy conveniente si se pensaba en una publicación de lujo. Los libros, cuyas disposiciones horizontales o verticales dependían de los intereses del editor, también variaban según el tipo de cualificación del producto. Los tamaños casi siempre eran comunes entre libros y álbumes, y más o menos se movían entre: *ōhon* 大本 (27 × 19 cm), *hanshibon* 半紙本 (24 × 17 cm), *chūbon* 中本 (19 × 13.5 cm), *kohon* 小本 (17 × 12 cm), y *mamehon* 豆本 (que poseía dos tipos, uno grande de 13.5 × 9.5 cm, y otro pequeño de 12 × 8.5 cm).⁸ Aunque por regla general los álbumes de formato grande eran los más aptos para ediciones de lujo, en el siglo XIX encontramos algunos álbumes tamaño *mamehon* o “de bolsillo”,⁹ con pequeñas imágenes *makura-e* de alta calidad, aunque sin llegar al virtuosismo técnico de mediados y fines del siglo XVIII.

⁴ La generalidad de los editores, ilustradores, grabadores e impresores producían *shunga* a la par de otros tipos de impresos, nunca como un área diferenciada del resto del *ukiyo-e* o de la literatura popular.

⁵ Casa editorial establecida en la ciudad de Kioto y popular hacia principios y mediados del siglo XVIII.

⁶ Hayashi, *op. cit.*, p. 30.

⁷ Un volumen considerable en formato horizontal.

⁸ Las medidas son aproximadas, y podían presentarse todos ellos en formato vertical u horizontal. Para más detalles véase Nakano Mitsutoshi, *Edo no hanpon* 江戸の板本, Iwanami Shoten, Tokio, 1995.

⁹ La Colección Hayashi guarda algunos ejemplos interesantes de este tipo.



Figura 63. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Segunda ilustración, vol. II, de *Kachō yojō: Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este), 1837. Colección Nichibunken



Figura 64. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清. Décima segunda ilustración, vol. II, de *Tsūzoku kansō gundan* 通ぞく堪輿軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia), aprox. 1818-1850. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

Así pues, la circulación y los precios de los *makura-e* dependían de las posibilidades financieras de sus compradores, por lo que resulta lógico suponer que las diferentes facturas de estos libros y álbumes, más que a una agrupación por clase, correspondían a una diferenciación por cuenta de ingresos o de poder adquisitivo.

Los álbumes no sólo permitían un elevado nivel de sofisticación técnica en su formato, sino que tuvieron una producción mucho más limitada (y por ende un precio mayor), además de que en algunas ocasiones eran realizados por encargo. A medida que se perfeccionaban los conocimientos y habilidades en la talla e impresión xilográfica, a la vez que aumentaba la demanda de estas piezas, la excelencia en la factura fue abarcando formatos mucho más económicos y populares, y hacia principios del siglo XIX comienzan a editarse libros que pretendían igualar la maestría y exuberancia visual y colorística de muchos álbumes.¹⁰

No obstante, el mayor volumen de la industria del *makura-e* no se registró en los álbumes ni en los libros muy cualificados, sino todo lo contrario. Los libros de más pobre factura, de grandes tiradas y más económicos serán los que comenzarán a inundar el mercado desde fines del siglo XVIII, pero sobre todo en la primera mitad del XIX,¹¹ dato que evidencia la popularidad que adquirieron estas obras, así como las maneras en que los editores, escritores e ilustradores se comportaron ante esta empresa comercial. Publicaciones monocromas (que dependiendo del éxito podían reimprimirse policromas),¹² formatos más portátiles y discretos, o “de bolsillo” (que además no sólo podían llevarse consigo sino también esconderse más fácilmente en caso necesario), pequeñas imágenes coloridas que podían coleccionarse y pegarse en álbumes,¹³ entre otras tantas, que dan cuenta de una accesibilidad y movilidad mayor, y de una incidencia en sectores populares mucho más amplios que los alcanzables por los álbumes.

En cuanto a la magnitud de la tirada de los *enpon*, se desconoce con exactitud. En ocasiones es posible hallar referencias en sus prólogos, que aportan algunos datos interesantes. Por ejemplo, Nagatomo Chiyoji apunta que en *Kōshoku toko dangi* 好色床談義 (Sermones sobre una voluptuosa cama,

¹⁰ Un caso paradigmático es el libro *Kachō yojō: Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este), de 1837; véase la figura 63. Para un estudio sobre el trabajo técnico involucrado en el *makura-e*, véase Hayashi Yoshikazu, *Ukiyo-e no kiwami: Shunga* 浮世絵の極み：春画, Shinchōsha, Tokio, 1998.

¹¹ Véase la figura 64.

¹² Aunque hay ocasiones en que ocurre justamente lo contrario, sobre todo si el editor consideraba publicar una versión más económica de algún libro exitoso policromo.

¹³ La Colección Hayashi también cuenta con algunos ejemplos de este último tipo.

1683), de Yamamoto Hachizaemon 山本八左衛門 (fechas desconocidas), se menciona la cifra de 700 impresiones. En el *Genji iro asobi* 源氏色遊 (Diversiones eróticas de Genji), unas 1 000; en *Saga momiji* 嵯峨紅葉 (Las rojizas hojas otoñales de Saga), unas 700, y en *Kōshoku tabi makura* 好色旅枕 (Una libidinosa almohada de viaje), unas 700. Plantea además que si se comparan estas cifras con las tiradas de los libros ilustrados de escritores populares como Santō Kyōden o Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848), no son tan bajas, aunque estos últimos las superan.¹⁴

Otro aspecto, que desborda un poco los objetivos en esta investigación pero que vale la pena mencionar, es que paralelamente al éxito y a la distribución de los *shunga* por territorio nipón, se sabe que fueron ocasionalmente exportados a otras regiones cercanas y no tan cercanas al Japón de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por ejemplo, se tiene noticia de que pinturas y estampas eróticas japonesas formaban parte de las colecciones del rey coreano Jeongjo 정조 (1776-1800), y que en ocasiones servían de modelo para producciones peninsulares similares.¹⁵ También se conservan registros donde se critica la exportación para la venta, y, por ende, la presencia de “pinturas de primavera” (*shunga* – *chunhua*) japonesas en el mercado chino durante la dinastía Ming.¹⁶ De igual manera, a principios del siglo XVII, varias pinturas *shunga* tocaron suelo inglés acompañando al oficial de la Compañía de las Indias Orientales, John Saris, en su viaje de regreso a casa desde Japón;¹⁷ mientras que, poco tiempo después, la Inquisición en México recibía la denuncia de posesión de “pinturas obscenas” japonesas que oficiales españoles habían traído de Asia, importado a América, e incluso las mantenían colgadas en sus camarotes.¹⁸

Regresando a Japón, si bien no quedan muchas dudas sobre las maneras en que circulaban los álbumes por encargo, o aquellas obras más caras, que

¹⁴ Nagatomo Chiyoji, “Shunpon no dokusho” 春本の読書, *Bungaku*, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp. 74-82.

¹⁵ Choi Park-Kwang, “Japanese sexual customs and cultures seen from the perspective of the Korean delegation to Japan”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, p. 78.

¹⁶ La mención es de un libro publicado en 1597. Véase Craig Clunas, *Pictures and Visibility in Early Modern China*, Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 151.

¹⁷ Timon Screech, “*Pictures (the most part bawdy)*: The Anglo-Japanese painting trade in the early 1600s”, en *The Art Bulletin*, vol. LXXXVII, núm. 1, College Art Association, Nueva York, marzo de 2005, pp. 50-72.

¹⁸ Según referencias de documentos de la Inquisición, conservados en el Archivo General de la Nación, México, y cuyo estudio forma parte de otra investigación nuestra en proceso. Agradezco a Andrés del Castillo por alertarme sobre esta documentación, hace ya unos años.

en muchos casos también se vendían en los establecimientos de los editores, ¿a través de qué vías se distribuía el grueso de la producción de *makura-e*? Este es un tema del que se ha investigado y publicado muy poco, en gran medida como consecuencia de la escasa información con que se cuenta. Algunos de los estudios más representativos son los del investigador japonés Nagatomo Chiyoji, ya mencionado, aunque la gran mayoría de sus textos se hallan vinculados más bien a la producción de impresos en un sentido amplio.¹⁹ Es en estos trabajos donde hemos podido localizar pequeñas piezas de información que nos resultan de gran utilidad en la faena de intentar recomponer algunas nociones generales sobre las prácticas de comercialización de los *enpon*, o *shunpon*, como también se les conocía. Además de estos textos, también hemos tenido en cuenta alguna que otra referencia de la literatura de Edo con la que nos hemos topado durante los años dedicados a este estudio.²⁰

En particular, resultan muy atractivos algunos poemas *senryū*, que ya hemos utilizado en otras ocasiones en estas páginas, y que, en la medida de lo posible, incluiremos como fuente de información sobre la circulación y popularidad del *makura-e*.

枕絵ハ商見世の釣餌にて²¹

El *makura-e* es como el anzuelo y la carnada de las tiendas de los comerciantes

Como puede observarse, aparentemente estas estampas no sólo se consideraban “buen negocio” como para distribuirse en los establecimientos de los comerciantes de entonces, sino que además les servían de carnada para atrapar clientes. Muchas veces estas obras se vendían de maneras “discretas” en los propios establecimientos, sobre todo en aquellas épocas en las que el

¹⁹ Entre sus principales obras tenemos *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001; *Edo jidai no tosho ryūtsū* 江戸時代の図書流通, Sōbunkaku Shuppan, Kioto, 2002, y *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982. El único trabajo específicamente dedicado al *makura-e* es su artículo “Shunpon no dokusho”, *Bungaku*, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp. 74-82.

²⁰ Por cuenta de que este campo de estudio es en extremo reciente, todavía falta mucho por localizar y procesar, sobre todo en lo referente a datos, pasajes, comentarios e informaciones varias, que pudieran aparecer en fuentes de Edo. Puesto que un volumen considerable de estas fuentes son, sobre todo, manuscritos, diarios y literatura diversa, entre otros materiales de no tan fácil acceso, muchos de ellos con ubicación actual desconocida, cuyos volúmenes de producción fueron en extremo elevados, una labor unipersonal de esta índole se convierte prácticamente en una titánica excavación arqueológica, que puede no sólo tomar muchos años, sino incluso generaciones.

²¹ Hanasaki Kazuo, *Senryū shunga shi* 川柳春画志, Taihei Shoten, Tokio, 1989, p. 133.

gobierno shogunal implantaba medidas para el control editorial. Pero las tiendas de los editores, u otros negocios de mayoristas de impresos, no fueron las únicas vías para la distribución del *makura-e*, ya que además de sus negocios “fijos”, también se aprovechaban de los vendedores ambulantes (*gyōshō hon'ya* 行商本屋), quienes tenían un nivel de movilidad mucho mayor que el de los editores. Estos vendedores, o “librerías andantes”, fueron algunos de los actores que contribuyeron a la diseminación de la literatura popular y del *makura-e* en zonas alejadas de los conjuntos urbanos, puesto que se dedicaban a la compraventa de libros en esas áreas.²²

Otra de las caras alternativas de este negocio eran los puestos nocturnos (*hoshi-mise* 干店 o “tiendas bajo las estrellas”),²³ donde se vendían regularmente *enpon* baratos de tamaños medianos y chicos, aunque ocasionalmente podían también encontrarse libros más caros. Todo parece indicar que los *hoshi-mise* eran puestos irregulares donde se vendían, entre otras cosas, *shunpon* aprovechando la noche, y que se llegaron a convertir en otra de las vías camufladas para su comercialización en épocas de reforma.²⁴

明けて置く・干店にある西川絵

Las estampas de Nishikawa están desplegadas en los puestos²⁵

うかうかと・陰茎迄出す干店や,

Si se está entretenido, los puestos hacen que se le salga a uno hasta el pene²⁶

ぬれて居る絵をほし見せのかげで売

Los puestos venden estampas de sexo en la sombra

干店ハぬれている画がよく売れる²⁷

Lo que vende bien en los puestos son las estampas de sexo

²² Véase Nagatomo Chiyoji, *Edo jidai no tosho ryūtsū*, Sōbunkaku Shuppan, Kioto, 2002, donde además se cita una referencia de Edo en la que se comenta de la venta en zonas rurales de *makura sōshi*: 田舎へ、物の本売りに下りて、いろいろの物売りける... (“Hasta el campo han llegado los libros, que se venden junto a tantas otras cosas disímiles...”), *ibid.*, p. 86.

²³ Véase una recreación de estos puestos en la figura 65.

²⁴ Véase Hanasaki Kazuo, *Senryū shunga shi*, Taihei Shoten, Tokio, 1989.

²⁵ Estampas de Nishikawa, o *Nishikawa-e*, era otro de los nombres por el que se conocían los *makura-e*. Esta denominación proviene del apellido del famoso ilustrador de Kioto, Nishikawa Sukenobu, célebre por sus ilustraciones de contenido sexual.

²⁶ Por la gran cantidad de *makura-e* que se vendían y exhibían, y la consecuente posibilidad de que se presentara una erección entre los potenciales compradores.

²⁷ Hanasaki Kazuo, *op. cit.*, pp. 98-100.



Figura 65. Diseño de Utagawa Yoshitsuna 歌川芳綱. Ilustración del libro *Ômisoka akebono sôshi* 大晦日曙草紙 (Cuentos del amanecer en vísperas de Año Nuevo), 1853.
Biblioteca de la Universidad de Waseda

Pese a la popularidad y el importante papel que desempeñaron en la distribución de los *enpon* los negocios de comercialización formales e informales, la vía más común y más utilizada durante Edo para entrar en contacto con esta producción no será la compra sino la renta, es decir, las librerías de préstamo (*kashihon'ya*). De nuevo, los textos de Nagatomo Chiyoji serán los que mejor informen sobre esto.

Según Nagatomo, el negocio de librerías de préstamo nace como solución comercial para la circulación de libros de entretenimiento (entre ellos los *shunpon*) y para responder a las demandas de una población cada vez más poseedora de habilidades para la lectura. El mismo autor plantea que, al parecer, era ésta la forma más popular para tener acceso a los libros eróticos, y que los posibles consumidores no se circunscribían a un público masculino, sino que también llegaban al femenino.²⁸

A partir de la información que ofrece, se deduce que, desde sus orígenes, los *enpon* fueron de los materiales más pedidos y más populares de las *kashihon'ya*, que en muchos casos llegaban a tener amplias colecciones de estos libros, y que, además, eran los clientes quienes presionaban para que

²⁸ Para esto, cita ejemplos de la literatura de la época. Véase Nagatomo Chiyoji, "Shunpon no dokusho", *Bungaku*, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp. 77-78.

se incorporaran aún más. Sobre la magnitud de las colecciones de *shunpon*, explica Nagatomo que pocas veces se ha conservado registro de sus fondos, por lo que se desconoce con exactitud su extensión. Entre los ejemplos que rescata está la famosa *kashihon'ya* Daisō 大惣 de la ciudad de Nagoya 名古屋, una de las más grandes de todo Japón.²⁹ En ella, los *enpon* estaban catalogados como 「絵」 (*e* – ilustrados), y aparecen enlistados 814 títulos. Este número no incluye obras como los *kōshoku-bon* de Saikaku, por lo que se cree que es uno de los más altos entre las librerías de préstamo de la época.³⁰ Además de la Daisō, menciona que en la *kashihon'ya* de Nakaya Jizaemon 中屋甚左衛門, en la zona de aguas termales de Kinosaki 城崎,³¹ había en total 16 títulos (51 volúmenes) de libros ilustrados de Nishikawa Sukenobu; de ellos seguramente una buena cantidad eran eróticos, habida cuenta del éxito que tenían sus *enpon*.³²

El tiempo promedio del préstamo era de tres días. Al parecer, las librerías tenían alianzas con otros negocios de caratulistas y encuadernadores para conservar en buen estado los materiales.³³ El principio del préstamo se basaba en la confianza en el cliente, y a pesar de que antes del siglo XIX el precio de un *makura-sōshi* 枕草子 era un poco mayor, comparado con otros libros, hacia fines del periodo Edo, tres días de préstamo podían costar entre 24 y 36 *mon* 文 (de 600 a 900 yenes actuales) aproximadamente.³⁴

Así pues, si se consideran las características y los motivos de los controles editoriales que se revisaron en el capítulo anterior, no será difícil percatarse de que la movilidad y extensión en la circulación del *makura-e* y de los *enpon*³⁵ evidencian un potencial que sin duda alguna fue visto como alarmante y, por ende, transgresivo ante la ideología de poder dominante. Kornicki, en

²⁹ Guardaba un total de 26 768 volúmenes. Véanse Nagatomo Chiyoji, *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982, p. 151, y Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 395.

³⁰ Nagatomo Chiyoji, “Shunpon no dokusho”, *Bungaku*, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p. 81.

³¹ Zona de recreación al norte de la actual prefectura de Hyōgo 兵庫.

³² Nagatomo Chiyoji, *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982, p. 111.

³³ Otra de las maneras en que se denominaba a los *enpon* era *kebadatta sansatsu* 毛ば立った三冊 (o sea, “los tres volúmenes felpuditos”), ya que por regla general se publicaban en tres fascículos y su papel era suave. Aquí se puede estar haciendo alusión a que de tanto uso que se les daba, la parte inferior de los libros estaba muchas veces manchada y maltratada (véanse las figuras 32 y 33), de manera que el suave papel limpiaba las manos sucias; o quizás tenga alguna connotación sexual.

³⁴ 1 *mon* equivale a casi 25 yenes actuales. Nagatomo Chiyoji, “Shunpon no dokusho”, *Bungaku*, vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p. 81.

³⁵ Como de la literatura popular y los *ukiyo-e*, en general.

Figura 66. Detalle de la primera ilustración, vol. II, de *Ehon iro no chigusa* 会本色のちぐさ (Libro de las diferentes especies de sexo), 1798. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Ejemplos de sellos de *kashihon'ya* en *enpon*

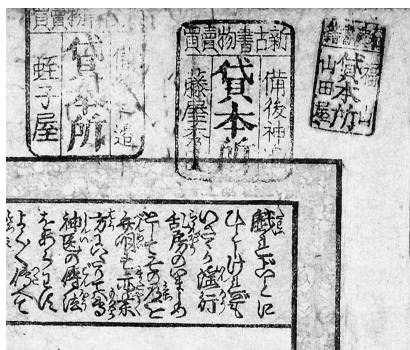


Figura 67. Detalle de la primera ilustración, vol. III, de *Wagō inshitsu-roku* 和合淫質録 (Libidinosas crónicas de la concordia), 1820. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

su estudio sobre la historia del libro en Japón, se refiere justamente a esta intención violadora que permeaba las prácticas comerciales de una institución como las *kashihon'ya* de esta manera:

Customers could also rent erotica, travel guides and various other printed books, and in making these works and fiction available *kashihon'ya* were already fulfilling a marginally subversive role in Tokugawa society, given the Bakufu's expressed views on popular commercial publications.³⁶

Si bien los mecanismos de distribución y consumo no eran del todo ingenuos ni ajenos a las discusiones oficiales en torno al carácter transgresivo de

³⁶ “Los clientes también podían rentar libros eróticos, guías de viaje y otras variedades de libros impresos, y al hacer disponibles estas obras y literatura, las *kashihon'ya* desempeñaban un papel marginalmente subversivo en la sociedad Tokugawa, por las opiniones expuestas por el Bakufu en torno a las publicaciones comerciales de carácter popular.” Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 394.

la cultura popular-urbana, y a su cultura de impresos, examinemos ahora si los contenidos del *makura-e* y de los *enpon* eran exclusivamente sexuales, o de “entretenimiento”.

EL *MAKURA-E* COMO IMAGEN TRANSGRESORA

Uno de los matices de estas imágenes que llamamos *makura-e* que más nos hemos esforzado en reiterar a lo largo de estas páginas es su carácter múltiple; el inconveniente que implica considerarlo desde cualquier ángulo posible de unas u otras maneras absolutas. Este problema, que parcialmente se basa en un intento por configurar al *shunga*, al *makura-e* o a los *enpon*, como un conjunto homogéneo, distorsiona y limita las amplitudes de análisis más integrales de la manifestación, por lo que es en extremo importante tener siempre presente que además de encontrar producciones concebidas, evidentemente, como literatura, como divertimento estético e intelectual, o como herramientas de estimulación sexual,³⁷ si hurgamos en algunas de las colecciones que se conservan hoy en día también encontraremos volúmenes que cubrían otras áreas, como las del mero y simple entretenimiento, la profilaxis y la educación sexual, la difusión de información y la sátira, entre otras.³⁸

Por los objetivos de este capítulo, nos concentraremos básicamente en aquellos elementos que contribuyan a esclarecer las formas en que el *makura-e* también participó en algunas de las prácticas transgresivas que sazonzaban las relaciones entre los imaginarios *chōnin* y los del poder Tokugawa, y, por tanto, consideramos pertinente aclarar que esta aproximación parte precisamente de esas consideraciones plurales hacia el *makura-e*, como una particularidad más suya, y jamás como otra visión monolítica o categórica en torno a estos problemas. Para fundamentar nuestras razones, en esta sección seguiremos un hilo especialmente iluminador, que es la sátira.

Como se verá, esta sátira no sólo se alimentó de una lógica contraposición de valores *chōnin* frente a un sistema de dominio como el que matizaba a la estructura política y militar samurái, sino que iba mucho más allá, incorporando, de igual modo, jocosos e irreverentemente, los cursos de la monótona cotidianidad, del estático mundo “real”, y a ellos mismos como parte de él. Es decir, se convierte en otro de esos dominios virtuales³⁹ que

³⁷ Son estos tipos los que con mayor frecuencia son mencionados o ilustrados en los catálogos, o en otras publicaciones sobre el tema.

³⁸ Algunas veces se combinaban muchas de estas líneas en una sola obra.

³⁹ Como el teatro *kabuki*, la literatura y las estampas.

nos posibilitan llevar a cabo gran parte de aquello otro que nos es imposible concretar en nuestras vidas, de lo que es mejor reírse para no lamentarse, o que nos permite recuperar nuestras energías a través del disfrute, la distracción y la risa.⁴⁰

El *makura-e* y los *enpon* eran, pues, enclaves privilegiados que combinaban muy bien la broma con el sexo.

からくりを見て一本搔く惣後架⁴¹

Excitado por haber estado espiando, él corre al baño a masturbarse.⁴²

まらがしたくばよし町へござれ後家⁴³

Si las viudas quieren un pene, que vayan a Yoshichō.⁴⁴

Esta peculiaridad de combinar lo satírico con lo sexual podemos encontrarla en muchísimos otros representantes de la cultura *chōnin*, como los poemas *bareku* バレ句⁴⁵ de arriba. Pero ya que es la imagen el territorio que nos ocupa, reconcentrémonos en ella.

El ámbito de lo satírico-sexual es uno de los medios en que podemos encontrar abundantes ejemplos visuales. He mencionado en otras ocasiones que este factor humorístico es quizás uno de los personajes protagónicos de las estampas *makura-e*, que, como es común en esta manifestación, favorecerá la fabricación de escenarios variados: esposas y esposos, clientes y prostitutas, viejos y jóvenes, sirvientes y samuráis, colocados muchos de ellos en situaciones ridículas;⁴⁶ fantasmas y demonios genitalizados que encarnan

⁴⁰ Sobre la virtualidad de sitios como Yoshiwara véase Timon Screech, “The Edo pleasure districts as *Pornotopia*”, *Orientations*, Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, noviembre de 2002, pp. 36-41.

⁴¹ Shunroan Shujin, *Edo no ehon to bareku wo tanoshimu* 江戸の艶本とバレ句を愉しむ, Miki Shobō, Tokio, 2003, p. 11.

⁴² Versión al español, cotejada con la traducción al inglés de John Solt, “Willow leaf tips”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, p. 132.

⁴³ Shunroan Shujin, *op. cit.*, p. 184. Para una versión al inglés de estos y otros versos similares véase John Solt, *op. cit.*, pp. 129-134.

⁴⁴ Barrio de prostitutas (*kagama*), donde además de ofrecerse servicios sexuales a un público masculino, se dice que también se brindaban servicios a mujeres, sobre todo a viudas.

⁴⁵ *Bareku*: variante humorística, con contenido sexual, del *senryū*.

⁴⁶ Situaciones como éstas comúnmente podemos encontrarlas en un volumen considerable de los *makura-e*.

más bien a prostitutas y gente del común;⁴⁷ “técnicas” sexuales que remedan la lucha *sumō* 相撲,⁴⁸ entre tantas otras.

A pesar de las restricciones del Bakufu en cuanto a describir o representar a personas de clase samurái (o personajes políticos importantes), que se comentaron en el capítulo III, se sabe que regularmente el *ukiyo-e* hacía caso omiso a prohibiciones de este tipo, según se vio con el famoso ilustrador Utamaro,⁴⁹ que en varias ocasiones fue llamado a cuentas por las auto-ridades.

De nuevo, si revisamos lo que pueden aportar las muestras de *enpon* que se conservan hoy en día, encontraremos muchos casos que nos revelan las maneras en que espacios y personas de las élites política, militar, y hasta aristocrática, se incorporaban en los contenidos satíricos del *makura-e*.

Por ejemplo, en el volumen I del *shunpon Shunjō gidan mizuage-chō* 春情妓談水揚帳 (La cortina de la iniciación en las sensuales historias de una prostituta, 1836), del ilustrador Utagawa Kunisada 歌川國貞 (1786-1865), la mayoría de las escenas se desarrollan en ámbitos samuráis, a diferencia de los volúmenes II y III, que muestran más bien a gente del común, casi todos *chōnin* fuertes y tatuados, que hacen que las mujeres se derri- tan. Las residencias de los señores, y lo que imaginaban que allí sucedía, también eran parte de lo que contaban algunos de estos materiales, como el libro monocromo *Enjo no hatsuyuki* 艶女乃はつ雪 (La primera nieve de lujuriosas mujeres, siglo XVIII), y así, se tiene también la edición policroma del *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas, 1827), posiblemente de Kunisada,⁵⁰ de donde se han seleccionado las figuras 70 y 71, en las que se representa el salón de un señor rodeado de 7 mujeres a las que se les están repartiendo dildos, para continuar en la imagen siguiente con una orgía junto a su señor. El propio ilustrador no nos deja dudas sobre el sitio donde se desenvuelve la acción al incluir una leyenda (*kakiire* 書入) que aclara *okugata* 奥がた, es decir, las concubinas del señor.⁵¹

⁴⁷ Por ejemplo, los personajes *funa yūrei* 船遊禮 (el espectro de la cortés prostituta del bote), basado en *funa yūrei* 船幽霊 (el espectro del bote), o *yokurotsubi* 欲々開 (vulva ardiente), basado en *rokurokubi* ろくろ首 (cuello contorneado), y otros que aparecen en la parodia erótica *Hyakki yagyō* 百鬼夜行 (El desfile nocturno de los cien demonios, 1825), ilustrado por Utagawa Kunisada, que se encuentra en la Colección Hayashi.

⁴⁸ Véase la figura 68.

⁴⁹ Véase la figura 69, donde se muestra al guerrero Akechi Jūbei Mitsuhide 明智十兵衛光秀 (1528?-1582), quien traiciona a Oda Nobunaga, añorando acaso las glorias pasadas frente a la miseria de la vida presente.

⁵⁰ Estos tres ejemplares forman parte de la Colección Hayashi.

⁵¹ Ambas figuras corresponden al capítulo *Tomi ni ataru neya no tanoshimi* 富に當る錦閨の漫興 (Suerte en la riqueza, diversión en la alcoba).



Figura 68. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Primera ilustración de *Ana-zumō shijūhatchi* 穴相撲四十八手 (Las cuarenta y ocho posturas del sumō del agujero), 1857. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Figura 69. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿, *Takechi jūbei*, *Takechi tsuma Teruko*, *Jūjirō* 武智十兵衛、武智妻照子、十治郎 (Takechi Jūbei, su esposa Teruko y su hijo Jūjirō), aprox. 1803-1804. Colección Museum of Fine Arts, Boston



Figura 70. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Cuarta ilustración, vol. I, de *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan



Figura 71. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Quinta ilustración, vol. I, de *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

Apartémonos de la diversidad de situaciones sarcásticas o que transgreden la normatividad oficial, en cuanto a impresos se refiere, para cerrar este acápite con un examen particular, más detallado, de un caso que considero paradigmático⁵² en la historia de la cultura de impresos de Edo, y del *makura-e* en particular, y es la parodia de un clásico: *Onna daigaku takara-bako* 女大學寶箱 (La preciosa arca del gran conocimiento para mujeres, 1710-1713), del estudioso confuciano Kaibara Ekiken 貝原益軒.

Kaibara Ekiken (1630-1714), nacido de familia samurái en la sureña isla de Kyūshū 九州, fue uno de los más importantes pensadores de la primera mitad del periodo Edo. Amplio conocedor de los clásicos confucianos chinos y de los escritos de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), realizó valiosos esfuerzos por difundir los conocimientos de los maestros confucianos entre la gente común del Japón de aquellos años, y realizó un amplio trabajo educativo que ponía énfasis en la importancia del conocimiento práctico y del desarrollo intelectual.⁵³

La mayoría de sus textos fueron realizados en la edad adulta, una vez retirado de sus obligaciones para con sus señores. Es durante esos años cuando escribe sus “instrucciones” o *kunmono* 訓物, dirigidas no sólo a los samuráis sino intentando también incorporar a todos los actores posibles de la sociedad del momento. En especial dos de estos instructivos, uno de carácter profiláctico, *Yōjōkun* 養生訓 (Instrucciones para el cuidado de la salud), y el otro dirigido a las mujeres, *Onna daigaku* 女大學 (El gran conocimiento para mujeres), son de sus escritos más conocidos y suficientemente popularizados en épocas posteriores.

Ekiken, en este último trabajo, propone una serie de preceptos que debían ser enseñados por los padres a sus hijas, para que de esta manera recibieran una “adecuada” educación y pudieran desempeñar cabalmente los roles que les habían sido impuestos en una sociedad con una privilegiada estructura falocrática, y en la cual la actividad de la mujer se hallaba supeditada al control y la voluntad del hombre.

Fue tal el éxito de este escrito, que todavía era ampliamente conocido en Japón ya entrado el siglo xx, y los años que comprenden al periodo Edo fueron testigo de las múltiples copias, reediciones y versiones que de este pequeño instructivo se realizaron.⁵⁴ Por supuesto, más allá de las

⁵² Aunque no único ni aislado.

⁵³ Para una investigación en inglés sobre Ekiken véase Mary Evelyn Tucker, *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism: The Life and Thought of Kaibara Ekken, 1630-1740*, State University of New York Press, Nueva York, 1989.

⁵⁴ Véase la figura 72, donde se muestra una versión “portátil” de *Onna daigaku* de fines del periodo Edo. Además, en la Colección Nichibunken se guarda una versión ilustrada de este libro de Ekiken.

ediciones “normales” del libro, el universo de los *enpon* no se privaría de aportar egregios ejemplares que contribuirían a diversificar los preceptos de Ekiken en el terreno de lo erótico como una forma más de extender los roles sociales de la mujer, ahora a los dominios de la satisfacción sexual.

A pesar de que existen varias versiones *shunpon* de *Onna daigaku*,⁵⁵ me concentraré en una de las primeras adaptaciones eróticas que de él se conservan: *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres),⁵⁶ publicada entre los años 1751 y 1763 (más o menos unos cuarenta años después del libro de Ekiken), cuyo diseño se atribuye al conocido ilustrador Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1710-1786),⁵⁷ y escrita por alguien que utilizó el sobrenombre de Kaimara Hekiken 開茎へき軒.⁵⁸ Como vemos, el registro paródico comienza desde el propio título del libro: *Onna dairaku takara-beki* (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), frente a *Onna daigaku takara-bako* (La preciosa arca del gran conocimiento para mujeres), y contrapone además el nombre del autor original, Kaibara Ekiken, con el ficticio creador de la sátira sexual, o sea Kaimara Hekiken (una traducción aproximada de este nombre nos daría un resultado parecido a Genitalio Casavulvano).⁵⁹

Su estructura está concebida en dos secciones fundamentales. La primera de ellas ofrece las “nuevas” máximas de Hekiken basadas en el clásico de Ekiken, combinadas con imágenes *makura-e* de corte satírico. Éstas incluyen escenas de la vida cotidiana de personas de diferentes estratos sociales realizando labores domésticas, trabajo de campo o de pesca, o de simple esparcimiento. Otra de sus secciones⁶⁰ se dedica a clasificar diferentes tipos de mujeres, sus genitales, sus zonas erógenas, además de variados juguetes sexuales y afrodisiacos, para así explicar todas aquellas técnicas que pueden emplearse para estimular sexualmente a una mujer.

⁵⁵ En la Colección Hayashi se conservan varias de ellas: *Kyōkun onna daigaku* 慶訓女大學 (formato *chūbon*); *Kyōkun onna saigaku* 教訓女才學 (formato *chūbon*); además de una versión erótica del mismo nombre (formato *hanshibon*) escrita por Innantei Sukinari 姪男亭好成, sobrenombre de Jūji Teisanku 十字亭三九 (activo aproximadamente entre 1830 y 1845), y del *ninjōbon* *Ninjō sono mama: Onna daigaku* 人情其儘・女大學.

⁵⁶ El ideograma de “abrir” (*hiraku*, *kai* 開) tiene además aquí la connotación de vulva (*beki*, *bobo* 開), manera en la que se le utilizó ampliamente durante el periodo Edo.

⁵⁷ Atribuido.

⁵⁸ El ejemplar con el que se trabajó forma parte de la Colección Lane.

⁵⁹ Porque Kaimara Hekiken 開茎へき軒 está integrado por los caracteres 開 (vulva), 茎 (pene), へき (vulva), 軒 (casa, tejado). Se desconoce quién utilizó este sobrenombre.

⁶⁰ También cuenta con pequeños apartados independientes.

Esos “nuevos preceptos” de *Onna dairaku* se caracterizan por mantener un diálogo constante con el texto fuente, contraposiciones que ejemplificaremos con dos fragmentos de los primeros párrafos de ambas obras:

<i>Onna daigaku takara-bako</i>	<i>Onna dairaku takara-beki</i>
夫、女子は成長して他人の家へ行、 舅姑に仕ふるものなれば、男子よりも 親の教ゆるかせにすべからず。 ⁶¹	夫女子ハ成長して他人の家へ行、 夫に仕るものなれば、色道の 心がけ第一なり。 ⁶²
Ya que una joven al alcanzar la adultez irá a vivir a casa de otros, donde servirá obedientemente a sus suegros, deberá recibir de sus padres las instrucciones con mayor esmero que en el caso de un varón.	Ya que una joven al alcanzar la adultez irá a vivir a casa de otros, donde servirá obedientemente a su marido, deberá asumir la esencia de las artes sexuales como lo más importante.
女は容よりも心の勝れるを善 しすべし。 ⁶³	女子ハかたちよりも心とらか成を善と すべし。心ばへ無美女ハ。 ⁶⁴
En una mujer, antes que una bella apariencia, es mucho mejor un corazón virtuoso.	En una joven, antes que una bella apariencia, es mucho mejor un corazón maleable. Un corazón correcto equivale a una mujer fea.

A la par que los ejemplos citados al comienzo del acápite, aquí se repite el ya esperado tono transgresivo que caracteriza a la cultura *chōnin*. Resulta muy interesante que esta obra se haya publicado en Kamigata, zona menos rígida si de controles se trataba, por su lejanía del centro político del país, Edo.

Como se ve en los fragmentos presentados y en los diálogos de los personajes de las figuras 74 y 75, si bien el ánimo del libro no parece ser la burla ante las instrucciones originales del maestro confuciano, su espíritu está ineludiblemente ligado a bromear con las maneras en que la gente podía relacionar esas enseñanzas con su vida cotidiana, caricaturizando su aplicación y perfilando la evidente carga sexual que estaba implícita en la posesión de una mujer. En definitiva, la inmediatez de la vida concreta y ordinaria se impone ante cualquier reglamentación ideológica, reconstruyendo un ima-

⁶¹ Kaibara Ekiken 貝原益軒, “Onna daigaku” 女大學 (1716), en *Ekiken-kai hensan* 益軒會編纂, *Ekiken Zenshū Kankō-bu*, Tokio, 1911, p. 686.

⁶² Kaimara Hekiken, *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開, Kamigata, aprox. 1751-1763, p. 10. Colección Lane. Véase la figura 73.

⁶³ Kaibara Ekiken, *op. cit.*

⁶⁴ Kaimara Hekiken, *op. cit.*, p. 14. Colección Lane.



Figura 73. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Octava ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts



Figura 74. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Décima tercera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

DIÁLOGO

Hombre: —Seguir estas reglas lo vuelve a uno estoico. Basta, basta.

Mujer: —Ah, espérate, que aquí falta por coser.



Figura 75. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Trigésima primera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

DIÁLOGO

Mujer: —¡Hey, hey, lo haremos después!

Hombre: —¡Lo acordamos! ¿Por aquí está bien? Ahí te va el pito.

ginario autónomo que se rige por dinámicas propias, y que mantiene una existencia alterna y, en muchos casos, subversiva.

UTAGAWA KUNIYOSHI
Y LAS ESTRATEGIAS DE TRANSGRESIÓN

En nuestra opinión, Utagawa Kuniyoshi es uno de esos artistas que encaja a la perfección en este intento por ejemplificar las actitudes transgresivas manifiestas en la producción *makura-e*. Como la generalidad de los ilustradores de la época, los rumbos contestatarios de su obra no se circunscribirán a la temática erótica, posiciones, que en el caso específico de Kuniyoshi se reiteran a lo largo de su carrera y lo convierten en uno de los diseñadores de *ukiyo-e* que más veces fue requerido por las autoridades.⁶⁵

Nacido en la ciudad de Edo, e hijo de un tintorero de sedas, fue discípulo desde 1811 de Utagawa Toyokuni 歌川豊國 (1769-1825); estudió en la escuela Utagawa⁶⁶ con otros que también se convertirían en ilustradores famosos.⁶⁷ Diseñador de *ukiyo-e* policromos, ilustrador de libros y pintor, desarrolló una amplia producción que se caracterizó por un alto nivel de innovación, además de ser el ilustrador de estampas que popularizó la temática conocida como *musha-e* (estampas de guerreros).

Se estima que su trabajo como ilustrador, que comenzó en 1814, dio como resultado un número de casi 300 títulos,⁶⁸ más de 30 de ellos eróticos. En el anexo A hemos incluido un listado tentativo de estos *enpon* firmados o atribuidos a Kuniyoshi, que nos da un aproximado de 35 títulos, así como un cuadro, a continuación, que intenta presentar una evidencia de la distribución cronológica en la publicación de estos libros. Como puede comprobarse, los años de mayor volumen se ubican entre 1829 y 1835, y corresponden a 60% del total de sus *shunpon*, para los que, en algunos casos, no solamente ilustraba, sino también escribía las historias.⁶⁹

⁶⁵ Citamos en el capítulo anterior el caso del tríptico *La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Raikō* (1843), uno de los procesos más famosos en los que estuvo involucrado. Véase la figura 58.

⁶⁶ Escuela de *ukiyo-e* fundada hacia fines del siglo XVIII por Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735-1814).

⁶⁷ Como Utagawa Kunisada, quien además sería su rival profesional por el resto de su vida.

⁶⁸ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980. Para dos estudios generales sobre Kuniyoshi véanse B.W. Robinson, *Kuniyoshi*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1961, y Suzuki Jūzō 鈴木重三, *Kuniyoshi* 国芳, Heibonsha, Tokio, 1992.

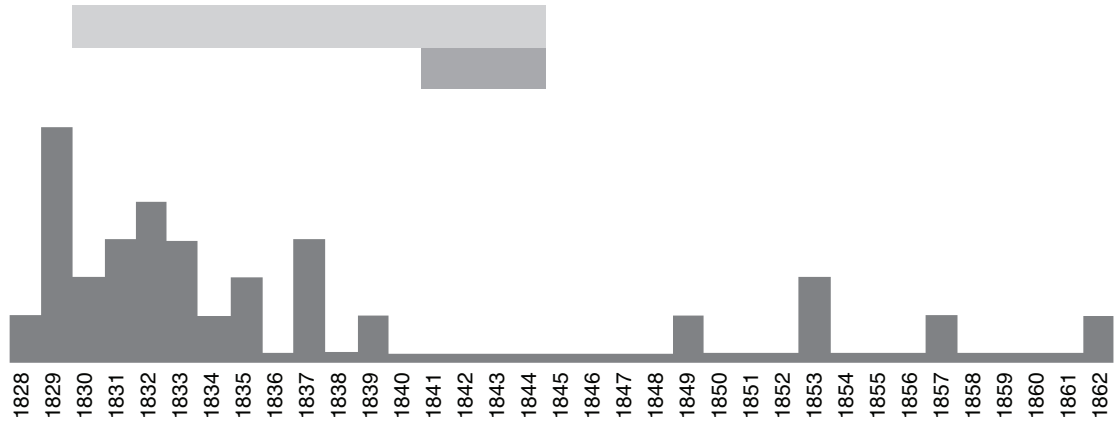
⁶⁹ Como, por ejemplo, las versiones de 1829 del *Suikoden* y del *Chūshingura*.

Gráfica 1
Producción de *enpon* de Utagawa Kuniyoshi

Periodo Tenpō
Reformas editoriales

Producción por años

Años



Actividad productiva
madura de Kuniyoshi



Pese a la popularidad que llegaron a alcanzar los *enpon* en el siglo XIX, esta producción continuaba manteniendo un estatus “subterráneo”, por lo que se evitaba consignar los datos reales de las casas editoriales de donde habían salido, así como los de sus ilustradores y escritores.⁷⁰ Una práctica común en los años que comprenden las primeras tres décadas decimonónicas fue la de asignarse seudónimos que muchas veces se disimulaban con el diseño de la imagen, pero que difícilmente eran crípticos para la generalidad del público consumidor de estas estampas.⁷¹

Kuniyoshi, quien a partir de 1818 comienza a utilizar la firma Ichiyūsai Kuniyoshi 一勇斎國芳 para sus estampas “normales”, explotó al máximo esta posibilidad que le brindaba el disfrazar su identidad, dejando siempre pistas que permitieran que el disfraz fuera parcial, y que la gente no tuviera dudas sobre el autor de la imagen.⁷² No obstante la abundancia de sus sobrenombres para los *shunpon*, que oscilan entre Hakubyōkai Hodoyoshi 白猫養程よし (El buen poseedor de gatos blancos), Gobyōtei Hodoyoshi 五猫亭程よし (Lo bueno de cinco gatos en casa),⁷³ Kuniyoyoyoyo くにヨヨヨヨ,⁷⁴ entre otros, la firma que utiliza con mayor frecuencia en su producción erótica es Ichimyōkai Hodoyoshi 一妙開程由, o sea, *Lo favorable de una vulva singular*, jugando así con la fonética de su firma “normal”, Ichiyūsai Kuniyoshi.

Esta connotación retadora, vinculada al hecho de firmar las imágenes de los *enpon*,⁷⁵ se complementaría con un recurso que Kuniyoshi aprovecharía al máximo y que llega a convertir en uno de sus sellos distintivos: el disfrazar historias.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el uso de las parábolas históricas como solución ante los ánimos por comentar el presente, fue un método

⁷⁰ En el capítulo siguiente se verá cómo esto, además, dependía del comportamiento oficial respecto al control editorial.

⁷¹ Véase la figura 76, donde Kuniyoshi coloca su firma “secreta”, Ichimyōkai Hodoyoshi, en el biombo del fondo, como si fuera la firma del autor del biombo más que la del creador de la ilustración.

⁷² Aquí es muy importante tener en cuenta que se trataba de una empresa comercial, donde la competencia y los intereses por la venta formaban parte fundamental de la propia producción; de ahí la insistencia en la explicitación parcial de la autoría, que en el caso de Kuniyoshi implicó además la fuerte rivalidad que suponía su ex compañero de estudios, Utawaga Kunisada, que se convirtió en esos años en el ilustrador más rentable.

⁷³ Era muy conocida su gran pasión por los gatos, a los que incluye con bastante frecuencia en sus diseños e ilustraciones.

⁷⁴ Esta firma es risiblemente explícita, ya que coloca el sonido *kuni* seguido de la sílaba “yo” repetida 4 veces; y si conocemos que el número 4 se dice en japonés *shi*, nos da su nombre completo: Kuniyoshi.

⁷⁵ Sobre todo teniendo en mente que desde 1721 comenzaron a aparecer reglamentaciones oficiales que intentaban controlar los *enpon*. Véase el capítulo V.



Figura 76. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Segunda ilustración, vol. I, de *Ōeyama* 逢悦弥誠 (Encuentro de placer en extremo sincero en la montaña endemoniada), 1831. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

utilizado en forma extensiva por los diseñadores de estampas *ukiyo-e*, quienes nos han brindado multitud de ejemplos, algunos de ellos ocasionalmente presentados en este libro. Estas piezas disfrazadas, por otro lado, desarrollaron estrategias transgresivas en dos direcciones básicas, supliendo espacios donde poder colocar ámbitos y personajes samuráis contemporáneos, así como sucesos de actualidad, que de otro modo hubiera sido conflictivo presentar de maneras directas y públicas.⁷⁶ Una de estas obras, en particular, se ha convertido en el más famoso relato del periodo Edo, y en uno de los más conocidos de todo Japón: la venganza de los 47 samuráis o *Chūshingura* 忠臣蔵 (El legado de los leales vasallos).

⁷⁶ Ejemplo de ello es la pieza *Yoshitsune shin Tadakichi* 義経新忠吉 (Yoshitsune y el nuevo Tadakichi, 1719), escrita por Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), que relataba las querellas entre Toyotomi Hideyori 豊臣秀頼 (1593-1615) y Tokugawa Ieyasu, así como la irreverente historia *Sagami nyūdo sembiki inu* 相模入道千匹犬 (El monje de Sagami y los mil perros), compuesta en 1714 por el dramaturgo Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724). Véase Donald H. Shively, "Tokugawa plays on forbidden topics", en James R. Brandon, *Chūshingura: Studies in kabuki and the Puppet Theater*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1982, pp. 23-58.

Basada en el incidente de Akō (*Akō jiken* 赤穂事件) de 1703, donde 47 samuráis deciden vengar la muerte de su señor, cometiendo posteriormente *seppuku* 切腹⁷⁷ en grupo, esta historia fue inmediatamente adoptada como tema por las más variadas manifestaciones de la cultura popular del momento. Escrita en 1748 por Takeda Izumo 竹田出雲 con la colaboración de Miyoshi Shōraku 三好松洛 y Namiki Senryū 並木千柳, *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (El legado de los leales vasallos, escrito en kana),⁷⁸ fue llevada a la escena del *bunraku* 文楽⁷⁹ ese mismo año, y sirvió como punto de partida para sucesivas versiones posteriores que se insertaron en el teatro *kabuki*, la literatura popular, las estampas *ukiyo-e* y, por supuesto, el *makura-e*.

Existen varias adaptaciones *enpon* de la historia del *Chūshingura*. Una de ellas,⁸⁰ *Ehon Shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), fue publicada en tres volúmenes monocromos en 1804, ilustrada por el discípulo de Utamaro, Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿 (activo entre 1790 y 1820). Otra versión contemporánea con los años productivos de Kuniyoshi fue *Kanadehon yakō no tama* 仮名手本夜光玉 (La joya⁸¹ de la claridad nocturna, escrita en kana), libro policromo en tres volúmenes de 1828, de nadie menos que su gran rival, Utagawa Kunisada.⁸²

Precisamente como respuesta al libro de Kunisada, pocos meses después Kuniyoshi lanza una secuela en dos volúmenes que titula *Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編 (El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de *Chūshingura*, 1829).⁸³ Tomando como referencias la versión *jōruri* 浄瑠璃⁸⁴ de 1748 y la parodia de Kunisada, Kuniyoshi remodela la trama, colocándola ahora no en el lejano periodo Kamakura,⁸⁵ sino en el Edo de ese momento; sustituye a los personajes originales por la gente que comúnmente habi-

⁷⁷ Honorable suicidio ritual realizado por los guerreros samuráis al abrirse el abdomen con su espada. Es más conocido en Occidente como *harakiri*.

⁷⁸ En el título se alude a que no estaba escrito con ideogramas chinos sino en *kana* (silabario japonés), de mayor comprensión entre la gente común.

⁷⁹ Teatro de marionetas.

⁸⁰ Véase la figura 77.

⁸¹ Joya (jade), *tama*, era otra de las formas encubiertas de llamar al pene.

⁸² Hayashi Yoshikazu, “Higa ehon: *Chūshingura*” 秘画絵本・「忠臣蔵」, *Kikan ukiyo-e*, núm. 23, Gabundō, Tokio, 1965, pp. 10-30.

⁸³ Este tipo de respuesta ante libros de Kunisada se repitió durante esos años, y además de *Chūshingura kōhen*, los libros *Suikoden kōhen* すい\妓傳後編 (1829) y *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七草続編 (1832) fueron secuelas que publicó para lidiar con la popularidad de Kunisada. Véase Richard Lane y Hayashi Yoshikazu, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, vol. XVI, Utagawa Kuniyoshi, “*Chūshingura kōhen*” 歌川国芳「口吸心久莖後編」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.

⁸⁴ *Jōruri*: forma de narración dramática asociada al teatro de marionetas *bunraku*.

⁸⁵ Como lo hizo la versión *jōruri* de 1748.

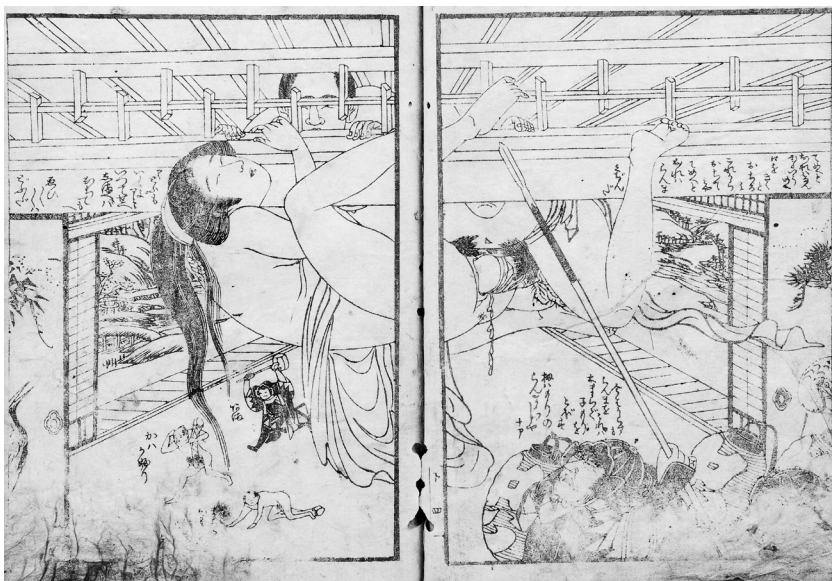


Figura 77. Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久磨. Quinta ilustración, vol. III, de *Ehon shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), 1804. Colección Richard Lane, Honolulu Academy of Arts

taba en esa ciudad, y teje con ellos los típicos enredos de celos, amoríos y venganza que distinguen a las versiones de esta historia.

En el caso de este libro de Kuniyoshi, volvemos a encontrar que no sólo creó las imágenes que lo ilustran, sino que también compuso la historia: en el prólogo del libro aclara que él mismo es el autor del texto (*Ichimyōkai Hodoyoshi gasaku* 一妙開程由画作, o sea, escrito e ilustrado por Ichimyōkai Hodoyoshi), y utiliza para esto el sobrenombre Daichinbō 大珍房 (Gran pene). Este perfil literario de Kuniyoshi le permitirá recomponer la historia parodiando no sólo la adaptación de Kunisada, o la versión *jōruri*, sino además otras referencias literarias de las que hace uso, y de las que toma personajes que son totalmente transfigurados en su libro.

Uno de estos ejemplos puede encontrarse en la sexta ilustración del segundo volumen de *Chūshingura kōhen*.⁸⁶ En ella se ve a dos hombres desnudos luchando por poseer a una mujer que trata de no dejarse vencer por ellos. A partir de la inscripción en la esquina superior derecha de la imagen queda claro que se trata de un pasaje de la decimoprimer escena de la obra. Pero, ¿quiénes son estos personajes? Aquí de nuevo ayudan las etique-

⁸⁶ Véase la figura 79.



Figura 78. Representación de los personajes Kitahachi 喜多八 y Yajirōbee 弥次郎兵衛 en la novela *Tōkaidō-chū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (1802-1809)



Figura 79. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Sexta ilustración, vol. II, de *Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編 (El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de *Chūshingura*), 1829. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

tas que ha colocado Kuniyoshi frente al fondo negro que cubre las profundidades de la escena. Gracias a ellas se sabe que esta mujer (Onao-no-kata おなをの方) está siendo sometida por un tal Yajirō 弥次郎 y por otro llamado Kitahachi 喜太八, sátiras de los personajes “correctos”, Takemori Kitahachi 竹森喜太八 y Senzaki Yajirōbee 千崎弥次郎兵衛, de la afamada novela de Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831) *Tōkaidō-chū hizakurige* 東海道中膝栗毛— (La carretera de Tōkai a vuelta de patas, 1802-1809),⁸⁷ subvirtiendo a estos héroes bonachones,⁸⁸ que jamás habrían sido colocados en situaciones similares en la novela de Ikku.

Otro aspecto interesante que conviene resaltar en la coyuntura de disfrazar historias es la posibilidad que brindaba esta estrategia para ubicar —en forma relativamente segura— acontecimientos del presente cuya publicación y distribución estaban terminantemente prohibidas por las autoridades shogunales, según se ha visto.

Uno de los *shunpon* más conocidos de Kuniyoshi es el libro *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido, 1835), donde a la par de escenas de la vida sexual ordinaria de los habitantes de Edo⁸⁹ se dan pistas de sucesos extraordinarios que ocurrieron en la ciudad, como el que se muestra en la segunda ilustración del segundo volumen, que puede verse en la figura 80, donde se lee el siguiente diálogo:

⁸⁷ La primera parte de la serie se publicó en esos años, pero ante la popularidad de esta primera entrega, Ikku continuó produciendo secuelas por unos veinte años más.

⁸⁸ Véase en la figura 78 la representación que de estos cándidos personajes se incluye en el libro original de Ikku.

⁸⁹ Por ejemplo, en la séptima ilustración del volumen III (figura 81), mientras una pareja copula agitadamente en el segundo piso de una habitación, y un festival transcurre en la calle, se produce el siguiente diálogo:

「ヤアヤアもう神輿がそこまで来たそうだ、こいつアこうしちやアいられねへ」
「アレなんだな、不景気な。あつちの神輿よりか、こつちの祭りが肝腎だよ、アレもういくから、きつくよ」
「ソレかうかうか」
「ア、フンフン、いくヨいくいくいく」
ジボジボニチャニチャニチャドツク ドツクぬらぬらぬら。
男「エ、びつちより汗になつた」

—¡Oh, oh!, ya llegó hasta aquí el altar del desfile. ¡Ya debo irme!

—¡Qué te pasa!, ¡si serás zonzos! Más importante que ese altar de allí afuera es la fiesta de aquí adentro. Mira, que ya me vengo, ¿no lo sientes...?

—Ah sí, estaba distraído...

—Aaa, uhm, uhm. Me vengo. ¡Voy, voy, voy!

(Chap, chap, chucu, chucu, chucu, glup, glup, zup, zup, zup)

—¡Uf...!, me he empapado de sudor.

「コウお花さん、おらアおめへがひもじかろうと思つて、店から来た弁当を持って来たぜ」

「そうかへ、実があるねへ、わちきやアそれよりか早く、なんしたいよ」

「フン、なんするたアこうやるのか」 トうしろからづぶづぶ。

—Ten, Ohana-san. Como pensé que estarías hambrienta, te he traído de la tienda algo de comer.

—¡Ah, eres muy considerado, pero prefiero que lo hagamos primero!

—Está bien, entonces lo haremos así... —y mientras la abordaba desde atrás, se oía: gup, gup, gup.

En la agitada escena que se reproduce en la imagen, se ve a un hombre y a una mujer que copulan y comen mientras afuera se vive un caos total, y la gente trata de apagar un fuego que ha destruido buena parte del barrio. A pesar de las regulaciones en su contra, incidentes como éste fueron registrados con muchísima frecuencia, por lo que si se tiene en cuenta que una de las funciones que llevó a cabo de manera regular el *ukiyo-e*, la literatura popular, y también el *makura-e*, fue servir como medio de comunicación, esta escena perfectamente puede estar haciendo referencia al incendio que ocurrió en Edo apenas unos meses antes de la publicación del libro.⁹⁰ Hayashi, por su lado, plantea que la imagen puede abrigar algún contenido autorreferencial, porque en la ropa del hombre se observa la marca ヨヨヨヨ, que en ocasiones utilizaba Kuniyoshi en una de sus firmas, y por tanto cabe plantear la posibilidad de que se haya caracterizado él mismo.⁹¹

Si bien es cierto que hasta el momento no tenemos la certeza absoluta, y no podemos afirmar categóricamente que se trata de ese hecho concreto, hay numerosas coincidencias (además de comportamientos generalizados en la manifestación, y en el circuito cultural *chōnin*) que indican fuertes probabilidades de que así haya sido. Parece justo, por ello, para dar mayor solidez al argumento sobre la información de actualidad, presentar otro caso con el que quisiera concluir este capítulo, ejemplo que los *shunpon* de esa época supieron explotar: los escándalos de la farándula.

Esos años en los que Kuniyoshi escribe e ilustra *Hana goyomi* corresponden a una etapa de su vida en la que ya el éxito tocaba a su puerta, reputa-

⁹⁰ Este incendio ocurrió el 7 de febrero de 1834. Comenzó en el distrito Kanda Sakumachō 神田佐久間町 de Edo y destruyó los teatros Nakamura-za 中村座 e Ichimura-za 市村座. Ihara Toshiro 伊原敏郎, *Kabuki nenpyō* 歌舞伎年表, Iwanami Shoten, Tokio, 1959-1963.

⁹¹ Richard Lane y Hayashi Yoshikazu, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, vol. XII, Utagawa Kuniyoshi, “Hana goyomi” 歌川国芳「華古与見」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1996.



Figura 80. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Primera ilustración, vol. II, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835. Colección Nichibunken



Figura 81. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Sexta ilustración, vol. III, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835. Colección Nichibunken



Figura 82. Diseño de Utagawa Kuniyoshi
歌川國芳, *Kanchikotsuritsu Shuki* 旱地忽律朱貴,
1827-1830. The Trustees of the British Museum



Figura 83. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Ilustración de *Tōsei Suikoden* 當盛水滸傳 (Una próspera epopeya
de los márgenes del agua de esta época), 1829. Ubicación desconocida

ción que data de unos siete años atrás, cuando había decidido diseñar una serie policroma basada en la célebre traducción y adaptación japonesa que Kyokutei Bakin hiciera, en 1805, de la novela de aventuras china *Shuihuzhuan* 水滸傳 (Epopéya de los márgenes del agua).⁹²

La novela,⁹³ que narra las andanzas del bandido Song Jiang 宋江 y sus 108 forajidos de las Montañas Liang 梁山, es uno de los clásicos de la literatura china y fue un éxito total en Japón, donde además de la traducción aparecieron diferentes versiones, una de ellas escrita entre 1825 y 1826 por el propio Bakin e ilustrada por Utagawa Toyokuni, titulada *Keisei Suikoden* 傾城水滸伝 (La epopeya de los márgenes del agua de las cortesanas), y que fue un éxito editorial por entonces.

Kuniyoshi, quien se encontraba tratando de hallar la clave del éxito, recibe la tarea de llevar la historia al *ukiyo-e*, y realiza en 1827 una serie de estampas policromas titulada *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori* 通俗水滸伝豪傑百八人一個 (Los 108 populares héroes de la “Epopéya de los márgenes del agua”, individualizados),⁹⁴ en la que recreó a los legendarios personajes, dedicándole una estampa a cada uno de los bandidos. Fue tal la popularidad de la serie, que de la noche a la mañana lanzó a la fama a Kuniyoshi, quien difícilmente podía vivir con su trabajo como ilustrador,⁹⁵ fama que aprovechó al máximo, de modo que a lo largo de su vida realizó varias versiones de la historia,⁹⁶ tanto en forma de estampas sueltas como de ilustraciones y de adaptaciones eróticas.

Entre las variantes *shunpon* que del *Suikoden* realizó Kuniyoshi,⁹⁷ hay una que nos interesa de manera especial: el *Suikoden kōhen* すい妓傳後編 (Epopéya de los márgenes del agua, la secuela: más allá del margen del agua), de 1829. Este libro, que también produjo como respuesta a otro de Kunisada, titulado *Fūzoku Suikoden* 風俗すい妓傳 (Una epopeya de los márgenes del

⁹² *Suikoden* en japonés. Ha sido traducida al inglés como *The Water Margins* y también como *Outlaws of the Marsh*.

⁹³ Compilada en Ming por Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1370), aunque hay mucha discusión sobre la autoría y la propia existencia de Shi Nai'an, por lo que se le atribuye también a Luo Guanzhong 羅貫中 (aprox. 1330-1400), de quien en ocasiones se dice que es el propio Shi.

⁹⁴ Véase una de ellas en la figura 82.

⁹⁵ Véase Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, Heibonsha, Tokio, 1992.

⁹⁶ Una de ellas, por cierto, transforma a los bandidos chinos en personajes de los principales clanes japoneses, *Honchō Suikoden gōketsu happyaku-nin no hitori* 本朝水滸伝豪傑八百人一個 (Los 108 héroes de la epopeya de los márgenes del agua de nuestro país, individualizados; 1830-1845).

⁹⁷ Véase la figura 83 para una de ellas, en este caso *Tōsei Suikoden* 當盛水滸傳 (Una próspera epopeya de los márgenes del agua de esta época), de 1829.



Figura 84. Diseño de Utagawa Kuniyoshi
歌川國芳, *Bandō Mitsugorō, Segawa Kikunojō*
坂東三津五郎、瀬川菊之丞 (Retratos
póstumos de Bandō Mitsugorō III
y Segawa Kikunojō V), aprox. 1832.
Colección Waseda Enpaku



Figura 85. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Segunda ilustración, vol. II, de *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七草続編
(Las siete flores del otoño: la secuela), 1832. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Figura 86. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Ilustración de *Edo murasaki Yoshiwara Genji* 江戸紫吉原源氏 (El Murasaki de Edo y el Genji de Yoshiwara), 1834. Rijksmuseum, Amsterdam

agua costumbrista, 1826),⁹⁸ fue, al igual que otros, ilustrado y escrito por él mismo y firmado con sus sobrenombres Ichimyōkai Hodoyoshi y Daichinbō, y, en realidad, más que hacer una parodia erótica del Suikoden, narra los escándalos sexuales de 70 personas famosas, durante la era Bunsei 文政 (1818-1830).⁹⁹

Uno de los escándalos más connotados que incluye *Suikoden kōhen* fue el que se movió entre el triángulo amoroso compuesto por Bandō Mitsugorō III 三代目坂東三津五郎 (1775-1831), su esposa O-den お傳 y Segawa Kikunojō V 五代目瀬川菊之丞 (1802-1832), actores del *kabuki*, quienes además mantenían una relación homosexual.¹⁰⁰ Este incidente, registrado por primera vez

⁹⁸ Ilustrado por Kunisada con su seudónimo de Fukiyo Matahei 不器用赤平, y escrito por Utei Enba 烏亭焉馬 (1743-1822), con el sobrenombre de Rakushoan Keipitsu 落書庵景筆.

⁹⁹ Hayashi Yoshikazu, *Enpon kenkyū: Kuniyoshi* 艶本研究: 国芳, Yukō Shobō, Tokio, 1964, p. 151.

¹⁰⁰ Lamentablemente, no me ha sido posible hallar imágenes de estos dos últimos libros (*Fūzoku Suikoden* y *Suikoden kōhen*). Véase la figura 84, donde el propio Kuniyoshi sitúa juntos a los dos actores en una estampa conmemorativa (*shini-e* 死絵) que realiza pocas semanas después de la muerte de Kikunojō.

en la versión *Suikoden* de Kunisada de 1826, obtuvo un éxito inmediato,¹⁰¹ e influyó en que unos catorce libros más (incluida la secuela de Kuniyoshi) decidieran recontar la historia.¹⁰²

Otro de los libros de Kuniyoshi en que se menciona el suceso es *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七種続編 (Las siete flores del otoño: la secuela), que, como se dijo, fue publicado en 1832, apenas tres o cuatro meses después del libro de Kunisada, *Aki no nanagusa*. Aquí, sin embargo, la historia principal no es la de la relación entre Mitsugorō y Kikunojō, sino las aventuras y encuentros secretos entre el afamado actor Ichikawa Danjurō VII 七代目市川団十郎 (1791-1859)¹⁰³ y la sirvienta O-yashiki お屋敷.¹⁰⁴

Como se ve con el ejemplo de Kuniyoshi y su producción erótica, el recurso del disfraz permitió transgredir las regulaciones explícitas referidas a la divulgación impresa de sucesos o chismes del momento. Por lo demás, los personajes representados en las imágenes¹⁰⁵ podían ser perfectamente identificados, ya sea por sus nombres simulados, por sus logotipos en la ropa (véase el rombo triple de Danjurō en la figura 85), o por sus rostros que, por la aceptación que ya en esa época tenían los *nigao-e* 似顔絵 (estampas retratos),¹⁰⁶ permitía a la gente identificarlos.

Ahora bien, ¿hasta dónde es posible llevar la tesis de que esta producción gráfica con contenido sexual haya sido censurada o controlada por las instancias de poder?

¹⁰¹ Hayashi considera el libro de Kunisada uno de los grandes *best-sellers* del momento. Véase Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon sukyandaru*, Shinchōsha, Tokio, 1997.

¹⁰² Esta lista de 14 libros puede encontrarse en el texto de Hayashi. Véase Hayashi, *ibid.*

¹⁰³ Danjurō VII es considerado uno de los actores del *kabuki* más importantes de todo el siglo XIX, y un típico representante de la cultura contestataria *chōnin*. En 1832 toma el nombre de Ichikawa Ebizō V 五代目市川海老蔵. Es arrestado en 1842 y acusado de violar las leyes suntuarias, por lo que las autoridades destruyen su lujosa casa y lo expulsan de Edo. El artista se muda a la ciudad de Osaka, donde continuará su éxito. Hattori Yukio 服部幸雄 (ed.), *Kabuki jiten* 歌舞伎事典, Heibonsha, Tokio, 1993.

¹⁰⁴ Véase la figura 85, donde se representa a Danjurō.

¹⁰⁵ Véase también la ilustración de otro libro de Kuniyoshi, en la figura 86, donde aparecen (a la derecha) los actores del *kabuki* Bandō Mitsugorō IV 四代目坂東三津五郎 (1800-1863) y posiblemente Sawamura Tosshō I 一代目沢村訥升 (1802-1853), en relación sexual explícita detrás del biombo, en los camerinos del teatro. Colección del Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁰⁶ La traducción literal dice “estampas de rostros parecidos”, para referirse a la similitud del rostro representado con el rostro real del actor.



CAPÍTULO V

EL CONTROL DEL *MAKURA-E*

Al referirnos a los comportamientos generales del *ukiyo-e*, mencionábamos, en el capítulo III, que a pesar de la extensión y diversidad de esta producción visual, son extremadamente raros los casos en los que hay un involucramiento directo de las autoridades shogunales, y que esos pocos ejemplos en realidad fueron castigos intimidatorios que intentaban disuadir a la industria editorial y mermar la producción y comercialización de esas imágenes.¹ Por eso encontramos altamente importante, para el estudio de la representación visual transgresiva en el *ukiyo-e*, y más particularmente en el *makura-e*, en vez de hablar de “censura”, centrar el análisis de este capítulo en la esfera del “control”,² ya sea que se lleve a cabo a partir de mecanismos preventivos que funcionaban desde los gremios (o incluso en el plano de la autocensura), o a partir de las medidas promulgadas con regularidad por el Bakufu. Es en este ámbito del control donde pueden situarse la mayoría y, creemos, los más interesantes ejemplos a examinar.

También hemos comentado con anterioridad que, a pesar de que a partir de la década de 1990 es más que evidente un aumento en el número de publicaciones sobre el *shunga*, así como del interés en este campo de estudio, no se ha realizado ninguna investigación seria, detallada y específica que demuestre o niegue la posibilidad de que esas imágenes hayan estado sometidas al mismo régimen regulatorio que el resto de la cultura de impresos del periodo Edo, o que hayan sufrido los embates de la censura.³ En el me-

¹ Consideremos el hecho de que la mayoría de los artistas castigados contaban con una enorme popularidad.

² Y no de la censura directa, a pesar de que ambas son acciones regulatorias interrelacionadas.

³ Consideración que no sería nada difícil suponer, sobre todo si se tiene en cuenta que esta producción no fue una entidad independiente, sino parte de la industria de impresos *chōnin*, y del sistema cultural popular-urbano en general, ambos destinatarios de las regulaciones oficiales.

jor de los casos encontramos alguna que otra referencia suelta, sin mayor desarrollo; en otros, un gran desinterés u omisión del tema, y en otros más, una negación del problema; se argumenta que no hay pruebas suficientes, o que las leyes apenas hablan del asunto, y que no contamos con los ejemplos físicos de que así haya sido.

Si bien es cierto que, además de no existir investigaciones en ese sentido,⁴ apenas se conservan materiales de primera mano que nos iluminen abundante y directamente acerca del tema, si hurgamos a profundidad en la documentación, en las colecciones, en la información variada que es posible manipular hoy en día,⁵ relacionamos esos datos y referencias con los diferentes contextos generales y particulares de la época, y optimizamos al máximo los frutos que de esas fuentes es posible obtener, nos podremos sorprender, no sólo de los resultados, sino del hecho mismo de que muchas de esas pruebas (en algunos casos contundentes) no han estado enterradas ni desaparecidas, sino disfrazadas o desestimadas por mucho tiempo frente a nuestros ojos.

Así pues, intentaremos demostrar que la producción de *makura-e* también fue objeto de control directo e indirecto por parte de las instancias de poder oficial durante los siglos XVII, XVIII y XIX, tratando de despejar interrogantes vinculadas a cómo, cuándo y por qué se impusieron las regulaciones.⁶ Para hacerlo, tendremos en cuenta referencias que hemos ido extrayendo de diferentes fuentes,⁷ además de registros de la época, leyes editoriales, y alguno que otro ejemplar *enpon* que pasó por nuestras manos mientras trabajábamos con colecciones de *makura-e* en Japón.

⁴ Los pocos estudios publicados en los que se toca el tema de la censura del *ukiyo-e* en general, que hasta el momento hemos podido encontrar, siguen siendo: Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911; Minami Kazuo, *Edo no fūshi-ga*, Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1997; Minami Kazuo, *Bakumatsu Edo no bunka: Ukiyo-e to fūshi-ga*, Hanawa Shobō, Tokio, 1998; Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991; más alguno que otro artículo de los listados en la bibliografía general de este trabajo. Otro texto importante dedicado al control de la industria editorial es el de Nakamura Kiyomi, *Kinsei shuppan-hō no kenkyū*, Nihon Gakujutsu Shinkō-kai, Tokio, 1972, así como el capítulo dedicado a la censura de impresos de Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

⁵ Sobre todo teniendo acceso a fuentes informativas, documentales y visuales en Japón.

⁶ De las tres secciones del capítulo, la primera examinará el cuerpo legislativo, contraponiendo las leyes a interesantes coincidencias del mundo del *makura-e*, mientras que las dos siguientes presentarán evidencias concretas.

⁷ Entre los textos generales más importantes están: Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Ho-

EL CONTROL
DE LO TRANSGRESIVO EN EL MAKURA-E

Hemos intentado demostrar cómo el *makura-e* fue también partícipe de las diferentes actitudes transgresivas que caracterizaron al mundo *chōnin*, y, por ende, la lógica que entraña que su carga sexual no sea un factor que le exima en absoluto de convertirse en sujeto de control por parte de las autoridades. Ahora bien, no podemos sostener nuestra hipótesis solamente en suposiciones o en conclusiones tangenciales a nuestro objeto, por lo que se hace necesario examinar con detenimiento aquellas fuentes que durante esta investigación fueron reunidas para tal efecto.

Precisamente porque el *makura-e* jamás se manifestó durante Edo como una unidad singularizada, ajena al contexto editorial y cultural *chōnin* en general, el comportamiento de lo que se conoció en esa época como *shuppan torishimari-rei* 出版取締令 (leyes para el control de impresos) tampoco concibió apartados especiales particularizados que se encargaran de lidiar con la producción de imágenes y textos con contenidos sexuales de carácter popular. Esto no significa que no se haya tomado en cuenta al *makura-e* y a los *enpon* como blancos de las prácticas regulatorias oficiales, o que no se les considerara para nada problemáticos. Al contrario.

Así, salvo unas cuantas excepciones que sin falta presentaremos en esta sección, rara vez se menciona específica o directamente al *shunga*, al *makura-e*, o a los *enpon*, en los registros oficiales que se conservan hoy día, ya que formalmente no había necesidad, por el presupuesto que implicaba la conocida configuración de la oferta editorial y la participación activa del *makura-e* en ella. Esto quiere decir que cada vez que encontramos, en el vocabulario legal, términos como *ikagawashiki koto* (transgresivo) y *shinki* 新規 (novedades),⁸ entre otros, inevitablemente se está incluyendo a una enorme variedad de impresos *ukiyo-e*, literatura popular, así como al *shunga*, como parte de ellos. Sería desatinado, entonces, asumir que la mención explícita del *shunga* fuera el único indicador posible para medir los niveles de preocupación en torno a esta producción por parte del Bakufu, o que su ausencia fuera indicio de lo contrario. Sabemos que tipologías, temáticas, formatos y técnicas particulares de la cultura de impresos de esa época, también fueron

nolulu, 2001; Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911; así como los textos de Nagatomo Chiyoji, y la abundantísima producción de Hayashi Yoshikazu, que ha sido imprescindible para esta investigación. Para mayor detalle sobre los libros de Nagatomo y Hayashi utilizados en este trabajo, consúltese la bibliografía general.

⁸ Haciendo referencia a nuevas publicaciones.

motivo de control, y sus nombres específicos no se repiten constantemente en las ordenanzas salvo algunas excepciones, al igual que el *makura-e*.

Revisemos varios ejemplos:

1661-1673 (*Era Kanbun* 寛文)

一軍書類、一歌書類、一曆類、好色本類、一噂事人善惡其外不依何二、疑敷板行詔ニ参候ハヽ、御番所へ御伺申上、御差図次第可仕候、以上、⁹

Si se recibieran pedidos de ediciones sospechosas sobre cuestiones militares, baladas, calendarios, libros eróticos, rumores de actualidad, u otros, se debe informar a la estación de policía, donde se deberán seguir instrucciones.¹⁰

Puede observarse en este fragmento cómo los *enpon* son tratados de la misma manera que otras producciones consideradas “sospechosas” (potencialmente transgresivas) y sobre las que se debía aplicar un control. Este edicto, por otro lado, coincide en fecha con el comienzo del primer *boom* editorial de literatura e imágenes eróticas populares que emprendieron casi simultáneamente Hishikawa Moronobu desde la ciudad de Edo, y Yoshida Hanbee 吉田半兵衛 (activo de 1661 a 1704 aproximadamente) desde Kioto.¹¹ No está de más recordar que es justamente la segunda mitad del siglo xvii el momento en que ocurre un crecimiento considerable en la manufactura de pinturas *shunga* (los *shunga emaki* —rollos ilustrados *shunga*— de los que se trató en el capítulo II), a las que se incorporan elementos estilísticos y representativos de la reciente producción *ukiyo-e*.

Este primer empuje de Moronobu y Hanbee hacia la popularización del *makura-e* estuvo reforzado por la obra de otros dos ilustradores destacados que llevaron a niveles sin precedentes el éxito de la manifestación: Sugimura Jihee y, sobre todo, Nishikawa Sukenobu,¹² quien fue uno de los ilustradores de *enpon* más conocidos,¹³ fuente de inspiración de otros artistas famo-

⁹ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980, p. 121.

¹⁰ Todos los ejemplos de leyes que se tendrán en cuenta en esta sección están incluidos en Amaury A. García Rodríguez (trad.), “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842”, *Estudios de Asia y África*, núm. 116, El Colegio de México, México, 2001, pp. 495-523.

¹¹ Un notable volumen de la “obra erótica” de ambos ilustradores coincide con esos años, aunque los mayores niveles de productividad se sitúan a partir de la década de 1680. Véanse Shibui Kiyoshi 澁井清, *Genroku ko-hanga shūtei* 元禄古版畫集英, Ko-hanga Kenkyū Gakkai, Tokio, 1928, y Lubor Hájek y Werner Forman, *Japanese Woodcuts: Early Periods*, Spring Books, Londres, [s.f.].

¹² Más adelante, en este capítulo, se le dedicará mayor atención.

¹³ Habíamos mencionado, en el capítulo III, que su apellido sirvió de sinónimo para el *makura-e*: *Nishikawa-e*, o sea, estampas de Nishikawa.

sos,¹⁴ creador de una producción impresionante¹⁵ y punto de partida para el comienzo de una regulación más efectiva de estos libros e imágenes,¹⁶ ya que sus años de mayor productividad coinciden con uno de los grandes periodos de reformas de la época Edo, las Reformas de Kyōhō 享保の改革, primer momento en que podemos documentar una acción directa de las autoridades por restringir la producción y distribución de material impreso sexualmente explícito.

1722 (Era Kyōhō)

一只今迄有来候板行物之内、好色本之類ハ、風俗之為にもよろしからさる儀ニ候間、段々相改、絶板可仕候事、¹⁷

De entre las publicaciones que hasta el momento han venido produciéndose, los libros eróticos deben poco a poco ser inspeccionados y sacados de circulación, ya que no son beneficiosos para las costumbres.

La ley ocasionó que un volumen considerable de *enpon* pasara, literalmente, a la clandestinidad; su distribución se encubrió, y de sus epílogos o colofones desaparecieron los nombres reales de sus escritores, ilustradores e impresores. Como se ve en la figura 90 para el caso de un libro ilustrado no erótico, se le dedicaba espacio a la promoción de las novedades y de las próximas entregas, algunas de ellas *enpon*. Estas referencias a futuros libros *shunga*, por supuesto, también se esfumaron. Ante la apariencia rigurosa de esta nueva ley, y los cambios que se impusieron a partir de las reformas, los gremios no tuvieron otra salida que implantar a su vez medidas que protegieran su supervivencia. Kornicki ofrece algunos datos interesantes: “In 1735 the Osaka guild issued a list of seven banned kōshokubon which members were supposed not to sell, and in 1740 introduced a system of fines for members found selling erotic pictures”;¹⁸ también, en 1771, el

¹⁴ Como Suzuki Harunobu, quien copió muchas veces sus diseños para *makura-e*.

¹⁵ Véase el listado de sus *enpon* en el anexo B y el cuadro de su distribución cronológica. Paradójicamente, es uno de los artistas de *ukiyo-e* menos estudiado.

¹⁶ No estamos queriendo decir con esto que él haya sido la causa absoluta, pero evidentemente tuvo un papel de relevancia. Véase en el último acápite de este capítulo el proceso judicial que se realizó, en 1723, en contra de Sukenobu.

¹⁷ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, op. cit.

¹⁸ “En 1735 el gremio de Osaka emitió una lista de siete kōshokubon [libros eróticos] que no debían ser vendidos bajo ningún concepto, y en 1740 introdujo un sistema de multas para aquellos miembros a los que se descubriera vendiendo imágenes eróticas.” Peter F. Kornicki, *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 348.

gremio de editores de Kioto publicó el libro *Kinsho mokuroku* 禁書目録 (Catálogo de libros prohibidos), donde se incluían algunos títulos *enpon*.¹⁹

A pesar de las leyes oficiales, las acciones de los gremios y otras más autoiducidas, la publicación de libros *shunga* no se detuvo, y, eludiendo los primeros y más intensos años de las reformas, se recuperó y regresó a una nueva era de prosperidad (ahora matizada por el descubrimiento técnico de la total policromía impresa, en 1764), con nuevos ilustradores que ocasionalmente se daban el lujo de colocar “discretamente” su firma como parte del diseño, y que (coincidiendo otra vez con una época de reformas, la Kansei) indujo un nuevo recrudecimiento de los controles sobre el *makura-e*.

1790 (Era Kansei)

只今迄有来候板行物之内、好色本之類は、風俗之為ニもよろしからさるニ付、段々相改、絶板可致、又は書物ニよらず、以後新板之物作者并板元之実名奥書ニ致可申旨、²⁰

De entre las publicaciones que hasta el momento han venido produciéndose, los libros eróticos deben poco a poco ser inspeccionados y sacados de circulación, ya que no son beneficiosos para las costumbres. Además, independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor.

Más que una reglamentación nueva, como puede verse, esta ley es un reforzamiento de la promulgada en 1722; aquí se insiste en la obligación de consignar los datos del editor y del autor. Asimismo, este requisito del epílogo es un elemento que merece no pasar inadvertido, sobre todo si nos interesa no dejar duda alguna acerca de que el *shunga* también fue objeto de control.

Al igual que el sello de inspección (*kiwame-in* 極印) en las xilografías *ukiyo-e*, el epílogo en los libros se impone por primera vez, por orden oficial, en 1721-1722,²¹ y a partir de entonces el uso de ambos comienza a ser obligato-

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, *ibid.*, p. 122.

²¹ Sin embargo, es importante señalar que los comienzos en el uso del epílogo se remontan a fines del siglo XVII, como mecanismo para publicitar las librerías, primero, y para regular los intereses gremiales, después. Véanse Matthi Forrer, *Eirakuya Tōshirō, Publisher at Nagoya: A Contribution to the History of Publishing in 19th Century Japan*, J.C. Gieben, Amsterdam, 1985; Kornicki, *op. cit.*; y Nagatomo Chiyoji, *Edo jidai no shomotsu to dokusho*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001.

rio.²² A pesar de esto, se produjeron y distribuyeron extensas cantidades de impresos que conscientemente evadían el requerimiento, y el *makura-e*, por supuesto, fue uno de ellos. Las razones de este ardid no son nada complicadas si se tiene en cuenta el natural interés de aquellos participantes en su concepción por evitar cualquier problema con las políticas públicas. De aquí se desprende que justamente ese “no uso” del epílogo, o la ausencia de los datos de la casa editorial, así como las firmas disfrazadas de los escritores y de los ilustradores, apuntan hacia una conciencia, por parte de los involucrados, del carácter espinoso que para las autoridades tenían estas producciones; de ahí la solución final de camuflarlas y distribuir las a través de vías alternativas.²³

Como era de esperarse, esa estocada a la cultura de impresos *chōnin* que se llevó a cabo durante las reformas de la era Kansei, afectó directamente a muchos de los actores involucrados en esta industria, particularmente a los escritores.²⁴ Uno de los casos que siempre se menciona es el de Koikawa Harumachi, en el cual, independientemente de las razones explícitas de su amonestación, se destacan algunas coincidencias interesantes.

Harumachi²⁵ fue un samurái de un pequeño dominio de la provincia de Suruga 駿河 que se radicó en Edo y se convirtió en el creador del *kibyōshi*,²⁶ de los que se cree publicó más de treinta, y para los que escribía e ilustraba. Como parte de las Reformas de Kansei, en 1789 fue llamado a cuentas por la publicación de su novela *Ōmugaeshi bunbu no futamichi*, sátira contra las políticas de austeridad que procuró implantar Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1759-1829) y que buscaban reconfigurar un escenario ideal para los samuráis frente a la vertiginosa atmósfera mercantil urbana.

Si bien los registros invariablemente citan esta obra, es preciso notar que, curiosamente, ese mismo año (1789) Harumachi publicó otro *kibyōshi* que

²² A pesar de la obligatoriedad de su uso desde 1722, es este recrudescimiento de los controles en 1790 el que finalmente logra un cumplimiento más estable de ambos requisitos.

²³ Sin embargo, el comentario necesita matizarse, ya que no siempre las maneras en que se comportaron las esferas de producción y distribución, y el mercado, fueron iguales. Esto dependió en gran medida del momento histórico, de la demanda de esos libros, así como del grado de presión oficial sobre la industria editorial, por lo que hubo años en los que los *enpon* se vendieron abiertamente, su producción fue muy elevada, y llegaron ocasionalmente a consignarse los datos reales de sus creadores.

²⁴ En el capítulo III se mencionó el caso de Hōseidō Kisanji en 1789, y sobre todo el de Santō Kyōden en 1791.

²⁵ Su nombre real era Kurahashi Kaku 倉橋格.

²⁶ Literalmente, *carátulas amarillas*. Pequeños libros ilustrados de ficción en prosa, que se caracterizaban por tener la portada amarilla.

narraba la historia de un *daimyō* enloquecido por el sexo, cuya vida transcurre entre orgías con sus huestes de cortesanas y violaciones de las vírgenes de sus dominios, situación que acaba con la paciencia de sus súbditos, quienes a punta de espada lo hacen entrar en razón.²⁷ Hayashi Yoshikazu consideraba que este libro, *Isei-sensei yume-makura* 遺精先生夢枕 (La almohada del maestro Sueño Húmedo),²⁸ fue escrito por Harumachi en plena época de reformas, como una sátira de la supuesta vida disoluta del entonces *shōgun* Tokugawa Ienari 徳川家斉 (1773-1841).

Aunque no nos es posible asegurar que, además de su novela censurada, este libro haya formado parte de las pruebas en su contra, u otra causa probable para su reprimenda, es en extremo sugestivo el hecho de que ambas son producciones casi simultáneas que se dedican a presentar públicamente el estado de deterioro de la sociedad samurái de entonces, y que aparecieron pocos meses antes de la arremetida oficial hacia su obra. Finalmente, Koikawa Harumachi es citado a comparecer en audiencia, a la que no asiste, argumentando problemas de salud, y muere muy poco tiempo después.²⁹

Como vemos, hasta ahora no hemos podido recuperar, de las leyes, acciones específicamente dirigidas a títulos concretos, y hemos tenido que contentarnos con menciones del control de los *enpon* en general, o realizando asociaciones (que consideramos pertinentes) con otros registros históricos y con ejemplos potenciales. Con todo, esta situación no se mantendrá siempre así, por lo que nos concentraremos, en lo que resta, en dos casos clave para nuestro estudio: el ataque a los *ninjōbon* y *shungabon* 春画本, y las “Cien Jovenzuelas” de Sukenobu.

²⁷ Existe una traducción parcial al inglés del texto de Harumachi en James T. Araki, “The dream pillow in Edo fiction 1772-1781”, *Monumenta nipponica*, vol. XXV, núm. 1/2, Sophia University, Tokio, 1970, pp. 43-105.

²⁸ Existe un ejemplar reencuadernado en la Colección Hayashi. Véase la figura 87, además de Hayashi Yoshikazu, *Ehon Edo bungaku-shi*, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.

²⁹ Algunas fuentes sostienen que fue citado por el propio Matsudaira Sadanobu, y que la causa de su muerte fue el suicidio. Véase Iwasaki Haruko, “Portrait of a daimyō: Comical fiction by Matsudaira Sadanobu”, *Monumenta nipponica*, vol. XXXVIII, núm. 1, Sophia University, Tokio, 1983, p. 18.



Figura 87. Diseño de Koikawa Harumachi 戀川春町. Ilustración de *Isei-sensei yume-makura* 遺精先生夢枕 (La almohada del maestro Sueño Húmedo), 1789. Colección Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

LOS SHUNGABON ENFRENTAN LA LEY

1842 (Era Tenpō)

一自今新板書物之儀、儒書仏書神書醫書歌書、諸而書物類其筋一ト通之事ハ格別、異教妄説等を取交へ作出し、時之風俗人之批判等を認候類、好色本等、堅く可為無用事、³⁰

Acerca de la publicación de nuevos impresos, a partir de ahora se prohíbe estrictamente la producción de textos sobre confucianismo, budismo, shintoísmo, medicina, cancioneros y, sobre todo, cualquier otro tipo de texto en general que introduzca ideas que creen desorden u opiniones diferentes, así como que implique críticas a la gente o a las costumbres actuales. Los libros eróticos ilustrados deben ser prohibidos rigurosamente.

Así se presentó este edicto que impuso un nuevo grado de severidad en el control sobre los *enpon*. Es, además, el momento del que poseemos un mayor volumen de información, que nos permite conocer más detalles en tor-

³⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten*, op. cit., p. 124.

no a procesos judiciales específicos que se llevaron a cabo en contra de la producción de libros eróticos, así como de títulos individualizados.

La proclama, que se dio a conocer a los gremios en julio de 1842,³¹ abarcó territorios del mundo editorial que a partir de esa fecha quedaron totalmente proscritos y sobre los que el peso de la ley recayó de maneras enérgicas. Los *kōshoku-bon* (libros eróticos) no fueron los únicos afectados; también se prohibió la producción y distribución de estampas de actores del *kabuki* (*yakusha-e* 役者絵) y las llamadas “de mujeres bellas” (*bijin-ga* 美人画). Las tipologías literarias conocidas como *gōkan* (volúmenes seriados) y los *kibyōshi* (carátulas amarillas) vieron sus últimas ediciones en las mismas fechas, que fueron testigo, por otro lado, de enjuiciamientos que afectaron directamente tanto a algunos de los escritores más conocidos del momento como a prósperos editores. Fue tal el impacto de la ley, que se tiene conocimiento de que algunos *kōshoku-bon* (o *shungabon*, libros *shunga*, como también se les llama en ocasiones en los edictos) que contaban historias que involucraban a actores del *kabuki*³² se regrabaron parcialmente cambiando los rostros de los actores por otras caras totalmente inidentificables,³³ o que en títulos que se publicaron un año después de la proclama³⁴ se eliminó por completo el uso de la impresión policroma, y se utilizó sólo el negro o el azul,³⁵ para de este modo eludir las leyes suntuarias.³⁶

Hoy día es bastante conocido que escritores como Ryūtei Tanehiko y Tamenaga Shunsui 爲永春水 (1790-1843) fueron dos de los censurados en esa época.³⁷ Casi siempre se argumentan como razones para sus juicios el éxito del libro de Tanehiko *Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 (El Murasaki falso y el Genji de campo, 1829-1842),³⁸ formando así parte de los controles sobre los libros seriados *gōkan*, y en el caso de Shunsui, la popularidad de sus

³¹ Se puede consultar íntegra, además, en Amaury A. García Rodríguez (trad.), “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos: Japón, 1657-1842”, *Estudios de Asia y África*, núm. 116, El Colegio de México, México, 2001, pp. 495-523.

³² Al estilo de algunas de las que se presentaron en el capítulo anterior.

³³ Véase Hayashi Yoshikazu, *Edo ehon sukyandaru*, Shinchōsha, Tokio, 1997.

³⁴ Algunos de ellos eran reimpresiones de ejemplares policromos anteriores.

³⁵ Los *enpon* número E3-0001 y E5-0004, de la Colección Hayashi, son ejemplos de ello. Lamentablemente no cuento con imágenes de estos libros.

³⁶ Véase Iizawa Tadasu y Hayashi Yoshikazu, “Ō-Edo poruno torishimari”, en *Rekishī he no shōtai*. Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, pp. 125-161.

³⁷ Junto con Terakado Seiken, enjuiciado en septiembre de 1842 por *Edo hanjōki*. Véase el capítulo III.

³⁸ Tanehiko fue sancionado en agosto de 1842. Para mayor información sobre Tanehiko y su proceso, véase Andrew L. Markus, *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.

ninjōbon,³⁹ en particular el título *Shunshoku ume goyomi* 春色梅児誉美 (Calendario erótico del ciruelo de joven y afamada belleza, 1832-1833).⁴⁰ Ambos títulos se encuentran hoy día (en versiones al japonés moderno) sin dificultad alguna, publicados en las más importantes antologías de clásicos de la literatura japonesa; sin embargo, no fueron ni los únicos causantes de los castigos ni los únicos objetivos de la censura a Tanehiko y a Shunsui, ni los únicos sobre los que se emprendió una investigación policial, ya que hubo también otros títulos que apenas se conocen o se mencionan en el común de los reportes sobre la censura editorial de Tenpō.

Para revisar esta situación he escogido como eje a Tamenaga Shunsui, por lo que trataremos de seguirle la pista a su proceso legal desde su origen, dilucidar la manera en que se construyó el caso, y evaluar la participación de los *enpon* en éste. Dirijámonos al pasado, partiendo en reversa desde julio de 1842, con el fragmento de la proclama arriba señalada, y con un registro de la época, recogido en *Chosaku tōzakki* 著作當雜記 (Apuntes sobre escritores contemporáneos), que cita el periodista Miyatake Gaikotsu en su libro *Hikka-shi* (Historia de los deslices de la pluma).⁴¹

天保十二年丑十二月、春畫本並に人情本と唱へ候中本の儀に付、板元丁子屋平兵衛、外七人、並に中本作者爲永春水事越前屋長次郎等を、遠山左衛門尉殿北町奉行所へ召出され、御吟味有之、同月二十九日春畫本中本の板木凡五車程、右仕入置候製本共に北町奉行所へ差出候、翌寅年春正月月下旬より右の一件又御吟味有之、二月五日板元等家主へ御預けに相成、作者春水事長次郎は御吟味中手鎖を掛られ、四月に至り板元等御預け御免、六月十一日裁許落着せり、右の板は皆絶板に相成、悉く打碎きて焼棄られ板元等は過料錢各五貫文、外に賣得金七兩をやら各召上られ、作者春水は改めてとがめ手鎖を掛けられて、右一件落着す。

En el mes 12 de Tenpō 12, año del buey,⁴² por cuenta de los libros *shunga*, así como los *ninjōbon* y cancioneros de formato *chūbon*, el editor Chōjiya Heibee, siete personas más, y el escritor de *chūbon* Tamenaga Shunsui, conocido como Echizen-ya Chōjirō,⁴³ fueron requeridos a la oficina norte del magistrado de la ciudad por el oficial, señor Tōyama Zaemon. Para llevar a cabo una minuciosa investigación, el día 29 del mismo mes fueron llevadas a la oficina norte del ma-

³⁹ Literalmente, libros de sentimientos humanos. Ficción de estilo melodramático, popular en Edo hacia mediados del siglo XIX.

⁴⁰ Una lectura puramente fonética aportaría como título *Amor de primavera: un almanaque de ciruelos*. Shunsui fue sancionado en julio de 1842, junto con su editor, Chōjiya Heibee.

⁴¹ Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911, p. 82.

⁴² Enero de 1842.

⁴³ Era su nombre como librero, ya que antes de volverse escritor poseyó una librería de préstamo.

gistrado de la ciudad cinco carretas con todas las planchas grabadas e impresiones de los *shunga* y los *chūbon*, así como los libros ya encuadernados. A fines del primer mes de la primavera siguiente,⁴⁴ en el año del tigre,⁴⁵ se realizó la investigación del caso anterior, y el día 5 del segundo mes,⁴⁶ al editor se le impuso arresto domiciliario bajo custodia, mientras que el escritor, Tamenaga Shunsui, alias Chōjirō, estuvo esposado entretanto duró este proceso. Finalmente, en el mes cuatro se le retiró la orden de reclusión al editor, y el día 12 del sexto mes se les dictó sentencia, y se destruyeron todas las impresiones referidas, rompiéndolas en trozos e incinerándolas sin excepción. Se le impuso una multa de 5 *kanmon* al editor, se le decomisó la cantidad de 7 *ryō* de sus ganancias de venta, y al escritor Shunsui se le castigó otra vez esposándolo, concluyéndose así el proceso anterior.

Ya en este fragmento puede observarse que los motivos del castigo van más allá de los *ninjōbon*, abarcando también a los *enpon* (o *shungabon*, como se les llama aquí). Shunsui cumplió condena por 50 días esposado, y enfermó poco tiempo después; falleció en 1843.

La celebridad que alcanzó Shunsui con sus *ninjōbon* fue enorme,⁴⁷ sobre todo con su *Shunshoku umegoyomi*,⁴⁸ novela publicada en cuatro volúmenes de tres fascículos cada uno, que narraba el amor romántico entre su héroe Tanjirō 丹次郎 y tres prostitutas de Fukagawa 深川. Fue tal el éxito de venta que casi de inmediato comenzó a producir la secuela, que también se publicó en 12 fascículos, a la que llamó *Shunshoku tatsumi no sono* 春色辰巳園 (El erótico jardín del dragón y la serpiente, 1833-1835);⁴⁹ firmó orgullosamente este último libro como *Kyokuntei Shujin, creador del ninjōbon de Edo* 江戸人情本作者の元祖狂訓亭主人.⁵⁰ Tan confiado estaba en la “seguridad” de su popularidad que en febrero de 1842, sólo un mes después de que Mizuno Tadakuni lanzara sus leyes suntuarias, publicó una versión erótica del *Umegoyomi* titulada *Shunshoku hatsune no mume* 春色發音の六女 (Las seis mujeres

⁴⁴ Aproximadamente fines de febrero.

⁴⁵ La primavera de 1842.

⁴⁶ La fecha, según nuestro calendario, debe de corresponder a principios de marzo de 1842.

⁴⁷ Para un estudio sobre Shunsui véase Jinbo Kazuya 神保五弥, *Tamenaga Shunsui no kenkyū* 爲永春水の研究, Hakujiisha, Tokio, 1964.

⁴⁸ Para una traducción al inglés véase Alan S. Woodhull, *Romantic Edo Fiction: A Study of the Ninjobon and Complete Translation of 'Shunshoku umegoyomi'*, tesis doctoral, Stanford University, Stanford, 1978.

⁴⁹ Aquí el autor juega con la palabra *Tatsumi*, y si bien sus caracteres indican *dragón y serpiente* (haciendo alusión al calendario chino), también era el nombre de un prostíbulo del barrio de Fukagawa, en Edo.

⁵⁰ Nagatomo Chiyoji, *Edo jidai no shomotsu to dokusho*, Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001, p. 211.

del ruiseñor de erótico canto),⁵¹ utilizando el sobrenombre para nada críptico de Kyōkuntei Shinsui 嬌訓亭腎水,⁵² sin saber del proceso que se estaba preparando en su contra.

Esta emboscada, que respondía a las rigurosas leyes contra el lujo, la moral y el orden social que Tadakuni decidió implantar como parte de las Reformas de Tenpō, fue orquestada desde la oficina norte del Machibugyō⁵³ por el mismísimo magistrado Tōyama Kinshirō 遠山金四郎 (?-1855), quien cinco meses después de publicado el *enpon*, en julio de 1842 (Tenpō 13/06/11), anunció:

神田多町一丁目五郎兵衛店、為永春水こと長次郎——

其方儀、絵本草子の類風俗の為に相成らず、猥々間しきこと、又は異説等書綴り作り出し候儀無用に致すべし旨町触に相背き、地本屋共より誂え候とて人情本と唱へ候小冊物著作致し、右の内には婦女の勧善にも相成べくと心得違ひ致し不束の事ども書頭し剰へ遊所放蕩の躰を絵入に仕組遣し、手間賃請取候段不埒につき手鎖申付くる。⁵⁴

Sobre la tienda de Gorōbee, ubicada en Kanda Tachō itchōme, y el asunto de Tamenaga Shunsui, alias Chōjirō...

Este individuo, con toda intención, ha compuesto y publicado varios libros ilustrados no adecuados para las costumbres, que son descomedidos, además de textos con ideas heterodoxas innecesarias. Yendo en contra de las regulaciones, escribió *ninjōbon* y pequeños cancioneros por pedido de los mayoristas de otros impresos. En vez de incitar a la virtud y la buena conducta en las mujeres, muestra asuntos inútiles, y, más aún, ha colocado imágenes donde se representa a personas de los barrios licenciosos. Por lo tanto, se le esposará por la insolencia, y se decomisarán las ganancias.

⁵¹ Libro policromo, formato *ōhon*, ilustrado en tres volúmenes por Kunisada. En Hayashi Yoshikazu, *Edo makura-eshi shūsei: Utagawa Kunisada* 江戸枕絵師集成: 歌川国貞, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1989, se incluyen varias ilustraciones. Esta versión erótica del *Umegoyomi* la escribió Shunsui para contrarrestar el impacto de una edición erótica “pirata” que salió al mercado un año antes (en febrero de 1841), escrita por un tal Iroha Chinbō いろは陳房 e ilustrada por el mismo Kunisada, con el título *Umegonomi neya no utsuriga* 梅好閨乃移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo). Véase una imagen de este último libro en la figura 89. En Fukuda Kazuhiko, *Enshoku ukiyo-e zenshū*, vol. XII, Kunisada 国貞, Kawade Shobō, Tokio, 1997, aparecen algunas imágenes de *Hatsune no mume*.

⁵² Iizawa Tadasu y Hayashi Yoshikazu, “Ō-Edo poruno torishimari”, en *Rekishi he no shōtai*, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, p. 138.

⁵³ Oficina del magistrado de la ciudad.

⁵⁴ Iizawa Tadasu y Hayashi Yoshikazu, *op. cit.*, p. 134.

Por supuesto que, junto con la confianza en su popularidad, tanto Shunsui como su editor Chōjiya Heibee⁵⁵ no prestaron la debida atención a los síntomas que ya se venían manifestando respecto a la actitud de mano dura del poder oficial para con sus producciones. Si nos fijamos, la versión erótica del *Umegoyomi* sale publicada en febrero de 1842, pocos días después de que se iniciara la investigación de Tōyama, y a un mes de los edictos de Tadakuni. Además, los cambios que se habían iniciado un año antes deberían haber sido tomados en cuenta como importantes indicios de la dirección que estaban tomando las “atenciones” de los funcionarios hacia la industria editorial y la cultura *chōnin* en general.

Los gremios, que se encargaban del sistema de control de las publicaciones, son disueltos en esa fecha, y a partir de ese momento la Academia Confuciana del Bakufu (Gakumonjo) será la entidad oficial samurái que se ocupará del asunto; se recrudecerán las regulaciones hacia el teatro *kabuki*, las estampas *ukiyo-e*, la literatura popular, y se emitirán nuevos controles suntuarios.⁵⁶ Por si fuera poco, en 1841 también se establece una nueva dependencia, denominada *Shichū torishimari gakari* 市中取締掛 (Dependencia para las regulaciones de la ciudad), subordinada a la oficina del magistrado que, entre otras cosas, fue la que se encargó de controlar las publicaciones y las actividades samurái en esta industria.⁵⁷

Aun así, la falta de visión de Shunsui y de Heibee no fue el motivo central que provocaría su castigo, ya que es precisamente en esa nueva dependencia donde, casi tres meses antes del comienzo del proceso en su contra, se fraguó la operación de espionaje que facilitó las pruebas para armar el proceso judicial en el que ambos resultaron culpables.

Gracias a los registros que hoy día se conservan de esa nueva dependencia, reunidos bajo el título *Shichū torishimari ruishū* 市中取締類集 (Colección de regulaciones para la ciudad), que en 335 volúmenes manuscritos se atesoran en la colección de documentos antiguos de la Biblioteca Nacional de la Dieta de Japón, se sabe que el día 21 del mes 10 de Tenpō 12 (aproximadamente noviembre de 1841), el jefe de la oficina norte del Machibugyō, Tōyama Kinshirō en persona, encomendó a los policías (*yoriki* 与力) Tōjō Hachidayū 東条八太夫, Nakashima Kieemon 中島喜右衛門 y Matsuura Einosuke 松浦栄之助, la tarea encubierta de infiltrarse y espiar a los negocios editoriales para que así sus opiniones sirvieran de apoyo a las leyes que se pensaba lanzar. El contenido del reporte de los policías, que se asienta en el

⁵⁵ De la casa editorial Bunkeidō 文溪堂.

⁵⁶ En el capítulo III se examinan estos cambios con mayor detalle.

⁵⁷ Kornicki, *op. cit.*, p. 344.

manuscrito arriba mencionado, y que fue presentado a Tōyama en enero de 1842, entre otras cosas declara:

絵草紙並人情本好色本等の儀につき申上候書付、

市内取締り

合巻絵草紙ならびに人情本と唱候絵入読本の儀に付き、人情本の儀は当十月申し上げ候処、合巻絵草紙来春出来仕り候分、表紙彩色摺り篇数、少しく減り候趣には御座候えども、格別篇数目立へりて候様子共相見え候。かつ近年田舎源氏と申す小冊物も年々出版売り出し申候。

一、人情本の儀は滑稽本になぞらへ色情の儀を専ら綴り、好色本に紛はしき淫風の甚だしく婦女子等にはもつてのほか風俗にかかわり候処、読本掛り名主共改めの詮これ無く、追年数十篇出板差し出し候趣き相聞え候に付き、当年迄差し出し候表題ならびに来春売り出し候分共、あらまし右に申し上げます。⁵⁸

Anotaciones sobre los libros ilustrados, así como los *ninjōbon* y los libros eróticos.

Regulaciones para la ciudad.

Acerca de los libros seriados ilustrados, así como *ninjōbon* y cancioneros, y demás *yomihon*⁵⁹ que incluyen imágenes, estos volúmenes extravagantes se han vuelto centro de atención sin tomar en consideración los intereses colectivos. En lo referente a los *ninjōbon*, como informamos en el décimo mes de este año, se planea publicar para la próxima primavera libros seriados ilustrados, volúmenes con carátulas muy coloridas que poco a poco han ido perdiendo su razón de ser. De igual manera que lo informado recientemente sobre el Inaka Genji,⁶⁰ pequeñas ediciones se han estado publicando y comercializando año tras año.

Los *ninjōbon*, que siguen el modelo de los *kokkeibon*,⁶¹ están completamente centrados en las pasiones amorosas, y los libros eróticos muestran a mujeres desmedidas que mantienen conductas lujuriosas equívocas, así como otras inclinaciones similares. En relación con los *yomihon*, hemos escuchado que éstos no portan el sello de examen de los censores, y que se han publicado y distribuido decenas de ellos en los años recientes. Así, ponemos a vuestra consideración el resumen

⁵⁸ Iizawa Tadasu y Hayashi Yoshikazu, “Ō-Edo poruno torishimari”, en *Rekishī he no shōtai*, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, p. 135. En este artículo, Hayashi incluye parcialmente el texto original del reporte.

⁵⁹ *Yomihon* (libros de lectura): ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

⁶⁰ Se trata de la serie *Nise Murasaki inaka Genji* de Ryūtei Tanehiko.

⁶¹ Seguramente se está haciendo referencia a los *kokkeibon* (libros cómicos) de Santō Kyōden, que fueron censurados en 1791.

Figura 88. Diseño
de Utagawa Kunisada
歌川國貞.
Quinta ilustración, vol. III,
de *Shunjō gidan mizuage-chō* 春
情妓談水揚帳
(La cortina de la iniciación
en las sensuales historias
de una prostituta), 1836.
Colección Richard Lane,
Honolulu Academy of Arts



anterior de los títulos que se han publicado hasta este año, y de aquellos que se venderán la próxima primavera.

En el manuscrito, por otro lado, se brinda una “lista negra”⁶² que incluye tanto *ninjōbon* como *shungabon* a censurar; se mencionan, entre otros: *Kanadehon yakō no tama* (1828), *Shunjō gidan mizuage-chō* (1836),⁶³ *Azuma Genji* (1837)⁶⁴ y *Chinpen shinkei-bai* (1838),⁶⁵ todos referidos con anterioridad en nuestro trabajo, e ilustrados por los dos diseñadores más famosos de entonces: Kunisada y Kuniyoshi; asimismo, se deja explícitamente señalada la importancia que como objetivos de las leyes tenían también los *enpon*.

Como se ve, el patrón de control (y de censura directa ocasional) sobre textos e imágenes altamente populares, con elevados índices de venta,⁶⁶ escritos y diseñados además por los máximos representantes de sus géneros respectivos, se repite otra vez en los casos examinados en esta sección. Ya que básicamente estuvimos revisando procesos dirigidos a escritores y a edi-

⁶² Iizawa, *op. cit.*, p. 151; Hayashi Yoshikazu, *Edo makura-e no nazo* 江戸枕絵の謎, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1988, p. 172, y Hayashi Yoshikazu, “Higa ehon: *Chūshingura*”, *Kikan ukiyo-e*, núm. 23, Gabundō, Tokio, 1965, pp. 10-30.

⁶³ Véase la figura 88. Este libro, junto con *Nise Murasaki inaka Genji*, escritos los dos por Ryūtei Tanehiko, fueron tomados en cuenta para su enjuiciamiento, por lo que, al igual que con Shunsui, sus castigos abarcaron tanto la producción de literatura con contenidos sexuales como sin ellos. Este detalle es señalado de igual manera tanto por Iizawa, *op. cit.*, p. 135, como por Miyatake, *op. cit.*, 2a. ed., 1926, p. 142.

⁶⁴ Véase la figura 63.

⁶⁵ Véase la figura 41.

⁶⁶ Se revisará este aspecto en las consideraciones finales.



Figura 89. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Cuarta ilustración, vol. I, de *Umegonomi neya no utsuriga* 梅好閨の移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo), 1842. Colección Hayashi, Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan

tores, en cuyas razones para su sanción participaron productos con contenidos sexualmente explícitos, necesitamos todavía hallar a algún ilustrador que haya sido regulado por esos motivos. Ése es el caso de Nishikawa Suke-nobu, que exploraremos a continuación.

NISHIKAWA SUKENOBU Y LAS “CIEN JOVENZUELAS”

Nishikawa Sukenobu es, a nuestro entender, uno de los diseñadores e ilustradores de *ukiyo-e* más interesantes de la primera mitad del periodo Edo, pero sobre el que se ha publicado escasamente⁶⁷ y se conoce muy poco.

⁶⁷ En lenguas occidentales no se ha escrito ninguna monografía o libro dedicado a Suke-nobu, sólo algunos escasos artículos generales (por ejemplo, en la revista *Andon*, 1998, en la *Encyclopedia of Arts*, 1928, y en la *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 1983).

En japonés la situación tampoco es muy alentadora, y encontramos básicamente lo siguiente: Taihei Bunko 太平文庫 (ed.), *Nishikawa Sukenobu fūzoku ehon rokushu* 西川祐信風俗絵本六種, Taihei Shoya, Tokio, 2002; Kansai Daigaku Toshokan 関西大学図書館 (ed.), *Nishikawa Sukenobu-shū* 西川祐信集, 2 vols, Kansai Daigaku Shuppan-bu, Osaka, 1998; Akai Tatsurō 赤井達郎, *Sukenobu – Settei* 祐信・雪鼎, Shueisha, Tokio, 1982; Higashiōji Taku, *Nishikawa Sukenobu higa-chō* 西川祐信秘画帖, Gabundō, Tokio, 1970, y Miyatake Gaikotsu, *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信畫譜, Gazoku Bunko, Tokio, 1911, que son, o compilaciones de algunos de sus trabajos, o aportan sólo información general, o no llegan a ser estudios a profundidad de la obra del ilustrador. Además de estas referencias, se pueden encontrar algunos artículos, sobre todo de Kintō Ichitarō 近藤市太郎 (1957), Ōhashi Noritamo 大橋乗保 (1962), Hayashi Yoshikazu (1964, 1977), Kobayashi Tadashi (1966) y Matsudaira Susumu 松平進 (1977, 1981), entre otros.

Este artista de Kioto nace en 1671 y estudia desde joven en las famosas escuelas de pintura Kanō y Tosa, pero decide adoptar la reciente práctica *ukiyo-e*, por la que fue conocido (ya sea a partir de su abundante producción impresa, como de su obra pictórica). Los inicios de su trabajo como ilustrador se pueden situar a fines de la era Genroku (primera década del siglo XVIII), cuando se asoció con la conocida casa editorial Hachimonjiya, donde se estima que produjo una gran cantidad de diseños, entre los que se destaca la representación de costumbres femeninas, una de sus áreas de especialización, y de la que se conservan una buena cantidad de ejemplos.⁶⁸

Otro de los sellos distintivos de Sukenobu que marcaron su popularidad fueron sus libros eróticos, fama que además contribuyó a que su apellido se convirtiera en sinónimo de *makura-e*, por el término *Nishikawa-e*, o estampas de Nishikawa. Su producción de *enpon* se estima bastante elevada, pero hoy día desconocemos mucho sobre ella. En el anexo B hemos tratado de reconstruir parte de su trabajo como ilustrador de *shunpon*; sin embargo, ese listado dista mucho de ser definitivo o completo. Todavía hay muchos errores, omisiones y problemas con las atribuciones de algunos de esos libros a Sukenobu, en gran medida por el desconocimiento de su obra, por no estar firmadas, y por la falta de información sobre la ubicación actual de muchos ejemplares, lo que dificulta en extremo la tarea de investigación.⁶⁹

En los pocos materiales donde hay referencias a esos libros, podemos observar grandes divergencias al respecto: Miyatake Gaikotsu menciona la cifra de 20 títulos;⁷⁰ Shibui Kiyoshi, en su texto de 1928, *Genroku ko-hanga shūei* 元禄古版畫集英, habla de 54 libros eróticos, mientras que en *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史, de 1932, reduce el número a 15,⁷¹ contrastando con Asano Shūgō 浅野秀剛, que presenta tan sólo 10,⁷² y Shirakura Yoshihiko, que cita 29.⁷³ A partir de estos recuentos hemos confeccionado esa lista que se presenta en los anexos y que reúne la cifra de 30 entradas; de ella se han eliminado tanto aquellas atribuciones de las que se desconoce el título, como las que continúan siendo tema de discusión.

⁶⁸ Véase la figura 90, para el epílogo del libro *Ehon asaka-yama* 絵本浅香山, donde, a la izquierda, se anuncian varios títulos de Sukenobu de próxima aparición.

⁶⁹ Aunque esto último no es privativo del caso de Sukenobu, sino que es extremadamente común en el mundo académico del *shunga*.

⁷⁰ Miyatake Gaikotsu, *Nishikawa Sukenobu gafu*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911.

⁷¹ Shibui Kiyoshi, *Genroku ko-hanga shūei*, Ko-hanga Kenkyū Gakkai, Tokio, 1928, y Shibui Kiyoshi, *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史, Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932.

⁷² Kobayashi Tadashi y Asano Shūgō, *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono*, 2 vols., Gakkei, Tokio, 1995.

⁷³ Shirakura Yoshihiko, *Shunga no nazo wo toku*, Yōsensha, Tokio, 2004.

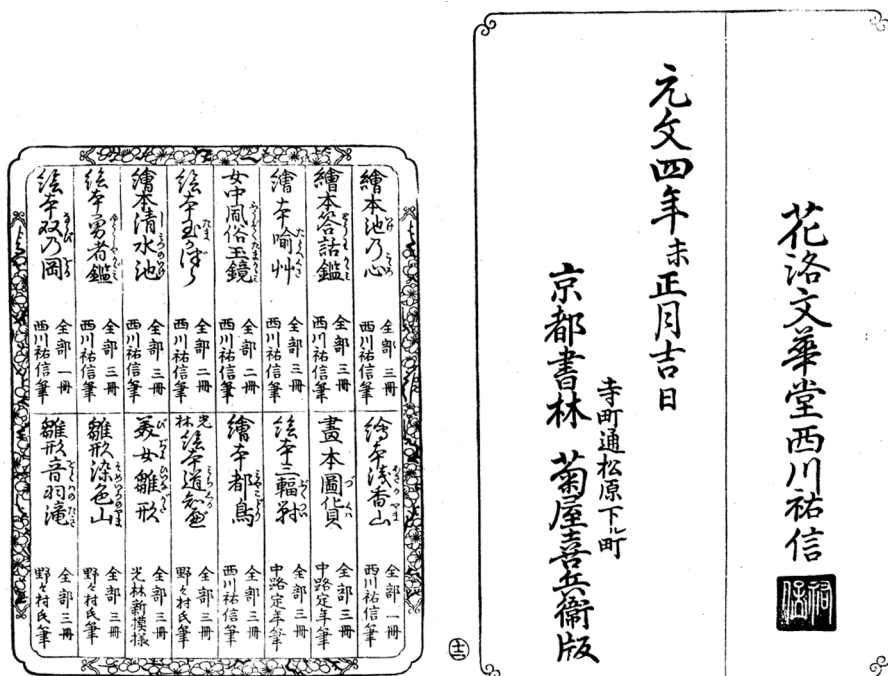


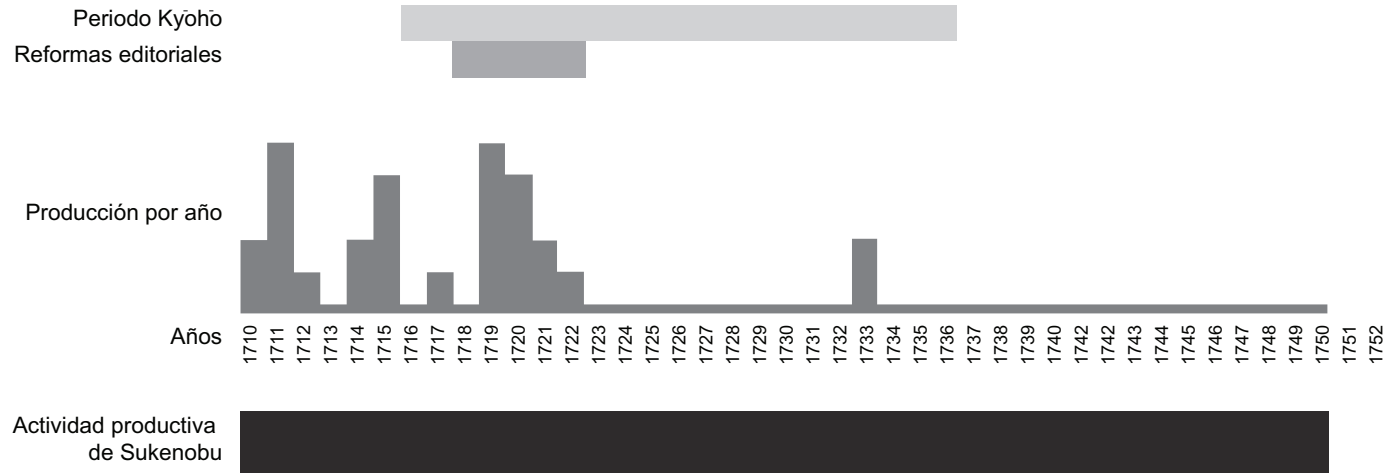
Figura 90. Epílogo del libro de Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon asaka-yama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka), 1738. Biblioteca Nacional de la Dieta

Como vemos en la gráfica 2, esos 30 títulos básicamente se ubican en el corto periodo que va de 1710 a 1733, concentrándose el 40% de ellos entre los años de 1719 y 1722. Es de notar que hay un drástico declive (o un casi absoluto término) de la publicación de sus *enpon* a partir del año 1722, que, por si fuera poco, coincide con la fase más difícil de las Reformas de Kyōhō. Este parteaguas en su vida productiva está marcado por dos sucesos de extraordinaria importancia para nuestro trabajo: la publicación del libro de las *Cien jovenzuelas*, y la supuesta censura directa a un *shungabon* de Sukenobu.

Nuestro reiterado Miyatake es uno de los primeros que citan este caso en el siglo xx,⁷⁴ tomando como referencias a comentaristas de Edo. Para no confiar ciegamente en lo que Miyatake dice, confirmemos esas fuentes en las que se basa: el problemático Baba Bunkō, y el diseñador de *ukiyo-e* del siglo xix, Keisai Eisen 溪斎英泉 (1790-1848).

⁷⁴ Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911, pp. 28-29.

Gráfica 2
Producción de *enpon* de Nishikawa Sukenobu



此一蝶か、百人女郎の繪共を本として、其後落陽西川祐信をいへる浮世繪師、好色本枕繪の達人といはれしが、或年百人女郎品定と云、大内の隠し事を畫き、其後夫婦契りが岡と云枕繪を板本にして、雲の上人の姿をつがひ繪に圖し、やんごとなきかたがたの枕席、密通の軀を模様して、清涼殿の妻隠れ、なし壺のかくし妻、萩の戸ほそのわかれ路、夜のれとゞの妻むかへと、いろいろの玉たれの中の、隠し事を畫きしに因て、後に公聽に達して、是又嚴き御咎にて、板を削られ絶板しけるとかや、是世人の多く知る所也、其後好色本禁せられ、賣買を止玉ひしを、今ひそかに商ふ事とは成りしろかし...⁷⁵

Fue quizás Itchō⁷⁶ quien reunió en un libro las imágenes de las cien jovencitas, y tiempo después, Nishikawa Sukenobu, del que se dice era un virtuoso del *ukiyo-e*, de los libros eróticos, y del *makura-e*, representó asuntos confidenciales de los harenes⁷⁷ en el libro *Hyakunin jorō shinasadame*. Posteriormente, como libro impreso *makura-e* llamado *Fūfu chigiri-ga-oka*,⁷⁸ dibujó imágenes de cópula de personajes de la corte, asuntos de alcoba de personas importantes, representaciones de cuerpos adúlteros, consortes ocultas en el Salón de la Pureza y la Frescura, esposas escondidas en la Habitación de los Perales, corredores que se bifurcan en la estrecha Puerta del Trébol Silvestre,⁷⁹ señoras que visitan los dormitorios de su señor, entre otras tantas situaciones íntimas que ocurren detrás de una cortina de cuentas. Más tarde, llegó el aviso a las autoridades que aplicaron severas medidas, ordenándose destruir las impresiones físicamente, y se hizo del conocimiento de la gente. Después de esto los libros eróticos fueron prohibidos, por lo que su compra y venta hoy día se realiza a escondidas...

或書に曰、西川祐信は浮世繪枕繪好色本のた達人と云れし、或年百人女郎品定と云大内の隠し事を畫き、其後好色双ヶ岡と云雲上のすがたの枕繪を板刻す、百人女郎のつがい繪はやん事なき方々の枕席密通の體、清涼殿の妻隠れ、梨子壺の隠し妻、萩の戸細の別れ路、夜の殿の妻むかへなど種々玉簾の中の隠し事を畫し事、公聽にもれて嚴敷御咎を受板行禁制せられ斷絶しけ

⁷⁵ Baba Bunkō, *Kinsei Edo chōmon-shū* 近世江都著聞集 (1757), en *Kinko bungei onchi sōsho* 近古文藝温知叢書, Hakubunkan, Tokio, 1891, pp. 283-284.

⁷⁶ Se dice que a mediados de la era Genroku (1688-1704) el pintor Taga Shinkō 多賀朝湖 (1652-1724), conocido posteriormente como Hanabusa Itchō 英一蝶, realizó una imagen que llamó *Hyakunin jorō* 百人女郎 (Las cien jovencitas), en la que juntó a mujeres de clase alta con mujeres del pueblo, por lo que fue desterrado de Edo de 1698 a 1709. Miyatake Gaikotsu, *Hikka-shi*, 2a. ed., Gazoku Bunko, Tokio, 1926, pp. 28-29.

⁷⁷ Aquí se menciona la palabra *daiuchi* 大内, refiriéndose al *ōoku* 大奥, que era utilizada para el harén de la casa imperial, del *shōgun*, o del castillo de algún *daimyō*.

⁷⁸ *Fūfu chigiri-ga-oka* 夫婦契りが岡 (La montaña de los votos nupciales).

⁷⁹ El Salón de la Pureza y la Frescura (*Seiryōden* 清涼殿), la Habitación de los Perales (*Nashi-tsubo* 梨壺) y la Puerta del Trébol Silvestre (*Hagi-no-to* 萩の戸) eran espacios residenciales del Palacio Imperial de Kioto.

るとかや、世の人の知る所なり、其比より以後好色本賣買を止め給ひしをひそかに商ふ事には成し...⁸⁰

Según cierto libro, Nishikawa Sukenobu era un virtuoso del *ukiyo-e*, del *makura-e* y de los libros eróticos. Dice que hubo un año en que representó asuntos confidenciales de los harenes en el libro *Hyakunin jorō shinasadame*, y que tiempo después llevó a impresos *makura-e* a personajes de la corte, en un libro que dicen se llamó *Kōshoku futa-ga-oka*.⁸¹ Las imágenes de cópula de las cien jovencitas muestran asuntos de alcoba de personas importantes así como adulterios, consortes ocultas en el Salón de la Pureza y la Frescura, esposas escondidas en la Habitación de los Perales, corredores que se bifurcan en la estrecha Puerta del Trébol Silvestre, señoras que visitan los dormitorios de su señor, entre otras tantas situaciones íntimas que ocurren detrás de una cortina de cuentas. Más tarde llegó el aviso a las autoridades, que aplicaron severas medidas, se prohibió su distribución, eliminándolos físicamente, y se hizo del conocimiento de la gente. Teniendo esto como antecedente, los libros eróticos posteriores se vendieron a escondidas para evitar que se frenara su compra y venta.

Es evidente que el fragmento de Eisen está basado directamente en el texto de Bunkō, pues a veces se copian oraciones íntegras, y en otras ocasiones se corrigen pasajes. Según ambos ejemplos, Sukenobu fue censurado por una secuela erótica (las dos partes ofrecen títulos un tanto diferentes) del libro *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencitas), publicado por Hachimonji-ya en el año 1723. Estos dos registros, citados por Miyatake —y a partir de él por casi todo el mundo que se refiere a este suceso—, son prácticamente los únicos comentarios que he podido encontrar sobre el tema, de modo que permanecen en la oscuridad los detalles del proceso, así como la supuesta secuela erótica, aspectos que han provocado escepticismo en cuanto a la veracidad de la historia, y sobre si realmente existió o no el tal *enpon*.

Ese libro, al parecer, germen de la adaptación *shunga*, o sea, *Hyakunin jorō shinasadame*,⁸² recrea en dos volúmenes la vida cotidiana de las mujeres de la época y mezcla en sus páginas a damas de la corte, señoras de samuráis, mujeres *chōnin*, campesinas, geishas y prostitutas, quienes despliegan un amplio calidoscopio de sus quehaceres y entretenimientos. La idea en realidad no fue nada novedosa, y su autor toma como punto de partida conceptual para

⁸⁰ Keisai Eisen 溪斎英泉, *Mumei-ō zuihitsu* 無名翁随筆 (1833), en *Zuihitsu bungaku senshū* 随筆文学選集, vol. I, Shoseisha, Tokio, 1927, pp. 153-154.

⁸¹ *Kōshoku futa-ga-oka* 好色双ヶ岡 (La doble montaña erótica).

⁸² Hoy día se puede encontrar un ejemplar original en la Biblioteca Nacional de la Dieta. En 1979 se publicó una edición facsimilar íntegra: Nishikawa Sukenobu, *Hyakunin jorō shinasadame*, Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).

esta antología de mujeres la colección clásica de poesía *Hyakunin issshu* 百人一首 (Versos individuales de los cien poetas), conjunto de cien *waka* 和歌⁸³ compilados por Fujiwara no Teika 藤原定家 (1198-1275) aproximadamente entre 1235 y 1241. Desde aquí, Sukenobu con seguridad se aprovechó de algunas experiencias anteriores⁸⁴ que, reutilizadas ahora gracias a sus novedosos diseños, vuelca en su libro, contribuyendo así en forma significativa al robustecimiento de su popularidad, y permitiéndole perpetuarla a partir del uso extensivo que de la aparentemente efectiva fórmula realizó.⁸⁵

Sin embargo, su mejor antecedente es un libro erótico que publica en cinco fascículos, también por medio de Hachimonji-ya, en 1711, y que llama *Iro hiinagata* 色ひいな形 (Modelos de sensuales mozas). En él mantiene contenidos similares a los que retomaría en *Hyakunin jorō* y en sus otros libros posteriores, en los que presenta la vida sexual de la corte, de la clase samurái, de gente de buena posición financiera y del común, y divide los volúmenes por tema de la siguiente manera: I. La corte; II. Samurái; III. Campesinos; IV. *Chōnin*; V. Artesanos y comerciantes.⁸⁶

Hasta el día de hoy se desconoce a ciencia cierta si la secuela erótica de *Hyakunin jorō shinasadame* fue tal, si existió realmente, si fue censurada, o si al menos se llamó de la manera en que la citan Bunkō y Eisen. En caso de que la historia sea cierta, y apostamos por su veracidad, tampoco sabemos en

⁸³ *Waka*, versos japoneses. Género poético desarrollado en la corte imperial alrededor del siglo VI d.C.

⁸⁴ La que se comenta, por ejemplo, en el fragmento de Baba Bunkō, donde se menciona que el pintor Hanabusa Itchō realizó a fines del XVII una imagen que denominó *Hyakunin jorō* y que juntaba distintos tipos de mujeres. Véase la nota 76 de este capítulo. Asimismo, Ryūtei Tanehiko relata que el libro *Eiri miyako onna shinasadame* 絵入都女品定 (Comentarios ilustrados sobre mujeres de la capital, 1702) exhibía a señoras adineradas a la par que geishas, mujeres de las casas de té y sirvientas, y que *Keisei hyakunin issshu* 傾城百人一首 (Cien prostitutas de nivel, individualizadas, 1703) mostraba a prostitutas realizando sus actividades diarias. Ambos fueron publicados en Kioto. Véase Ryūtei Tanehiko, *Kōshoku-bon kaidai* (1840), Kotensha Hakkō, Tokio, 1929, pp. 26 y 43.

⁸⁵ A partir del éxito que le provee *Hyakunin jorō shinasadame*, Sukenobu produce muchos otros libros similares: mujeres de los cuatro estamentos de la división social de entonces, en *Ehon shinōkōshō* 絵本土農工商 (Libro ilustrado de samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes, [fecha desconocida]); prostitutas y mujeres del común, en *Ehon Asaka-yama* (Libro ilustrado del monte Asaka, 1738); así como cortesanas, ciudadinas y prostitutas, en sus rutinas diarias, en *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas, 1731) y *Ehon masu-kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos, 1748); todos ellos en la colección de la Biblioteca Nacional de la Dieta. Para los tres últimos, véanse las figuras 91-94.

⁸⁶ La colección Hayashi guarda un ejemplar del primer volumen, y la JUM, la serie completa. Véase además Hayashi Yoshikazu, "Sukenobu no kōshoku-bon" 祐信の好色本, en *Kikan ukiyo-e*. Volumen especial, Gabundō, Tokio, 1977, pp. 50-68.

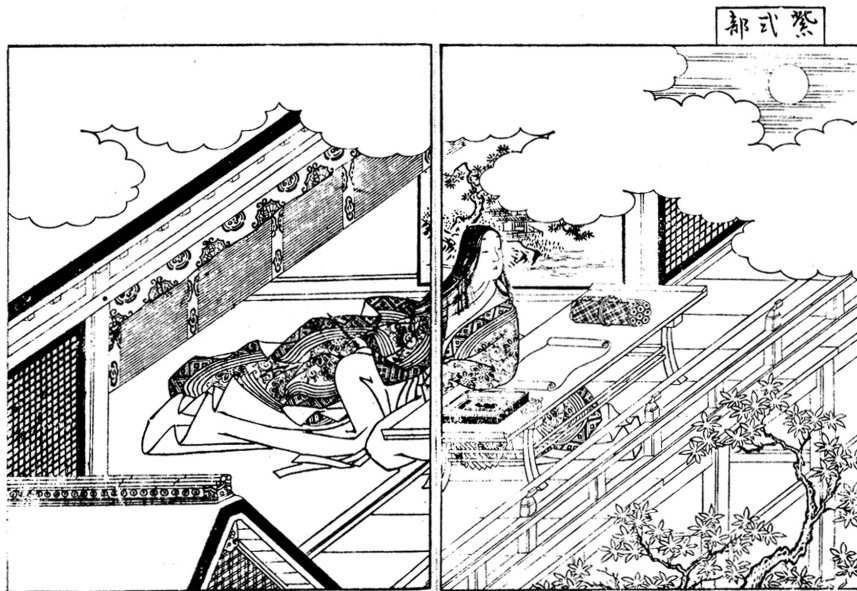


Figura 91. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Cuarta ilustración, vol. I, de *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas), 1731. Biblioteca Nacional de la Dieta



Figura 92. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Segunda ilustración, vol. II, de *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas), 1731. Biblioteca Nacional de la Dieta



Figura 93. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
 Décima quinta ilustración de *Ehon asakayama* 絵本浅香山
 (Libro ilustrado del monte Asaka), 1738. Biblioteca Nacional de la Dieta



Figura 94. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
 Décima ilustración, vol. II, de *Ehon masu kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos), 1748. Biblioteca Nacional de la Dieta

qué año salió al mercado,⁸⁷ ni si fue reeditada más tarde (algo que, por lo demás, fue bastante común con los libros de Sukenobu). El mismo Hayashi Yoshikazu plantea que, hasta el momento, ningún investigador se ha dedicado a estudiar este asunto, y que por lo tanto se desconoce con exactitud lo que sucedió, por lo que podemos ser sorprendidos por algún ejemplar del libro en cuestión, ya que tampoco ha sido rastreado.⁸⁸ Y así, en el verano de 2004, en Kioto, mientras colaborábamos en la catalogación preliminar de la recién descubierta Colección Lane,⁸⁹ pasó ante nuestros ojos un pequeño *enpon* que nos brindaría más herramientas para intentar, si no resolver, por lo menos contar con más piezas para reconstruir un escenario menos incompleto del caso.⁹⁰

Éste es un libro erótico en tres volúmenes,⁹¹ formato *yokohon* 横本, que nunca antes ha sido estudiado y del que casi tampoco hay referencias en lo que se ha escrito sobre el *makura-e* hasta el momento.⁹² A pesar de que en la portada no tiene título alguno,⁹³ cuando abrimos su primer volumen nos percatamos⁹⁴ de que es un libro de mediados del siglo XVIII, con un marcado estilo Sukenobu; y la primera ilustración (coloreada)⁹⁵ con que nos encontramos nos muestra a una pareja leyendo un libro cuya carátula dice: *hyaku-*

⁸⁷ Hay también muchas ambigüedades al respecto, y, por ejemplo, Miyatake plantea que la versión sería se publicó después de que se había agotado la erótica, pero no fundamenta su argumento ni presenta prueba alguna de ello. Véase Miyatake Gaikotsu, *Nishikawa Sukenobu gafu*, Gazoku Bunko, Tokio, 1911, p. 3.

⁸⁸ Hayashi Yoshikazu, *Edo no makura-eshi* 江戸の枕絵師, Miki Shobō, Tokio, 1981, p. 92.

⁸⁹ Hoy día propiedad de Honolulu Academy of Arts. Agradezco la posibilidad única de examinar esta colección, y el apoyo que me brindaron John Carpenter, Akama Ryō, Ishigami Aki, Stephen Little y Morimoto Yasuyoshi.

⁹⁰ El estudio completo de este ejemplar, así como de la producción erótica de Sukenobu, son parte de una investigación próxima, que se publicará de manera independiente.

⁹¹ Aunque la Colección Lane tiene solamente el 1 y el 3. Conocimos tiempo después que la colección JUM tiene también un ejemplar del libro, pero, igualmente, posee sólo los volúmenes 1 y 3.

⁹² Las únicas referencias al libro (se circunscriben básicamente al título, a una supuesta fecha y alguna foto, nada más) que he encontrado están en: Shibui Kiyoshi, *Ukiyo-e naishi*, Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932; Richard Lane y Hayashi Yoshikazu, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, vols. I y VII, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995-1998 (agradezco a Ishigami Aki por alertarme acerca de estas referencias); y Kobayashi Tadashi y Asano Shūgō, *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono*, 2 vols., Gakkei, Tokio, 1995.

⁹³ Era muy común la práctica de pegar una tira de papel con el título en la portada, y por el uso y el tiempo, frecuentemente se desprendía. Por otro lado, muchas veces se cambiaban las portadas o las obras se reencuadernaban (a causa del deterioro). Por eso, la mayoría tienen título en el interior. Véase la figura 95.

⁹⁴ A partir de sus características técnicas, de formato, papel, caligrafía y estilo.

⁹⁵ Véase la figura 96.

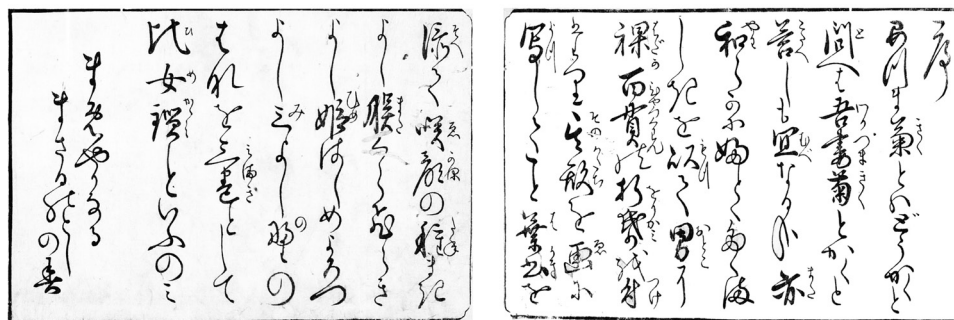


Figura 95. Prólogo del libro *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752. Colección Japan Ukiyo-e Museum



Figura 96. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Primera ilustración, vol. I, del libro *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752. Colección Japan Ukiyo-e Museum

nin onna 百人女 (o sea, *cien mujeres*). Para alguien que ha ocupado unos cuantos años trabajando con el tema del control del *makura-e*, y para quien el caso de las *Cien jovenzuelas* no es una referencia más, esta coincidencia no podía pasar inadvertida.

En el contexto particular en que estábamos en ese momento, rodeados por una colección que por primera vez se estaba examinando, con pilas de libros antiguos (parte de ellos *enpon*) amontonados a nuestro alrededor, y literalmente miles de pinturas *kakejiku* 掛軸⁹⁶ de los artistas más conocidos de Edo, cuyo examen despertaba el asombro de los especialistas que se encontraban trabajando con ellas en la habitación contigua, no quedaba más remedio que echar a volar la imaginación, y suponer que ese *enpon* que se encontraba frente a nosotros era la famosa secuela erótica “perdida” de *Hyakunin jorō shinasadame*. Sin embargo, era necesario revisar detalladamente si es factible sostener esa posibilidad y hasta qué punto.

En primer lugar está el tema del título. Como ya vimos, hay algunas diferencias en los datos que aportan los comentarios de Bunkō y de Eisen. Uno habla de *Fūfu chigiri-ga-oka* y el otro de *Kōshoku futa-ga-oka*. El *shungabon* encontrado en la Colección Lane, como explicábamos, no tiene título en la portada ni tampoco al comienzo de la historia, pero si prestamos atención al prólogo, se nos dice: “... mimaki toshite Hime kagami...” 三巻として比女鑑 (“... Modelos comparados de jóvenes mujeres en tres volúmenes...”), lo que nos aporta el título: *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres).

La fecha es otro de los componentes ambiguos del caso que estamos presentando. En esas escasas referencias que de *Hime kagami* se han hecho, encontramos variedad de posibilidades. La referencia más antigua (Shibui) dice que este libro es de 1764. Lane (dueño del ejemplar que analizamos) opina primero que es de la década de 1750 y después la cambia por alrededor de 1760, mientras que Asano, en su lista de libros *makura-e*, lo coloca en el año 1752.⁹⁷ Como vemos, todas son posteriores a la muerte de Sukenobu en 1750. El prólogo de *Hime kagami* reporta en la última línea lo siguiente: “... mameyaka naru masaru no toshi no haru” まめやかなるまさるのとしの春 (“... con la mejor de las voluntades; primavera del año del dios mono”), es decir, tampoco da una fecha exacta, ya que se utiliza la palabra *masaru* 神猿 (dios mono del panteón *shintō*, que se relaciona con el zodiaco chino y, por ende, con el año del mono). El problema está en que por esa época tenemos varios años coincidentes con ese signo: 1716 (丙申), 1728 (戊申),

⁹⁶ Pinturas en formato vertical.

⁹⁷ Para las fuentes, véase la nota 92 de este capítulo.

1740 (庚申), 1752 (壬申) y 1764 (甲申). Dos de ellos (los dos finales) coinciden exacta (Shibui y Asano) o aproximadamente (Lane) con las referencias que citamos, pero ¿cuál será la correcta?

La segunda es, de todas las fechas, la que mayores posibilidades parecería tener, si la enfrentamos únicamente a los comentarios citados, porque es sólo 5 años posterior a la publicación de las *Cien jovenzuelas* de Sukenobu, y tanto Bunkō como Eisen hablan de que la versión *enpon* apareció poco tiempo después del éxito de 1723. No obstante, hay algo que no nos satisface del todo, y son esas otras posibilidades que mencionan Shibui, Lane y Asano.

Tomando entonces la incertidumbre de las fechas, y las diferencias en los títulos, preguntamos, ¿será *Hime kagami* realmente la versión erótica “perdida”, u otra cosa más? ¿Nos será posible estructurar algún otro escenario potencial que nos facilite, aunque sea en parte, las respuestas que intentamos buscar? Tratemos de recomponer esto.

El primer año, 1716, se puede descartar rápidamente, ya que es muy anterior a la edición de *Hyakunin jorō shinasadamey*, por consiguiente, no encaja. A esta decantación le podemos añadir que, junto con la referencia que de *Hime kagami* da Shibui Kiyoshi, viene una imagen de la portada del ejemplar que él poseyó, en la que se conserva la etiqueta del título que dice *Fūryū hime kagami*. El detalle de la palabra *fūryū* 風流 (refinado, elegante) es en extremo iluminador —sobre todo en la etiqueta exterior— porque es precisamente a partir de las leyes editoriales de 1722, y más en específico aún, hacia fines de la era Kyōhō (1736), cuando comienza una deliberada estrategia de transformar los títulos de los libros eróticos, en otros más inocuos, y *fūryū* fue uno de los comodines más utilizados.⁹⁸

1728 parece una fecha muy atractiva, pero hay varias razones que conspiran en su contra. Una de ellas es la diferencia entre los títulos que dan los comentadores y el que viene en el prólogo del libro en cuestión. Más aún, 1728 se ubica en pleno periodo Kyōhō, justamente pocos años después de las reformas editoriales, por lo que sería demasiado arriesgado sacar al mercado una versión erótica de un libro exitoso, y además sería también, paradójicamente, un poco tardía si tenemos en cuenta que la arremetida en contra de las publicaciones data básicamente de 1722-1723, y si vemos la brusca interrupción en la producción de *enpon* de Sukenobu, que mostramos en el cuadro que presentamos.

En este sentido, la fecha de 1740 tampoco parece probable, tanto por las razones arriba expuestas, como porque a partir de 1735 los gremios de Kio-

⁹⁸ Es importante, sin embargo, tener presente que ocasionalmente también se utilizó en años anteriores.

to comenzaron a autorregular el comercio de libros *makura-e*. Quedan sólo 1752 y 1764, que no sólo son las que citan los tres investigadores que mencionamos (aunque no exponen sus motivos), sino que también coinciden con una época de relajamiento en el control editorial, y con un nuevo apogeo de la producción de *shunga*. Empero, Sukenobu muere en 1750.

Es aquí donde nos gustaría proponer la teoría de que *Hime kagami* no es esa secuela erótica que fue censurada por las autoridades, y que creímos en un principio, sino una edición posterior, transformada, del *enpon* “perdido” *Fūfu chigiri-ga-oka* (o como realmente se llamara). No sólo se solucionaría el dilema de las fechas (que se reducirían a dos probabilidades, 1752 y 1764), sino también el de los títulos. Así, *Fūryū hime kagami* sería el título de esta nueva edición del censurado *enpon* de Sukenobu, publicado de manera póstuma.

Nuestra aseveración no se queda en este punto, ya que es necesario entonces comprobar su solidez. Para demostrar que es una versión posterior “disfrazada” de la secuela erótica “perdida” de *Hyakunin jorō*, quisiéramos comparar ambos libros en cuanto a su contenido y en su aspecto formal.

Algo que inmediatamente nos llamó la atención fueron precisamente las similitudes entre los títulos *Hyakunin jorō shinasadame* y *Hime kagami*. Apartando la palabra *hyakunin* (o “cien personas”), el resto es en extremo parecido. *Jorō* y *hime*, independientemente de algunos matices diferentes,⁹⁹ significan “mujeres jóvenes”, mientras que *shinasadame* y *kagami* implican ambas una especie de “muestrario comparado”, por lo que comparten además el recurso de antologizar imágenes de las mujeres de su tiempo, que puso en práctica Sukenobu, y que fue clave de su éxito.

Otra interesante coincidencia es que *Hyakunin jorō* y *Hime kagami* mantienen una estructura casi idéntica. No sólo el contenido es exactamente el mismo, sino que se estructuran de la misma manera, iniciando con imágenes de la vida en la corte, pasando de allí a esferas predominantemente samuráis, y continuando con los mundos *chōnin* y demás ámbitos; se presenta como única diferencia la explicitación de la actividad sexual para el caso de *Hime kagami*. Si recordamos las palabras de Bunkō, y revisamos el ejemplar en cuestión, encontraremos abundantes coincidencias: *imágenes de cópula de personajes de la corte*, segunda ilustración del vol. I, *asuntos de alcoba de personajes importantes*, cuarta ilustración del vol. I, *corredores que muestran a señoras que visitan los dormitorios de su señor*, novena ilustración del vol. I, entre muchas otras.

⁹⁹ *Jorō*, además de mujer, joven, connota prostituta, mientras que *hime*, además de mujer, joven, implica princesa.

Pero es la comparación desde la perspectiva formal la que proporciona la última prueba, definitiva, que permite demostrar nuestra sospecha.

En las figuras 97-104, de las páginas siguientes, podemos comprobar cómo Sukenobu reutiliza muchos de sus diseños para *Hyakunin jorō* de maneras casi idénticas en esta reedición “disfrazada” de la secuela erótica, objeto de discusión en esta sección del capítulo. La ubicación y el diseño de la cortina portátil, a la izquierda de las figuras 97 y 98, en ambos casos la segunda ilustración del primer volumen de los dos libros, coincidentes además con espacios de la corte; el personaje femenino que sostiene la mesita de servicio, y la interlocutora a su izquierda, en las figuras 99 y 100; la mujer que sostiene las decoraciones de papel y mira hacia la derecha, y la mesita recolocada en la versión erótica a su espalda, ambas a la izquierda de las figuras 101 y 102; y los bultos de tela, así como el personaje femenino de más a la izquierda de la figura 103 —aunque transformado de la cintura hacia arriba— en las figuras 103 y 104.

Todos esos elementos coincidentes, que hemos presentado en las páginas anteriores, son los que nos permiten afirmar que si bien *Hime kagami* no parece ser la publicación erótica censurada en 1723, es, muy probablemente, su reedición posterior “disfrazada” para evadir cualquier posibilidad de castigo por parte de las autoridades, así como los controles gremiales.

Ahora bien, ¿por qué la censura de esa secuela *enpon* de *Hyakunin jorō* y no de otro libro u otro ilustrador?

Varios elementos son primordiales y deben tenerse en cuenta aquí. A pesar de que Sukenobu realizó algunos otros ejercicios similares a *Hyakunin jorō* y a su variante *makura-e*,¹⁰⁰ su publicación lamentablemente coincidió con el momento de mayor tensión de las regulaciones editoriales de Kyōhō,¹⁰¹ porque, como lo señalan los comentarios de Bunkō, el hecho se vio como una ofensa, es decir, que presentara públicamente en un mismo libro (por lo demás, sexualmente explícito) ámbitos que estaban perfectamente bien demarcados en el sistema social imperante, pretendiendo igualar esferas que no debían ser homogéneas, por lo que la publicación constituyó una transgresión tanto hacia los imaginarios oficiales como a las leyes que precisamente en ese año acababan de proclamarse.

Además, manteniendo un comportamiento bastante uniforme a lo largo del periodo Edo, esta censura tiene el mismo componente ejemplarizante que se aplicó tiempo después a Utamaro, a Kuniyoshi, a Tanehiko y a Shunsui, entre muchos otros, por cuanto esa secuela erótica, lo mismo que *Hyaku-*

¹⁰⁰ Como el mencionado caso del libro *Iro hiinagata*.

¹⁰¹ Una situación bastante similar a la que examinamos con Tamenaga Shunsui.

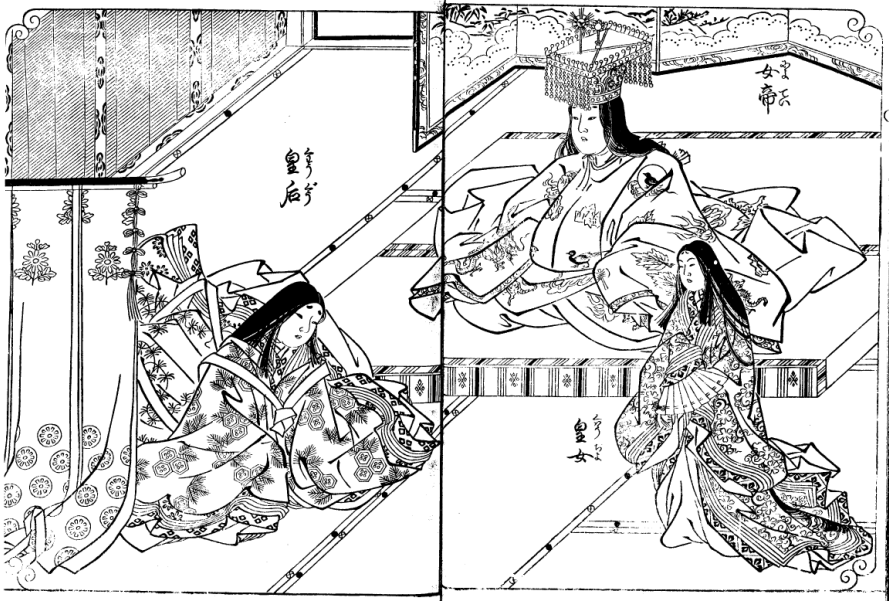


Figura 97

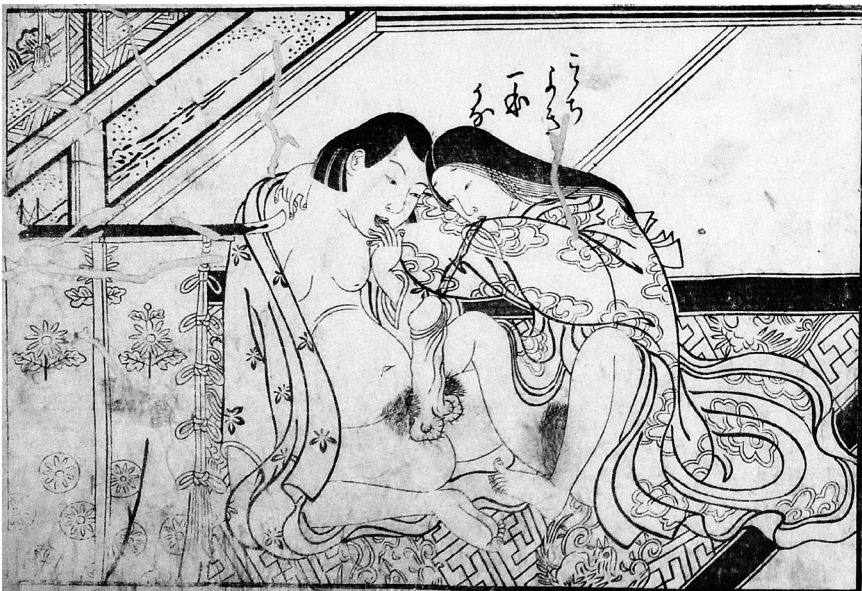


Figura 98



Figura 99

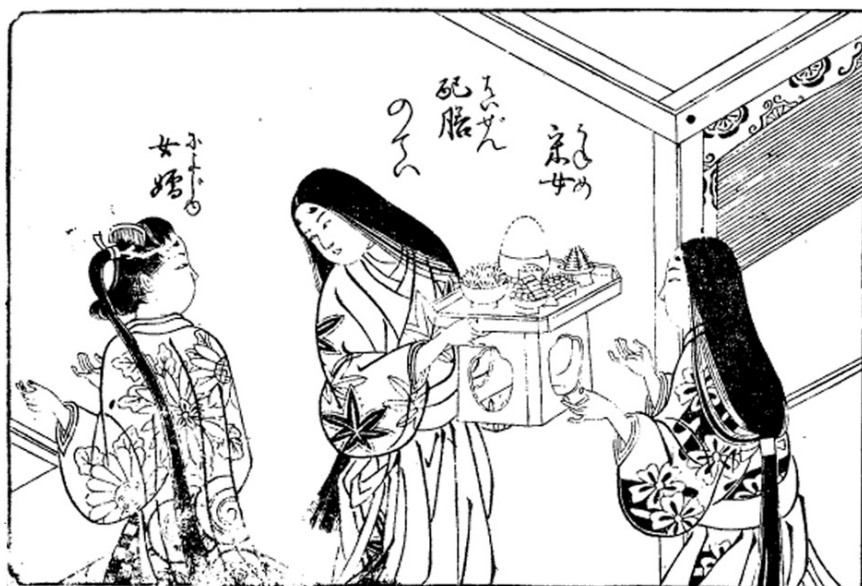


Figura 100



Figura 101



Figura 102



Figura 103



Figura 104

nin jorō shinasadame, fueron aparentemente éxitos de venta, y su creador, Nishikawa Sukenobu, el diseñador de libros ilustrados y de *shunpon* más famoso de esos años. Por supuesto que en un caso así, y a pesar de que se destruyeran todas las copias que se pudieron recoger, la industria editorial de entonces con seguridad reeditaría ese famoso libro, aprovechando épocas menos convulsas, y las posibilidades que les permitía el “ocultar” información delicada, argumento que se suma a nuestra intención de sostener que *Hime kagami* es hasta el momento el único candidato a ser esa reedición de la secuela censurada.¹⁰²

Gracias a la popularidad que implicó la censura del libro de Sukenobu, y a las estrategias de supervivencia de la industria editorial de Kioto, en su búsqueda de vericuetos para publicar antiguas obras “conflictivas”, podemos contar con esta *pièce de résistance* en la que se convierte *Hime kagami*, y que, a pesar de los titubeos que todavía podamos tener acerca de si es realmente o no una reedición de la famosa obra censurada, permite abrir nuevas ventanas y alternativas en el estudio de ese caso particular, de la figura y producción de Sukenobu, y de los comportamientos del *makura-e* en general. De nuevo, recordando el entusiasmo al abrir el *enpon* por vez primera y encontrar esa imagen coloreada de dos personas adineradas mirando un libro que dice en su carátula *Hyakunin onna*, es difícil no imaginarnos el ficticio escenario de Sukenobu, pretendiendo revelar que ahí no sólo está su libro, sino que circula por las manos de algunos miembros del grupo en el poder político que intentó eliminarlo.¹⁰³

¹⁰² Si nos fijamos en el enlistado de obras *makura-e* de Sukenobu que se incluye en el anexo B, podremos percatarnos de que, además, es la única reedición, entre las que se incluyen, de la que se desconoce la fuente original.

¹⁰³ A la hora del cierre editorial de este libro para su publicación se han encontrados otros títulos de Sukenobu e información complementaria que aportarán un panorama más completo a este estudio de caso, y que se trabajarán e incluirán en una investigación posterior.



CONSIDERACIONES FINALES

Como hemos presentado a lo largo de este trabajo, la historia de las estampas sexualmente explícitas que conocemos hoy como *makura-e* ha mantenido una interacción constante con disímiles ejercicios regulatorios, en diferentes momentos y espacios. Partiendo de las formas en que los discursos japoneses modernos y contemporáneos han permeado al aparato legislativo encargado de controlar los devenires públicos de la representación del sexo, así como de muchos de los estudios que sobre el *shunga* se han venido realizando, hemos intentado fundamentar las maneras en que se singularizó, a partir de fines del siglo xix, a esta producción (primero como “obscena” y luego como “arte”), y las estrategias que para esto se emplearon y todavía se emplean.

Considero que ese análisis inicial fue un eslabón básico para poder remontarnos en el tiempo y profundizar en los comportamientos de las imágenes *makura-e* —objeto de esta investigación— durante la etapa histórica conocida como periodo Edo, y en sus relaciones con las estructuras de poder Tokugawa, para examinar, a partir de ahí, tanto las consideraciones que sustentaban las políticas de control por parte del gobierno shogunal, el papel de la estampa sexualmente explícita en las prácticas transgresivas de la cultura popular-urbana, como los mecanismos de control que sobre ellas se impusieron.

En esta tarea por demostrar que, al igual que en los siglos xix y xx, los libros y álbumes *shunga* durante Edo sufrieron los embates de los órganos reguladores del poder, si bien es cierto que hemos trabajado con colecciones extremadamente poco estudiadas, con documentos de primera mano, y con una infinidad de investigaciones y textos en japonés y otras lenguas que tratan sobre esas estampas, un volumen importante de los procesos, ejemplos y pruebas que hemos utilizado para nuestros propósitos no estuvo enterrado desde siglos atrás en ninguna estancia subterránea perdida, descubierta excepcionalmente por quien escribe durante su estancia de investigación en el área. Para nada es ése el caso. Salvo pocas excepciones, muchos

de ellos eran pistas que estuvieron siempre a la vista, o por lo menos disponibles a ser tomadas en cuenta y a ser sometidas a un examen más minucioso. Entonces, ¿por qué nunca antes se abordó seriamente el problema del control del *makura-e* en Edo?

Hay varias razones que a mi juicio han confluído en esto.

En primer lugar está lo reciente de los estudios sobre la manifestación, y el sinnúmero de problemas que todavía falta por investigar y resolver al respecto. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que éste es un campo nuevo y con un gran potencial de estudio, por lo que la mayoría de los aportes resultan precursores, y por ende todavía sujetos a constantes revisiones y reconsideraciones.¹ A esta escasez de investigaciones dedicadas al *shunga* se suma el hecho de que su estudio fue visto en algunos sectores —incluso en los académicos—, hasta hace muy poco tiempo,² como algo sin valor, vulgar, y aun se juzgaba ridículo considerarlo como objeto de estudio. De ahí que prácticamente no existieran proyectos de investigación ni instituciones que abiertamente decidieran enfrentar este reto.³ Por supuesto que ese criterio está ineludiblemente soportado por circunstancias políticas, por las actitudes oficiales hacia la representación del sexo, por la censura moderna, por aquellos discursos regulatorios y axiológicos que comentábamos, y por las maneras en que todos ellos han moldeado nuestras relaciones con el hecho visual de carácter sexual.

Asimismo, es imprescindible esclarecer que precisamente por esas remodelaciones modernas se erigieron mitos que se generalizaron a casi la totalidad de las políticas de control enfocadas en la representación del sexo (que en el caso japonés moderno tienen un marcado carácter victoriano), simplificando y redirigiendo sus motivos hacia lo “inadecuado”, o “impúdico”, de la explicitación de los genitales y la actividad sexual. De aquí que en numerosas ocasiones erróneamente se presuma que cualquier otra práctica

¹ Hasta el momento, la mayor cantidad de estudios que se han realizado sobre el *shunga* parten de disciplinas como la literatura, la historia y la sociología, o provienen de investigadores con formación en estos campos, por lo que otro factor clave es la necesidad de emprender trabajos multidisciplinarios, y mayor cantidad de investigaciones con enfoques diferentes, donde además del texto escrito se considere el estudio de la imagen *per se*.

² Lamentablemente, todavía en ocasiones se le juzga así.

³ La gran mayoría de los investigadores que en Japón se dedicaron al estudio del *shunga* lo hacían en forma independiente. Esta situación continuó así hasta que hacia principios del siglo xxi, profesores como Hayakawa Monta (en Nichibunken) y Akama Ryō (en la Universidad de Ritsumeikan), entre otros pocos, consolidaran proyectos de investigación y de coleccionismo anclados en sus respectivas instituciones y patrocinados por las mismas. A pesar de ello, siguen siendo escasos los centros de estudio que dedican esfuerzos hacia el *makura-e*, así como los estudiantes que optan por este tema de investigación.

censura hacia imágenes con contenidos sexuales, sean éstas de otras épocas o geografías, inevitablemente se basa en los mismos argumentos puritanos “de moda”, descartándose posibilidades de enfoques diferentes en el estudio de este tipo de producción visual.

A estas otras razones políticas se añadieron las “necesidades” de abrir espacios “legítimos” para el estudio del *makura-e*, se articularon nuevos destacamentos de “razones” destinadas a la protección de esos nuevos espacios y se implantaron estrategias para la conversión del *shunga* en “arte”: construcción de nuevos discursos, selección de temas de estudio que respondan a los nuevos paradigmas, conformación de nuevas colecciones,⁴ prácticas editoriales e investigativas, y desinterés por temas que pudieran resultar “incómodos”, como el del control.

Otra de las razones más nuevas, derivada ésta del proceso de metamorfosis del *makura-e* en arte, es la que desestima el hecho de que las estampas eróticas de Edo hayan sido objeto de control, achacando falta de pruebas, y lo aparentemente no problemático de la explicitación visual del sexo en los siglos XVII al XIX, justificación que responde a una evidente contraposición de esos años precedentes con la situación que vivió el Japón moderno para con este tipo de imágenes.⁵ Sin embargo, el hecho de que durante el periodo Meiji se adicionaran al aparato discursivo legal conceptos importados y se implantaran nuevas prácticas que regularían desde entonces, y en gran medida hasta hoy, las producciones sexualmente explícitas, no prueba que durante la etapa histórica anterior –Edo– no se ejerciera medida alguna en su contra. Sería en extremo arriesgado sostener que porque en Edo no se aplicaron las mismas acciones y justificantes que en Meiji, hubo o no hubo regulación alguna.

Por supuesto que esta necesidad de conversión del *shunga* en “arte”, que se ha realizado recientemente,⁶ responde a las formas en que nuestras socie-

⁴ Es interesante observar aquí cómo se han conformado algunas de las colecciones contemporáneas de *shunga*. Frente a una Colección Hayashi, centrada en publicaciones más económicas y de carácter más popular, tenemos otra como la de Nichibunken, interesada sobre todo en álbumes y libros más cualificados y de ilustradores más famosos, estrategia que realza la noción de *makura-e* igual a *meihin* (obras maestras), y que se ancla en aquellas construcciones discursivas que analizamos en el capítulo II y que intentan estructurar modelos muy específicos en torno a lo que conciben como *makura-e*.

⁵ Como comentábamos párrafos atrás.

⁶ Es importante aclarar que este proceso no ha concluido todavía. Como hemos mencionado, consideramos que esta transformación finalizará únicamente cuando se logre realizar una exposición pública de “arte” *shunga* en Japón. Quizá sea una posibilidad no tan lejana, ya que precisamente en estos momentos se está preparando una magna exhibición en el Museo Británico para el año 2013, espacio legitimado que quizás catalice este último paso.

dades modernas han encarado el problema de la explicitación del sexo, y de los niveles de control que se ejercen sobre esas producciones. Por eso, cuando escuchamos hablar de “control del *makura-e*”, inmediatamente lo asociamos con los controles “modernos” hacia la representación del sexo, cuando en Tokugawa generalmente los objetivos de las regulaciones se dirigían hacia otros sectores considerados más conflictivos para los contextos políticos de entonces.

Justamente, este trabajo se ha esforzado en demostrar que sí hubo control del gobierno sobre el *makura-e* en Edo. Como indicamos, la gran diferencia radica en que ese control no recayó exactamente en la explicitación del sexo. ¿Cuáles fueron entonces las verdaderas causas? ¿En qué motivos últimos se fundamentaron las políticas de control hacia el *shunga*?

Es necesario comenzar recordando que además de aquellas ocasionales menciones directas que sobre el *makura-e* se registran en las proclamas para la regulación de los gremios editoriales, otras palabras, como *shinki* e *ikagawashiki-koto*, sirvieron como calificativos de ciertas producciones cuya publicación y distribución masiva fue vista como no adecuada y hasta excesiva, terminología que englobaba, junto con otras tipologías de impresos, también al *shunga*.⁷ Aquí, el acto de “nombrar” es un aspecto particularmente significativo para nuestra fundamentación del control del *makura-e*, porque apunta hacia una intención de singularizar un producto comodificado, como lo fueron nuestras estampas. Al marcar o singularizar estos bienes como *shinki*, *ikagawashiki-koto*, pornografía, obsceno, o arte, se establecen de inmediato los derechos para su legislación, monopolizando así su control.⁸ No fue toda la producción visual sexualmente explícita objeto de la censura en Edo. Las sofisticadas y caras pinturas con idénticas temáticas no parecen haber sido factores de preocupación para el gobierno; era el *makura-e*, la variante popular, exitosa y comercial, la que provocaba escozor.

Precisamente, la mayoría de los edictos y maniobras de escarmiento hacia el mundo editorial (y hacia el *makura-e* en particular) estuvieron antecedidos por épocas de relajamiento en los controles, momentos, por lo demás,

⁷ Hemos reiterado la idea de que el *shunga* no fue nunca visto como una entidad independiente del resto de la cultura de impresos *chōnin* y, por ende, no había necesidad de nombrarlo directamente. Estaba claro, para las autoridades de entonces, cuáles de aquellos productos eran transgresivos, y fue justamente esa parte “excesiva”, “contestataria” de la cultura popular-urbana, la que se reguló como tal.

⁸ Para literatura general sobre estos procesos véase Igor Kopytoff, “The cultural biography of things: Commoditization as process”, en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Nueva York, 1986, pp. 64-91.

de grandes éxitos de venta y de prosperidad en la industria.⁹ De la misma manera, los escritores, editores e ilustradores castigados eran todos los máximos representantes en sus respectivos géneros, por lo que la censura hacia ellos se convirtió en acciones ejemplarizantes. Al final, la enorme popularidad y el éxito comercial del *shunga*, al igual que el del *ukiyo-e* y de la literatura popular, alimentaron a la floreciente economía mercantil de los *chōnin*,¹⁰ y contribuyeron con la presentación pública de la subversión del orden económico oficial.

Era el valor corrosivo del dinero (y del consumo) uno de los mayores temores que para su estabilidad en el poder advertían las autoridades Tokugawa, por lo que la prohibición y el control no se basa únicamente en la supresión de la representación, sino además en un interés por neutralizar las capacidades simbólicas de parte de esos imaginarios *chōnin*¹¹ que transgredían constantemente las construidas fronteras del orden establecido. Esos objetivos últimos de los controles, que intentaban regular los comportamientos excesivos de bienes y servicios que comprendieran de alguna manera componentes sexuales, no se basaron en ningún tipo de valoración puritana, sino en intereses de estatus. Detrás de esos disfraces ideológicos o

⁹ Los propios *enpon* aportan información al respecto. En el prólogo del libro de Kuniyoshi Tsukushi *matsufuji no shigarami* 筑紫松藤柵, de 1830, el editor dice:

随而先年差出し候四季之詠後編、干ニ忠臣蔵大賣大繁昌仕候、冥加至極有難仕合ニ奉存候...

Ésta es la secuela de los volúmenes del *Chūshingura* que fueron presentados el año pasado, y que tuvieron un gran éxito de venta y popularidad. Se agradece en extremo esta bendición, que reverenciamos.

En otro *enpon*, escrito por Ryūtei Tanehiko en 1837, titulado *Shunshoku irebune-chō* 春色入船帳, se refieren a un libro que posteriormente fue censurado durante las Reformas de Tenpō, de esta manera:

... 水揚帳は先に廣く流行なして利潤ありと聞...

... escuchamos que el libro *Mizuagechō* hace poco tuvo una amplia popularidad y generó ganancias...

Para la primera cita véase Hayashi Yoshikazu, “Higa ehon: *Chūshingura*”, *Kikan ukiyo-e*, núm. 23, Gabundō, Tokio, 1965, p. 10; para la segunda, Hayashi Yoshikazu, *Edo makura-eshi shūsei: Utagawa Kunisada*, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1989, p. 101.

¹⁰ Recordemos que, salvo algunas excepciones, los castigos más fuertes se dirigieron hacia los editores: se destruyeron las impresiones y las planchas, y se les confiscaron tanto sus ganancias como parte de su capital, y de este modo se causó el debilitamiento de sus capacidades económicas.

¹¹ En particular, como se vio, el mundo del *ukiyo*.

moralizantes que implantan y justifican prácticas de control social e individual, radica una preocupación de permanencia (sea ésta política o económica).

Ese sistema de control, además, concibió particularidades que le permitieron sutiles niveles de movilidad y adaptación. Como se vio, el peso mayor del control no recayó en regulaciones directas, o claramente verticales, donde el peso y el poder del gobierno quedara rudamente evidenciado. Son, en su lugar, las regulaciones basadas en las capacidades autónomas de los gremios, de los grupos de responsabilidad mutua, o en la autocensura, los mecanismos más empleados. De esta manera no sólo se desvanece en apariencias la férrea voluntad de imposición, sino que inteligentemente se depositaba esa acción reguladora justamente en las ambigüedades de esa “autonomía” otorgada, en el relativo concepto de “libertad de decisión”, una decisión que a partir del tamiz de un supuesto interés individual, indudablemente tiene que considerar los intereses grupales, la propia supervivencia de la actividad comercial y de la producción de impresos, situando en el tablero de juego la decisión de permanencia, que dependerá finalmente del propio interesado. Quizás por eso este sistema, basado en la actividad autorreguladora, haya alcanzado altos niveles de efectividad durante el periodo Edo, fuera ampliamente utilizado, y le permitiera al Bakufu ir perfeccionándolo y adaptarlo a las diversas circunstancias sociales, políticas y económicas de esos años.

Frente a estas maniobras oficiales, las posibilidades que brindan entonces las aptitudes de la imagen para la configuración de “mundos” alternos, “extraoficiales”, sumadas a las potencialidades del hecho sexual para desdibujar fronteras estamentales, se convierten de pronto, en el Japón de Edo, en una mezcla explosiva, que genera un universo virtual que clama presencia¹² y se enfrenta inevitablemente a un mundo oficial supuestamente “real” y fáctico, pero que también se estructura, presenta y perdura en el plano de las imágenes. Una imagen de gobierno que necesitaba continuar manteniendo un exterior estable, y que fue seriamente tomada en cuenta por las estructuras de poder de entonces.¹³

¹² Para otras ideas al respecto véanse Sumie Jones, “Sex, art, and Edo culture: An introduction”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 1-12; H.D. Harootunian, “Cultural politics in Tokugawa Japan”, en Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, pp. 7-28, entre otros.

¹³ Acerca de la relevancia de la imagen para el poder Tokugawa, Shively cita el siguiente comentario del fundador de la escuela neoconfuciana oficial, Hayashi Razan, sobre el santua-

Por lo tanto, esas interacciones de prácticas, discursos e imaginarios que hemos estado discutiendo a lo largo de estas páginas, se convierten en otra de las arenas de negociación que caracterizan a las relaciones de poder (en este caso particular, samurái y *chōnin*) en el periodo Edo, en un espacio de pugna de intereses donde ambos imponen y ceden, se absorben y repelen, adaptándose y reconfigurándose mutua y constantemente; donde el *makura-e*, justamente, funciona como uno de esos intersticios de intercambio y búsqueda, confabulándose en ocasiones con las prácticas reguladoras, pero más significativo, generando nuevas estrategias transgresoras, que le permitieron escabullirse, mudar de piel, y presentarse de nuevo en público.

Son esas potencialidades del *shunga* como pretexto de libro, en la búsqueda de nuevas perspectivas ante fenómenos y procesos visuales, culturales e históricos, entre otros enfoques, las que más nos atrajeron y finalmente nos decidieron a emprender esta difícil travesía. La abrumadora riqueza del material y las posibilidades múltiples de esta área de estudio en la consecución de nuevas investigaciones que aporten mayor información y puntos de vista sobre la cultura japonesa, la vida de las imágenes, y las relaciones de ellas con sus contextos y con nosotros mismos, tal vez sean otros de los objetivos latentes de este texto, que hemos concebido además como punto de partida para mayores reflexiones propias, y ojalá ajenas también, en torno a estos temas.

Finalmente, quisiéramos cerrar estas páginas resaltando la importancia de la cultura popular-urbana en las discusiones que se han desarrollado a lo largo de todo el trabajo. Una cultura popular altamente dinámica, que no sólo fecundó otros sistemas culturales (como el samurái o el rural), sino que implantó constantemente estrategias para burlar los controles oficiales que sobre sus producciones transgresivas se impusieron. Una cultura popular que mediante la producción y comercialización de sus impresos e imágenes no sólo contri-

rio de Nikkō 日光 (dedicado al primer *shōgun* Tokugawa Ieyasu): "... If it were not grand and magnificent, it would not suffice in demonstrating his majesty and spiritual force to the common people. If its adornment were not beautiful, it would not suffice in proclaiming his achievements a hundred generations hence..." ("... Si no fuera grande y magnífico, no sería suficiente para demostrar su majestad y poder espiritual a la gente común. Si sus decoraciones no fueran hermosas, no sería suficiente para proclamar sus triunfos a cientos de generaciones posteriores..."). Donald H. Shively, "Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XXV, Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1964, p. 139.

De igual manera, el libro de Timon Screech, *The Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829* (Reaktion Books, Londres, 2000), se dedica a explorar las formas en que, durante el régimen de Sadanobu 定信, las representaciones visuales fueron tomadas en cuenta para llevar a cabo objetivos políticos y mejorar de este modo la imagen del shogunato.



Figura 105. Parodia “erótica” a la estampa de Kuniyoshi (véase la figura 58) que fue censurada por supuestos contenidos de crítica política en el año 1843.

Diseño de Utagawa Sadahide 歌川貞秀, *Tōsei henge zukushi* 當世へん化づくし (Muestrario de transformaciones contemporáneas), 1844.

Colección Goslings.

LEYENDA

Se prohíbe prohibir su compra y venta donde sea 賣買不禁遍し

buyó a la difusión de las prácticas de lectura,¹⁴ sino también al nacimiento de un espacio crítico público, en el que, como manifiesta Chartier, “... las personas privadas hacen uso público de su razón, en absoluta igualdad, cualquiera que fuera su condición, y sin que ningún límite pueda ser puesto al ejercicio de su juicio”.¹⁵

Ha sido esa cultura popular, que se ríe no sólo de las autoridades, sino de ella misma, la razón de ser de este libro.

¹⁴ Algo que conviene señalar es que en la gran mayoría de los libros *enpon* (ya fuera en la introducción, o en el texto de la historia, como en las leyendas de las imágenes y en los diálogos), los ideogramas venían acompañados de su correspondencia fonética, para facilitar la lectura.

¹⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. iii.

ANEXO A

Publicaciones *makura-e* de Kuniyoshi¹

1828

1. **Azuma miyage Tōkaidō ekirō no suzu** 東土産當開道艶喜路の鈴 (Libro ilustrado policromo en 1 volumen, *hanshibon*).

1829

2. **Tōsei Suikoden** 當盛水滸傳 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
3. **Chūshingura kōhen** 口吸心久莖後編 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
4. **Oshichi kichiza futari furisode** 於七吉三兩個振袖 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
5. **Kaidan hyakki yakō** 開談百気夜行 (Álbum ilustrado policromo, *yotsugiri-ban*).
6. **Shitone kassen no zu** 褥合戦之圖 (Serie de 12 estampas *nishiki-e, ōban*).
7. **Suikoden kōhen** すい妓傳後編 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1830

8. **Tsukushi matsufuji no shigarami** 筑紫松藤柵 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
9. **Kaidan yakō no tama** 快談野光の名玉 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

¹ Esta relación se basa en las listas parciales que se ofrecen en Shibui Kiyoshi, *Ukiyo-e naishi*, Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932, en Kobayashi Tadashi y Asano Shūgō, *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono*, 2 vols., Gakkei, Tokio, 1995, y sobre todo en el más completo que aparece en el estudio del profesor Hayashi Yoshikazu, *Enpon kenkyū: Kuniyoshi*, Yukō Shobō, Tokio, 1964. Solamente estoy incluyendo aquellos libros y álbumes que están firmados por Kuniyoshi (con sus seudónimos), que fueron realizados en conjunto con otros ilustradores, y cuya autoría está aceptada, no así aquellos cuya atribución todavía se discute.

1831

10. **Ōeyama** 逢悦弥誠 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
11. **Tōsei garyōbai** 當世臥龍梅 (Cuadernillo ilustrado policromo en 2 volúmenes).
12. **Azuma buri** 吾妻婦理 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1832

13. **Enpon jūichi-dan gaeshi** 艶本十一段返 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
14. **Shunshoku mutama-gawa** 春色六玉川 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *chūbon*).
15. **Mitsusegawa gokuraku asobi** 三津瀬川極楽遊 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
16. **Aki no nanagusa zokuhen** 秋の七草続編 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1833

17. **Hitotsu matsu** 此登通満都 (Cuaderno ilustrado policromo en 2 volúmenes, *ōban*).
18. **Karabito to Nihon onna** 唐人と日本女 (Título eventual) (Álbum ilustrado policromo, *yotsugiri-ban*).
19. **Enseki zatsushi** 艶勢喜雑誌 (Cuadernillo ilustrado policromo en 3 volúmenes).

1834

20. **Edo Murasaki Yoshiwara Genji** 江戸紫吉原源氏 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *ōhon*).

1835

21. **Hana goyomi** 華古与見 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
22. **Tōkaidō yotsuya kaidan** 當開道夜通夜快談 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *chūbon*).

1830-1835

23. **Suikoden** 水滸傳 (Álbum ilustrado policromo, *yotsugiri-ban*).

1837

24. **Hana ikada** 花以嘉多 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
 25. **Shunshoku irebune-chō** 春色入舩帳 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
 26. **Hana musubi iro no hodoyoshi** 花結色陰吉 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1839

27. **Chinpen shinkei-bai** 枕辺深閨梅 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1849

28. **Eiga otoko** 栄花於登古 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *chūbon*).

1853

29. **Takara-bune hichifuku-jin** 宝船比知婦工人 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
 30. **Ehon warai-kao** 繪本笑ひかほ (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1848-1854

31. **Ōtsu-e shunga** 大津絵春画 (Título eventual) (Álbum ilustrado policromo de 12 estampas).

1857

32. **Adamakura chūshingura** 仇枕忠臣蔵 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1854-1860

33. **Shunshoku asahina-shima meguri** 春色朝夷嶋巡り (Libro ilustrado policromo en 1 volumen, *chūbon*).
34. **Iro gunki** 色群記 (Libro ilustrado policromo en 2 volúmenes, *ōhon*).

1862

35. **Edo nishiki Azuma bunko** 江戸錦吾妻文庫 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

ANEXO B

Publicaciones *makura-e* de Sukenobu¹

1710

1. **Fūryū sanpuku-tsui** 風流三幅対 (Libro monocromo ilustrado en 1 volumen, *yokohon*).
2. **Shoyū kashi ga noko** 諸遊芥子鹿子 (Libro monocromo ilustrado en 1 volumen, *yokohon*).

1711

3. **Iro hiinagata** 色ひいな形 (Libro monocromo ilustrado en 5 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya.)
4. **Fūryū iro kai-awase** 風流色貝合 (Libro monocromo ilustrado en 2 volúmenes, *yokohon*).
5. **Katsura-gusa** かつら草 (Álbum monocromo ilustrado con 12 imágenes, *ōban*).
6. **Ehon mitsuwa-gusa** 絵本美徒和草 (Libro monocromo ilustrado en 2 volúmenes, *ōhon*).
7. **Enjo iro shigure** 艶女色時雨 (Libro monocromo ilustrado, *yokohon*).

1712

8. **Keino senbun: Nasake hinagata** 傾野染分情ひな形 (Libro monocromo ilustrado en 5 volúmenes, *yokohon*).

¹ Este inventario está basado en las listas parciales ofrecidas por Shibui Kiyoshi, *Ukiyo-e naishi*, Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932; por Kobayashi Tadashi y Asano Shūgō, *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono*, 2 vols., Gakkei, Tokio, 1995, y por Shirakura Yoshihiko, *Shunga no nazo wo toku*, Yōsensha, Tokio, 2004. Estoy incluyendo únicamente aquellos libros y álbumes firmados por Sukenobu, así como aquellos otros cuya atribución a Sukenobu está ampliamente aceptada, pero no los que se encuentran aún en discusión o con títulos desconocidos. Hay casos en los que las fechas son aproximadas.

1714

9. **Kōshoku natori-gawa** 好色名取川 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya.)
10. **Fūryū iro zuboshi** 風流色圖法師 (Libro monocromo ilustrado, iluminado a mano, en 1 volumen, *yokohon*).

1715

11. **Shinshiki neya no torigai** 新色閨の鳥貝 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
12. **Fūryū iro hakkei** 風流色八景 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
13. **Kōshoku ichidai nō** 好色一代能 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya.)
14. **Toko no harusame** 床農春雨 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1717

15. **Enjo yoshizuma giku** 艶女吉妻菊 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes).

1719

16. **Enshoku tama sudare** 艶色玉簾 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *hanshibon*).
17. **Waraku iro nando** 和楽色納戸 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
18. **Shikidō toko tegata** 色道床手形 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
19. **Nishikawa nagori no fude** 西川男根力能筆 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *hanshibon*).
20. **Misu no uchi** 翠簾の内 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).

1720

21. **Enshoku hana ekubo** 艶色花罨 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).

- 22. **Makurabon Taibekki** 枕本太開記 (Libro monocromo ilustrado en 5 volúmenes, *yokohon*).
- 23. **Yarikuri kanjin-nō** 姪楽勸進能 (Libro monocromo ilustrado en 1 volumen, *yokohon*).
- 24. **Nanshoku hotaru-bi** 男色螢火 (Libro monocromo ilustrado en 1 volumen, *yokohon*).

1721

- 25. **Kōshoku doyōboshi** 好色土用干 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
- 26. **Yūshoku santen-zu** 友色三点頭 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya.)

1722

- 27. **Nure sugata aisome-gawa** 濡姿逢初川 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya.)

1733

- 28. **Fūryū iro medoki** 風流色著 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).
- 29. **Nanshoku yamaji no tsuyu** 男色山路露 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).

Fecha desconocida (posiblemente 1752)

- 30. **Hime kagami** 比女鑑 (Libro monocromo ilustrado en 3 volúmenes, *yokohon*).



FUENTES UTILIZADAS

LIBROS, ÁLBUMES Y ROLLOS *SHUNGA*

- Aki no nana gusa zokuhen* 秋の七種続編 (Las siete flores del otoño: la secuela), 1832. 2 vols.¹ Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Colección Lane.
- Ana-zumō shijūhatte* 穴相撲四拾八手 (Las cuarenta y ocho posturas del sumō del agujero), 1857. 1 vol. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Colección Hayashi.
- Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino del sexo de día y de noche), 1764-1771. 3 vols. Ilustrador, Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Colección Nichibunken.
- Chinpen shinkai-bai* 枕辺深閨梅 (El ciruelo de la habitación del fondo junto a la almohada), 1838. 2 vols. Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Colección Hayashi.
- Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編 (El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de *Chūshingura*), 1829. 1 vol. Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Colección Hayashi.
- E-awase kingai-shō* 絵合錦街抄 (Conjunto de estampas de esplendorosos barrios selectos), 1815. Álbum. Ilustrador, Kikukawa Eizan 菊川英山. Colección Nichibunken.
- Ehon bime kurabe* 艶本美女競 (Certámenes eróticos de bellas mujeres), 1822. 2 vols. Ilustrador, Keisai Eisen 溪斎英泉. Colección Lane.
- Ehon haru no akebono* 笑本春の曙 (El jocoso florecer de la primavera), aprox. 1773. 3 vols. Ilustrador, Kitao Shigemasa 北尾重政. Colección Nichibunken.

¹ Esta cantidad no se refiere al número de volúmenes que compone la obra, sino a los que estas colecciones poseen realmente. En casi todos los casos citados se posee el conjunto completo, salvo algunas excepciones. En esta lista estoy incluyendo solamente aquellos *shunga* que han sido utilizados directamente en esta investigación, y no todos los que se revisaron mientras se trabajó con las colecciones, que si bien es cierto han contribuido enormemente a este trabajo, extenderían en demasía este apartado.

- Ehon iro no chigusa* 会本色のちぐさ (Libro de las diferentes especies de sexo), 1798. 1 vol. Ilustrador, Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. Colección Hayashi.
- Ehon kiku no tsuyu* 艶本幾久の露 (Libro ilustrado del gozoso rocío eterno); 1786. 3 vols. Ilustrador, Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. Colección Nichibunken.
- Ehon koi no gakuya* 艶本恋の楽や (La historia oculta del amor, ilustrada), 1827. 2 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Hayashi.
- Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815. 3 vols. Ilustrador, Keisai Eisen 溪斎英泉. Colección Nichibunken.
- Enshoku shinasadame* 艶色品定女 (Voluptuosos comentarios sobre mujeres), aprox. 1852. 3 vols. Ilustrador, Utagawa Kunimori II 歌川国盛二代. Colección Nichibunken.
- Ehon shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), 1804. 1 vol. Ilustrador, Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿. Colección Lane.
- Enjo no hatsuyuki* 艶女乃はつ雪 (La primera nieve de lujuriosas mujeres), siglo XVIII. 1 vol. Ilustrador desconocido. Colección Hayashi.
- Enshoku Yamato nadeshiko* 艶色倭瞿麦 (El libidinoso clavel de la mujer japonesa), 1775. 3 vols. Ilustrador, Katsukawa Shunshō 勝川春章. Colección JUM.
- Godairiki koi no shigarami* 五大力恋之柵 (Las todopoderosas cadenas del amor), 1828. 2 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Hayashi.
- Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835. 3 vols. Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Colección Nichibunken.
- Hana no shiratsuyu* 花乃しらつゆ (El blanquecino rocío sobre las flores), fecha desconocida. 1 vol. Ilustrador desconocido. Colección Hayashi.
- Haru no yume* 春の夢 (Sueño de primavera), siglos XVIII-XIX. 1 vol. Ilustrador desconocido. Colección Hayashi.
- Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752. 2 vols. Ilustrador, Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Colección Lane y Colección JUM.
- Isei-sensei yume-makura* 遺精先生夢枕 (La almohada del maestro Sueño Húmedo), 1789. 1 vol. Ilustrador, Koikawa Harumachi 戀川春町. Colección Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan.
- Kachō yojō: Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este), 1837. 3 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Nichibunken.

- Kaidan yoru no tono* 開談夜之殿 (Fantasmales historias vaginales del visitante nocturno), 1826. 1 vol. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Lane.
- Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通 (El genuino y experto veterano al encuentro del virtuoso deleite), 1814. 3 vols. Ilustrador, Katsushika Hokusai 葛飾北斎. Colección Nichibunken.
- Kōshoku ichidai nō* 好色一代能 (Una libidinosa obra de teatro Nō), 1716. 1 vol. Ilustrador, Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Colección Lane.
- Ōeyama* 逢悦弥誠 (Encuentro de placer en extremo sincero en la montaña endemoniada), 1831. 1 vol. Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. Colección Lane.
- Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763. 1 vol. Ilustrador, Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Colección Lane.
- Shikidō toko tegata* 色道床手形 (Salvoconducto para un acostón), 1719. 1 vol. Ilustrador, Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Colección Lane.
- Shokumotsu baka honzō* 色物馬鹿本草 (Tontería erótica para un catálogo botánico), 1778. 1 vol. Ilustrador, Isoda Koryūsai 磯田湖龍齋. Colección Kagetsu.
- Shunjō gidan mizuage-chō* 春情伎談水揚帳 (La cortina de la iniciación en las sensuales historias de una prostituta), 1836. 3 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Hayashi.
- Shunshoku tama-zoroi* 春色多満揃 (Conjunto de plenos tesoros eróticos), aprox. 1850-1867. 1 vol. Ilustrador, Utagawa Kunimaro 歌川國麿. Colección Kagetsu.
- Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826. Rollo. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Hayashi.
- Tōkaidō gojūsan-tsugi* 東海道五十三次 (Las 53 paradas de la carretera Tōkai), aprox. 1850-1867. 1 vol. Ilustrador, Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清. Colección Hayashi.
- Tsūzoku kanso gundan* 通ぞく堪龜軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia), aprox. 1818-1850. 2 vols. Ilustrador, Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清. Colección Hayashi.
- Ume gonomi neya no utsuriga* 梅好閨の移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo), 1842. 2 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞. Colección Hayashi.
- Wagō inshitsu-roku* 和合淫質録 (Libidinosas crónicas de la concordia), 1820. 1 vol. Ilustrador, Keisai Eisen 溪齋英泉. Colección Lane.
- Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827. 3 vols. Ilustrador, Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Colección Hayashi.

FUENTES DE EDO

- Baba Bunkō 馬場文耕, “Kinsei Edo chōmon-shū” 近世江都著聞集 (Compendio de cosas escuchadas sobre los escritores del periodo Edo, 1757), en *Kinko bungei onchi sōsho* 近古文藝温知叢書 (Colección elemental de literatura de ayer y de hoy), Hakubunkan, Tokio, 1891, pp. 151-286.
- Buyō Inshi 武陽隱士, *Seji kenbun-roku* 世事見聞録 (Registros de cosas vistas y escuchadas de la actualidad, 1816), Iwanami Bunko, Tokio, 2002.
- Ejima Kiseki 江島其磧, “Shikidō taizen: Keisei kintan-ki” 色道大全傾城禁短氣 (Todo sobre el sexo: reprimendas a las cortesanas impacientes, 1711), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. XCI, Ukiyo zōshi-shū 浮世草子集 (Selección de ukiyo-zōshi), Iwanami Shoten, Tokio, 1963, pp. 153-381.
- Hyōkin 平金, “Nure hotoke” ぬれほとけ (El Buda húmedo, 1671), en Noma Kōshin 野間光辰 (ed.), *Nihon shisō taikei* 日本思想大系 (Gran serie sobre el pensamiento japonés), vol. LX, Kinsei shikidō-ron 近世色道論 (Pensamiento moderno temprano sobre sexo), Iwanami Shoten, Tokio, 1976, pp. 27-92.
- Ihara Saikaku 井原西鶴, “Kōshoku gonin onna” 好色五人女 (Cinco amantes apasionadas, 1686), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集 (Selección de Saikaku), vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1957, pp. 219-321.
- , “Kōshoku ichidai otoko” 好色一代男 (Un hombre amante del sexo, 1682), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集 (Selección de Saikaku), vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1957, pp. 37-215.
- Jippensha Ikku 十返舎一九, “Tōkaidō-chū hizakurige” 東海道中膝栗毛 (La carretera de Tōkai a vuelta de patas, 1802-1809), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. LXII, Iwanami Shoten, Tokio, 1958.
- Kaibara Ekiken 貝原益軒, “Onna daigaku” 女大學 (El gran conocimiento para mujeres, 1710~1713), en *Ekiken-kai hensan* 益軒會編纂 (Antología de la obra de Ekiken), Ekiken Zenshū Kankō-bu, Tokio, 1911, pp. 686-691.
- Kitagawa Morisada 喜田川守貞, *Kinsei fūzoku-shi* 近世風俗志 (Crónicas de las costumbres del periodo Edo, 1863), 5 vols., Iwanami Bunko, Tokio, 2003.
- Keisai Eisen 溪斎英泉, “Mumei-ō zuihitsu” 無名翁隨筆 (Ensayos de un viejo sin nombre, 1833), en *Zuihitsu bungaku senshū* 隨筆文學選集 (Obras selectas de la literatura de ensayo), vol. I, Shoseisha, Tokio, 1927, pp. 109-224.

- Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka), Kikuya Kihee, Kioto, 1738 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
- , *Ehon masu kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos), Kikuya Kihee, Kioto, 1748 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
- , *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas), Morita Shōtarō, Osaka, 1731 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
- , *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovenzuelas), Hachimōji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
- Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, *Kōshoku-bon kaidai* 好色本解題 (Estudio bibliográfico sobre los libros eróticos, 1840), Kotensha Hakkō, Tokio, 1929.
- Santō Kyōden 山東京傳, “Seirō hiru no sekai: Nishiki no ura” 青楼昼之世界錦之裏 (El mundo del burdel de día: la otra cara del brocado, 1791), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. LIX, Kibyōshi sharebon shū 黄表紙洒落本集 (Selección de kibyōshi y sharebon), Iwanami Shoten, Tokio, 1958, pp. 417-440.
- “Shikidō kokagami” 色道小鏡 (El pequeño espejo en las artes del sexo, 1699), en Noma Kōshin 野間光辰 (ed.), *Nihon shisō taikei* 日本思想大系 (Gran serie sobre el pensamiento japonés), vol. LX, Kinsei shikidō-ron 近世色道論 (Tratados sobre el sexo en el periodo Edo), Iwanami Shoten, Tokio, 1976, pp. 133-204.
- Shikidō showake: Naniwa dora* 色道諸分難波鉦 (Variadas opiniones sobre las artes del sexo: la llave de Naniwa, 1680), Iwanami Shoten, Tokio, 1999.
- Shikitei Sanba 式亭三馬, “Ukiyo-buro” 浮世風呂 (Los baños del mundo flotante, 1809-1813), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. LXIII, Ukiyo-buro 浮世風呂 (Los baños del mundo flotante), Iwanami Shoten, Tokio, 1957, pp. 47-307.
- “Shinyūki” 心友記 (1643), en Noma Kōshin 野間光辰 (ed.), *Nihon shisō taikei* 日本思想大系 (Gran serie sobre el pensamiento japonés), vol. LX, Kinsei shikidō-ron 近世色道論 (Tratados sobre el sexo en el periodo Edo), Iwanami Shoten, Tokio, 1976, pp. 7-26.
- Takeda Izumo 竹田出雲, Miyoshi Shōraku 三好松洛 y Namiki Senryū 並木千柳, *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (El legado de los leales vasallos, escrito en kana, 1748), University of Virginia Electronic Text Center, Charlottesville, 1999. Disponible en World Wide Web en <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/chushingura/TakKana.html> (15 de abril de 2006).

- Terakado Seiken 寺門静軒, “Edo hanjōki” 江戸繁昌記 (Crónicas de la prosperidad de Edo, 1832-36), en *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系 (Nueva gran serie de literatura clásica japonesa), vol. C, Iwanami Shoten, Tokio, 1989, pp. 1-332.
- Yashoku Jibun 夜食時分, “Kōshoku man-kintan” 好色萬金丹 (Millonarios y carnales remedios para el goce del sexo, 1694), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系 (Gran serie de literatura clásica japonesa), vol. XCI, Ukiyo zōshi-shū 浮世草子集 (Selección de ukiyo-zōshi), Iwanami Shoten, Tokio, 1963, pp. 53-152.

OTRAS FUENTES

- Acta Asiatica*, núm. 85, “The current state of research on Japanese art history and related issues”, Tōhō Gakkai, Tokio, 2003.
- Allison, Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, Westview Press, Boulder, 1996.
- Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Nueva York, 1986.
- Appleby, Joyce, “Consumption in early modern social thought”, en John Brewer y Roy Porter (eds.), *Consumption and the World of Goods*, Routledge, Londres, 1993, pp. 162-173.
- Arakawa Sōbei 荒川惣兵衛, *Gairaigo jiten* 外來語辭典 (Diccionario de extranjerismos), Toyamabō, Tokio, 1941.
- Araki, James T., “The dream pillow in Edo fiction 1772-1781”, en *Monumenta nipponica*, vol. XXV, num. 1/2, Sophia University, Tokio, 1970, pp. 43-105.
- Asano Shūgō, “The imagination and experience of the body in Edo erotic prints”, en Kuriyama Shigehisa (ed.), *The Imagination of the Body and the History of the Bodily Experience*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2001, pp. 217-232.
- Asano Shūgō y Timothy Clark (eds.), *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, 2 vols., British Museum Press, Londres, 1995.
- Beer, Lawrence W. *Freedom of Expression in Japan: A Study in Comparative Law, Politics, and Society*, Kodansha International, Tokio, 1984.
- Beer, Lawrence W. y Hiroshi Itoh, *The Constitutional Case Law of Japan, Selected Supreme Court Decisions, 1961-70*, University of Washington Press, Seattle, 1978.
- , *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, University of Washington Press, Seattle, 1996.
- Befu Harumi, *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of “Nihon-jinron”*, Trans Pacific, Melbourne, 2001.

- Bennett, Paula y Rosario Vernon A. (eds.), *Solitary Pleasures: The Historical, Literary, and Artistic Discourses of Autoeroticism*, Routledge, Nueva York, 1995.
- Bermingham, Ann y John Brewer (eds.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, Routledge, Nueva York, 1997.
- Bessatsu taiyō* 別冊太陽 (Separata de Taiyō), número especial, “Ranpo no jidai: Showa ero-guro-nansensu” 乱歩の時代：エロ・グロ・ナンセンス (La época de Ranpo: el ero-guro-nansensu de la era Showa), núm. 88, Heibonsha, Tokio, invierno de 1994.
- Bessatsu takarajima* 別冊宝島 (Separata de Takarajima), número especial, “Ifū dōdō! Waisetsu dai-kōshin” 威風堂々！ワイセツ大行進 ¡Magnífico!: la gran marcha de lo obsceno), núm. 174, JICC, Tokio, abril de 1993.
- Blyth, R.H., *Edo Satirical Verse Anthologies*, The Hokuseido Press, Tokio, 1961.
- , *Senryu: Japanese Satirical Verses*, The Hokuseido Press, Tokio, 1949.
- Bolitho, Harold, “Response to the panel: ‘Eros and consumerism’”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 69-71.
- Boston Bijutsukan nikuhitsu ukiyo-e* ボストン美術館肉筆浮世絵 (Las pinturas *ukiyo-e* del Museo de Bellas Artes de Boston), vol. I extra, Shunga meihin-sen 春画名品選 (Selección de obras maestras de *shunga*), Kōdansha, Tokio, 2000.
- Bowring, Richard J., *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Brewer, John y Roy Porter (eds.), *Consumption and the World of Goods*, Routledge, Londres, 1993.
- Brown, Kendall, *The Politics of Reclusion: Painting and Power in Momoyama Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1997.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994.
- Buckley, Sandra (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, Routledge, Londres, 2002.
- Bungaku* 文学 (Literatura), número especial, Hyōshō toshite no shunpon 表象としての春本 (Los libros eróticos como representación), vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca, 2001.
- Castilla del Pino, Carlos, “De lo obsceno y de la obscenidad”, en Carlos Castilla del Pino, *La obscenidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 23-39.
- Certau, Michel de, “History: Science and Fiction”, en *Heterologies: Discourse on the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 199-221.

- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Chiba Osamu 千葉治 (ed.), *Shodai senryū senku-shū* 初代川柳選句集 (Selección de poesía senryū temprana), vol. I, Iwanami Shoten, Tokio, 1995.
- Childs, Elizabeth C. (ed.), *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*, University of Washington Press, Seattle, 1997.
- Chino Kaori 千野香織 y Nishi Kazuo 西和夫, *Fikushon toshite no kaiga* フィクションとしての絵画 (La pintura como ficción), Perikansha, Tokio, 1991.
- Choi Park-Kwang, "Japanese sexual customs and cultures seen from the perspective of the Korean delegation to Japan", en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 76-78.
- Clark, Kenneth, *Pornography: The Longford Report*, Coronet, Londres, 1972.
- Clunas, Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Craig, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. III, Routledge, Londres, 1998.
- Dale, Peter N., *The Myth of Japanese Uniqueness*, St. Martin's Press, Nueva York, 1986.
- Davis, Julie N., *Drawing his Own Ravishing Features: Kitagawa Utamaro and the Construction of a Public Identity in Ukiyo-e Prints*, tesis doctoral, University of Washington, Seattle, 1997.
- Davis, Richard H., *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Dentō to gendai 伝統と現代 (Tradición y modernidad), número especial, Seiya yūzai ka 性は有罪か (¿Es culpable el sexo?), vol. XI, núm. 63, Dentō to Gendai-sha, Tokio, marzo de 1980.
- Dore, Ronald P., *Education in Tokugawa Japan*, The Athlone, Londres, 1984.
- Earle, Joe, "The taxonomic obsession: British collectors and Japanese objects, 1852-1986", *The Burlington Magazine*, vol. CXXVIII, núm. 1005, The Burlington Magazine Publications, Londres, diciembre de 1986, pp. 864-873.
- Edwards, Steve, *Art and its Histories: A Reader*, Yale University Press, New Haven, 1999.
- Eseverri Hualde, Crisóstomo, *Diccionario etimológico de helenismos españoles*, Ediciones Aldecoa, Burgos, 1994.
- Evans, Tom y Mary Anne Evans, *Shunga: The Art of Love in Japan*, Paddington Press, Nueva York, 1975.
- Fagioli, Marco, *Shunga: Ars amandi in Giappone*, Octavo Franco Cantini Editore, Florencia, 1997.

- Farge, William J., *Violating Censorship: Humor and Virulence in the Popular Writings of Baba Bunkō (1715-1759)*, University of Florida WWW Site, Gainesville, 2000. Disponible en World Wide Web en <http://web.aall.ufl.edu/SJS/Bunko.html> (10 de febrero de 2005).
- Fenollosa, Ernest F., *Epochs of Chinese & Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design* (1912), vol. II, Dover Publications, Nueva York, 1963.
- Findlen, Paula, "Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy", en Lynn Hunt (ed.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, pp. 49-108.
- Forrer, Matthi, *Eirakuya Tōshirō, Publisher at Nagoya: A Contribution to the History of Publishing in 19th Century Japan*, J.C. Gieben, Amsterdam, 1985.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, 3 vols., Siglo XXI Editores, México, 1988.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- Frühstück, Sabine, "Then science took over: Sex, leisure, and medicine at the beginning of the twentieth century", en Sepp Linhart, *The Culture of Japan as Seen through its Leisure*, State University of New York Press, Nueva York, 1998, pp. 59-79.
- , *Colonizing Sex: Sexology and Social Control in Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 2003.
- Fukuda Kazuhiko 福田和彦 (ed.), *Enshoku ukiyo-e bakumatsu hen 艶色浮世絵幕末篇* (Antología de estampas eróticas de fines del periodo Edo), 2 vols., Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998.
- , *Enshoku ukiyo-e zenshū 艶色浮世絵全集* (Gran selección de estampas eróticas), 12 vols., Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995-1998.
- , *Enshoku ukiyo-e zenshū 艶色浮世絵全集* (Gran selección de estampas eróticas), vol. I, Nikuhitsu emaki sen 1 肉筆絵巻撰 (壹) (Selección de rollos ilustrados, 1), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995.
- , *Enshoku ukiyo-e zenshū: Kuniyoshi 艶色浮世絵全集 : 国芳* (Gran selección de estampas eróticas: Kuniyoshi), vol. X, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.
- , *Ukiyo-e giga 浮世絵戯画* (Estampas *ukiyo-e* satíricas), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1992.
- , *Zoshibon ukiyo-e meihin-sen: Hihan Eisen 草紙本浮世絵名品撰・秘版英泉* (Selección de obras maestras de libros populares y estampas *ukiyo-e*: estampas eróticas de Eisen), Hōga Shoten, Tokio, 1974.
- García Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, El Colegio de México, México, 2005.

- , “Desentrañando ‘lo pornográfico’: la xilografía *makura-e*”, *Anales*, vol. XXIII, núm. 79, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2002, pp. 135-152.
- , “El cuestionamiento de la legitimidad del poder y el grabado en Japón: siglos XVIII y XIX”, en *La imagen política: Memorias del XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2006, pp. 285-302.
- (trad.), “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos: Japón, 1657-1842”, *Estudios de Asia y África*, núm. 116, El Colegio de México, México, 2001, pp. 495-523.
- Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (Nuevas corrientes del arte), Shinchōsha, Tokio, números desde 1988 a 1992.
- Gendai shisō* 現代思想 (Pensamiento contemporáneo), número especial, Porunogurafi ポルノグラフィ (La pornografía), vol. XVIII, núm. 1, Seidosha, Tokio, 1990.
- Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典 (Diccionario enciclopédico ilustrado a color de estampas *ukiyo-e*), vol. III, Daishūkan, Tokio, 1980.
- Gerhart, Karen M., *The Eyes of Power: Art and Early Tokugawa Authority*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.
- Gerstle, Andrew, “Response to the panel: The place of love”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 103-104.
- Ginzburg, Carlo, “Representación: la palabra, la idea, la cosa”, en *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, pp. 85-103.
- , “Titian, Ovid, and sixteenth-century codes for erotic illustration”, en *Clues, Myths, and the Historical Method*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, pp. 77-95.
- Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*, Debate, Barcelona, 2003.
- Goncourt, Edmond de, *Outamaro – Hokusai: L’art japonais au XVIII^e siècle* (1891), Union Générale d’Éditions, [s.c.], 1986.
- Goslings, Jan H. Willem, “Two surimono-style shunga albums”, en *Andon: Shedding Light on Japanese Art*, núm. 34, Society for Japanese Arts and Crafts, Leiden, 1990, pp. 41-46.
- Grosbois, Charles, *Shunga: Images of Spring. Essay on Erotic Elements in Japanese Art*, Nagel Publishers, Ginebra, 1964.
- Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Barcelona, 2004.

- Hájek, Lubor y Werner Forman, *Japanese Woodcuts: Early Periods*, Spring Books, Londres, [s.f.].
- Hall, John W. y James L. McClain (eds.), *The Cambridge History of Japan*, vol. IV, *Early Modern Japan*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Hanasaki Kazuo 花咲一男, *Edo baishoku hyaku sugata* 江戸売色百姿 (Cien aspectos de la venta de sexo en Edo), Miki Shobō, Tokio, 1980.
- , 花咲一男. *Edo no kagama chaya* 江戸のかげま茶屋 (Las casas de prostitutas en Edo), Miki Shobō, Tokio, 1992.
- , 花咲一男, *Senryū shunga shi* 川柳春画志 (La poesía senryū de tema shunga), Taihei Shoten, Tokio, 1989.
- Harootunian, H.D., “Cultural politics in Tokugawa Japan”, en Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, pp. 7-28.
- Hattori Yukio 服部幸雄 (ed.), *Kabuki jiten* 歌舞伎事典 (Diccionario de teatro kabuki), Heibonsha, Tokio, 1993.
- Hayakawa Monta 早川聞多, “Shunga to jionna” 春画と地女 (El shunga y las mujeres comunes), en Shirakura Yoshihiko (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Leyendo las estampas shunga ukiyo-e), vol. II, Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, pp. 119-230.
- , *The shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2001.
- , “Ukiyo-e shunga no warai” 浮世絵春画の笑ひ (La risa en las estampas shunga ukiyo-e), en *Warai no sōzōryoku* 笑いの想像力 (El poder imaginativo de la risa), Fukushima Kenritsu Hakubutsukan, Fukushima, 2003, pp. 52-55.
- , *Ukiyo-e shunga to nanshoku* 浮世絵春画と男色 (Las estampas shunga ukiyo-e y el sexo entre hombres), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998.
- Hayashi Hidehiko 林秀彦, “Midara” no kōzō 「みだら」の構造 (Estructura de “lo excesivo”), Sōshisha, Tokio, 2000.
- Hayashi Sachi-yuki 林幸行, *Kokugo jiten* 國語辭典 (Diccionario de japonés), Shūgakudō, Tokio, 1904.
- Hayashi Yoshikazu 林美一, *Edo ehon he yōkoso* 江戸艶本へようこそ (Bienvenido a los libros eróticos de Edo), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1992.
- , *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル (Escándalos en los libros eróticos de Edo), Shinchōsha, Tokio, 1997.
- , *Edo ehon wo sagase* 江戸艶本を探せ (Hurgando en los libros eróticos de Edo), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1993.

- , *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む (Leer los libros eróticos de Edo), Shinchōsha, Tokio, 1987.
- , *Edo makura-e no nazo* 江戸枕絵の謎 (El enigma de los *makura-e* de Edo), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1988.
- , *Edo makura-eshi shūsei: Utagawa Kunisada* 江戸枕絵師集成 : 歌川国貞 (Antología de ilustradores de *makura-e* de Edo: Utagawa Kunisada), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1989.
- , *Edo no makura-eshi* 江戸の枕絵師 (Los ilustradores de *makura-e* de Edo), Miki Shobō, Tokio, 1981.
- , *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史 (Historia de la literatura erótica de Edo), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.
- , *Enpon kenkyū: Kuniyoshi* 艶本研究 : 国芳 (Estudios sobre los libros eróticos: Kuniyoshi), Yūkō Shobō, Tokio, 1964.
- , “Higa ehon: ‘Chūshingura’” 秘画絵本・「忠臣蔵」 (Un libro erótico velado: Chūshingura), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral), núm. 23, Gabundō, Tokio, 1965, pp. 10-30.
- , *Hihon wo motomete* 秘本を求めて (A la búsqueda de los libros eróticos), Yūkō Shobō, Tokio, 1972.
- , *Jidai fūzoku kōshō jiten* 時代風俗考証事典 (Diccionario para la investigación de las costumbres de época), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 2001.
- , “Sukenobu no kōshoku-bon” 祐信の好色本 (Los libros eróticos de Sukenobu), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral), volumen especial, Gabundō, Tokio, 1977, pp. 50-68.
- , “Tenpō kaikaku fūshi no parodi. Chinpin ‘Tōsei henge zukushi’” 天保改革諷刺のパロディ・珍品「當世へん化づくし」 (Una sátira a las reformas de Tenpō: “Muestrario de transformaciones contemporáneas”, una obra poco común), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral), núm. 90, Gabundō, Tokio, 1982, pp. 8-21.
- , *Ukiyo-e no kiwami: Shunga* 浮世絵の極み : 春画 (Lo más excelso del ukiyo-e: El shunga), Shinchōsha, Tokio, 1998.
- Hibbett, Howard, “The Yoshiwara wits: Edo sexual humor”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 13-20.
- Higashiōji Taku 東大路鐸, “Haru no yume makura” 春の夢枕 (La almohada de un sueño primaveral), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral), núm. 89, Gabundō, Tokio, 1982, pp. 101-125.
- , *Nishikawa Sukenobu higa-chō* 西川祐信秘画帖 (Cuaderno sobre las imágenes eróticas de Nishikawa Sukenobu), Gabundō, Tokio, 1970.

- , (ed.), *Kaishun higa emaki: Genroku (Nikuhitsu)* 懷春秘画絵巻：元禄 (肉筆) (Rollos ilustrados eróticos de pasadas primaveras: Era Genroku (Pintura)), Gabundō, Tokio, 1976.
- Hockley, Allen, “Shunga: Function, context, methodology”, en *Monumenta nipponica*, vol. LV, núm. 2, Sophia University, Tokio, 2000, pp. 257-269.
- Hoff, Joan, “Why is there no history of pornography?”, en Susan Gubar *et al.* (eds.), *For adult users only: The dilemma of violent pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- Hon no hanashi* 本の話 (Pláticas sobre libros), número especial, *Himitsu no hon* 秘密の本 (Los libros secretos), vol. IV, núm. 13, Bungei Shunshū, Tokio, 1998.
- Horiuchi Katsuaki 堀内克明 (ed.), *Katakana gairaigo-ryakugo jiten* カタカナ 外来語/略語辞典 (Diccionario de extranjerismos y abreviaturas en *katakana*), Jiyū Kokumin-sha, Tokio, 1999.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Altaya, Barcelona, 1997.
- Hunt, Lynn (ed.), *The invention of pornography: Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993.
- Ihara Saikaku, *Amores de un vividor*, Alfaguara, Madrid, 1983.
- , *Cinco amantes apasionadas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.
- , *The life of an amorous woman and other writings*, New Directions Book, Nueva York, 1963.
- Ihara Toshiro 伊原敏郎, *Kabuki nenpyō* 歌舞伎年表 (Cronología del teatro kabuki), Iwanami Shoten, Tokio, 1959-1963.
- Iizawa Tadasu 飯沢匡 y Hayashi Yoshikazu 林美一, “Ō-Edo poruno torishimari” 大江戸ポルノ取締り (Las regulaciones a la pornografía de Edo), en *Rekishi he no shōtai* 歴史への招待 (Invitación a la historia), Nihon Hōshō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, pp. 125-161.
- Ima, Nihon no bijutsu-shi gaku wo furikaeru* 今、日本の美術史学をふりかえる (Una mirada a los estudios de historia del arte japonés en la actualidad), Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tokio, 1997.
- Inoue Shōichi 井上章一, “Waisetsu wa geijutsu ni IPPŌTEKI ni makaserareteki-ta” イセツは芸術に一方的に負かされてきた (Lo obsceno ha hecho vencer unilateralmente al arte), en *Bessatsu takarajima* 別冊宝島 (Separata de Takarajima), número especial, Ifū dōdō! Waisetsu dai-kōshin 威風堂々！ワイセツ大行進 (¡Magnífico!: la gran marcha de lo obsceno), núm. 174, JICC, Tokio, abril de 1993, pp. 236-244.
- Ishiwata Toshio, 石綿敏雄 (ed.), *Kihon gairaigo jiten* 基本外来語辞典 (Diccionario básico de extranjerismos), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1990.
- Iwasaki, Haruko, “Portrait of a daimyō: Comical fiction by Matsudaira Sa-

- danobu", *Monumenta nipponica*, vol. XXXVIII, núm. 1, Sophia University, Tokio, 1983, pp. 1-48.
- Jensen, Robert, "Introduction", en Gail Dines y Robert Jensen *et al.* (eds.), *Pornography: The Production and Consumption of Inequality*, Routledge, Nueva York, 1998, pp. 1-7.
- Jones, Sumie, "Interminable reflections: The semiotics of Edo arts", en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 83-94.
- , "Sex, art, and Edo culture: An introduction", en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 1-12.
- (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996.
- Jordan, Brenda G., *Copying the Master and Stealing his Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003.
- Julius, Anthony, *Transgresiones: el arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002.
- Juret, Étienne Abel, *Dictionnaire étymologique grec et latin*, Macon Protat Frères, [s.c.], 1942.
- Kaimara Hekiken 開茎へき軒, *Onna dairaku takara-beki: Zen 女大樂寶開・全* (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres: completo), Taihei Shoten, Tokio, 1998.
- Kanazawa Shōzaburō 金澤庄三郎 (ed.), *Kōjirin 廣辭林* (Diccionario etimológico extendido de ideogramas), Sanseidō, Tokio, 1935.
- Katō Michio 加藤迪男 (ed.), *20 seiki no kotoba no nenpyō 20 世紀のことばの年表* (Cronología de palabras del siglo xx), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001.
- Kawabata Tai, "Is obscenity in the eye of the public?", *The Japan Times*, 4 de junio, The Japan Times Online, Tokio, 2003. Disponible en World Wide Web en <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20030604a1.html> (15 de junio de 2003).
- Kawahara Mankichi 河原萬吉, *Waidan kikō 猥談奇考* (Sobre curiosas historias obscenas), Chōbunkaku, Tokio, 1928.
- Kawamoto Shigeo 川本茂雄 (ed.), *Nihongo ni natta gairaigo jiten 日本語になった外来語辞典* (Diccionario de extranjerismos en el japonés), Shūeisha, Tokio, 1994.
- Kawahashi Kazuji 川端和治, "Waisetsu bunsho torishimari no hō no kōzō to sono sonzai konkyō no kentō" 「わいせつ文書」取締りの法の構造とその存在根拠の検討 (Estructura de las leyes reguladoras de "lo obsceno" y

- examen de sus fundamentos existenciales), en *Shisō no kagaku* 思想の科学 (La ciencia del pensamiento), número especial, Waisetsu ishiki no kaibō わいせつ意識の解剖 (Anatomía de la noción de obsceno), núm. 18, Shisō no Kagaku-sha, Tokio, junio de 1973, pp. 38-47.
- Keene, Donald, *World within Walls: Japanese Literature of the Premodern Era, 1600-1867*, Rinehart & Winston, Nueva York, 1976.
- Kendrick, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral), Gabundō, Tokio, 1962-1984.
- Kimura Yoshiyuki 木村義之 (ed.), *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典 (Gran diccionario de vocabulario erótico), Kōseisha, Tokio, 2000.
- Kita, Sandy et al., *The Floating World of ukiyo-e: Shadows, Dreams, and Substance*, Harry N. Abrams, Nueva York, 2001.
- Klomp makers, Inge, *Japanese Erotic Prints: Shunga by Harunobu & Koryūsai*, Hotei Publishing, Leiden, 2001.
- Kobayashi Tadashi 小林忠 y Asano Shūgō 浅野秀剛, *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono* 枕絵: 浮世絵揃物 (El *makura-e*: Álbumes *ukiyo-e*), 2 vols., Gakkei, Tokio, 1995.
- Kobayashi Tadashi 小林忠 y Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (eds.), *Shunga to nikuhitsu ukiyo-e* 春画と肉筆浮世絵, Yōsensha, Tokio, 2006.
- Kokotsu Kanjin 枯骨閑人, "Waisetsu" 猥褻 (Lo obsceno), en *Gekkan shinika* 刊しにか (Sínica mensual), vol. IX, núm. 3, Daishūkan Shoten, Tokio, 1998, pp. 82-85.
- Kokumin no tomo* 国民之友 (Amigo del pueblo), vol. IV, núm. 37, Minyūsha, Tokio, mayo de 1889.
- Kopytoff, Igor, "The cultural biography of things: Commoditization as process", en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Nueva York, 1986, pp. 64-91.
- Kornicki, Peter F., "Nishiki no ura: An instance of censorship and the structure of a sharebon", *Monumenta nipponica*, vol. XXXII, núm. 2. Sophia University, Tokio, 1977, pp. 153-188.
- , "The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XLII, núm. 2. Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1982, pp. 503-533.
- , *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.
- Lane, Richard, *Images from the Floating World*, Oxford University Press, Nueva York, 1978.

- , *Masters of the Japanese Print*, Thames & Hudson, Londres, 1962.
- , “Moronobu-ga: Ippin ‘Koi no mutsugoto’” 師宣画・逸品「恋のむつごと」 (Una joya diseñada por Moronobu: “Los susurros del amor”), *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral), núm. 43, Gabundō, Tokio, 1970, pp. 82-134.
- , *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻 (Historia de la pintura erótica de Japón: rollos ilustrados tempranos del *ukiyo-e*), Gabundō, Tokio, 1979.
- , *Ukiyo-e: kesareta shunga* 浮世絵：消された春画 (*Ukiyo-e*: el extinto *shunga*), Shinchōsha, Tokio, 2002.
- Lane, Richard y Hayashi Yoshikazu 林美一, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 (Compendio de obras maestras del *shunga ukiyo-e*), 24 vols., Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995-1998.
- , *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 (Compendio de obras maestras del *shunga ukiyo-e*), vol. XVI, Utagawa Kuniyoshi “Chūshingura kōhen” 歌川国芳「口吸心久莖後編」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.
- , *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 (Compendio de obras maestras del *shunga ukiyo-e*), volumen extra, Edo no haru, ihōjin mankai: Etoranji erotikku 江戸の春異邦人満開：エトランジ・エロティック (Strangers in paradise: The foreign image in Japanese art and shunga), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998.
- , *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 (Compendio de obras maestras del *shunga ukiyo-e*), vol. XVII, Higa emaki “Koshibagaki sōshi” 秘画絵巻「小柴垣草子」 (Rollo ilustrado erótico, “Koshibagaki sōshi”), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.
- , *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成 (Compendio de obras maestras del *shunga ukiyo-e*), vol. XII, Utagawa Kuniyoshi “Hana goyomi” 歌川國芳「華古与見」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1996.
- Laqueur, Thomas W., *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*, Zone Books, Nueva York, 2003.
- Lawner, Lynne (ed.), *I Modi: The Sixteen Pleasures. An Erotic Album of the Italian Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston, 1988.
- Leutner, Robert W., *Shikitei Sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.
- Liddell, Henry G., *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Linhardt, Sepp, “From industrial to post-industrial society: Changes in Japanese

- leisure-related values and behaviour”, *Journal of Japanese Studies*, vol. XIV, núm. 2, The Society for Japanese Studies, Seattle, 1988, pp. 271-307.
- Liu Dalin 刘达临, *Zhongguo xingshi tujian* 中国性史图鉴 (Manual ilustrado sobre la historia de la sexualidad en China), Shidai Wenyi Chubanshe, Pingzhuang, 2003.
- Maeda Isamu 前田勇, *Edo-go dai-jiten* 江戸語大辞典 (Gran diccionario de lengua coloquial de Edo), Kōdansha, Tokio, 2003.
- Maki, John M., *Court and Constitution in Japan: Selected Supreme Court Decisions, 1948-60*, University of Washington Press, Seattle, 1964.
- Mandelbaum, Maurice (ed.), *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 1973.
- Marhenke, Dorit y Ekkerhard May, *Shunga: Erotische Holzschnitte des 16. bis 19. Jahrhunderts*, Edition Braus, Heidelberg, 1995.
- Markus, Andrew, “Prostitutes and prosperity in the works of Terakado Seiken”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 37-46.
- , *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- Matsuki Hiroshi 松木寛, *Tsutaya Jūsaburō: Edo geijutsu no enshutsu-sha* 蔦屋重三郎。江戸芸術の演出者 (Tsutaya Jūsaburō: conductor del arte de Edo), Kōdansha, Tokio, 2002.
- Metoroporitan Bijutsukan ukiyo-e meihin-ten* メトロポリタン美術館浮世絵名品展 (Exposición de obras maestras de ukiyo-e del Metropolitan Museum), Nagoya-shi Hakubutsukan, Nagoya, 1995.
- Mihashi Osamu 三橋修, “Waisetsu-kō” 猥褻考 (Sobre lo obsceno), en *Shisō no kagaku* 思想の科学 (La ciencia del pensamiento), número especial, Waisetsu ishiki no kaibō わいせつ意識の解剖 (Anatomía de la noción de obsceno), núm. 18, Shisō no Kagaku-sha, Tokio, junio de 1973, pp. 2-10.
- Minakata Kumagusu 南方熊楠, *Minakata Kumagusu zenshū* 南方熊楠全集 (Obras completas de Minakata Kumagusu), Heibonsha, Tokio, 1972-1974.
- , “Miyatake Gaikotsu-ate” 宮武外骨宛 (A Miyatake Gaikotsu), en *Minakata Kumagusu zenshū* 南方熊楠全集 (Obras completas de Minakata Kumagusu), volumen especial I (別巻1), Heibonsha, Tokio, 1974, pp. 544-545.
- , “Seiga no ryūshutsunyū” 性画の流出入 (Encauzando la corriente de las imágenes sexuales), en *Minakata Kumagusu zenshū* 南方熊楠全集 (Obras completas de Minakata Kumagusu), vol. IV, Heibonsha, Tokio, 1972, pp. 95-99.

- Minami Kazuo 南和男, *Bakumatsu Edo no bunka: Ukiyo-e to fūshi-ga* 幕末江戸の文化。浮世絵と風刺画 (La cultura de fines del periodo Edo: las imágenes satíricas y el *ukiyo-e*), Hanawa Shobō, Tokio, 1998.
- , *Edo no fūshi-ga* 江戸の風刺画 (Imágenes satíricas de Edo), Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1997.
- , “Tenpō kaikaku to ukiyo-e” 天保改革と浮世絵 (Las reformas de Tenpō y el *ukiyo-e*), Kokugaku-in Daigaku, Tokio, 1974, pp. 18-34.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Mitchell, Richard H., *Censorship in Imperial Japan*, Princeton University Press, New Jersey, 1983.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- , “What do pictures ‘really’ want?”, *October*, vol. LXXVII, The MIT Press, Cambridge, 1996, pp. 71-82.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, *Hikka-shi* 筆禍史 (Historia de los deslices de la pluma), Gazoku Bunko, Tokio, 1911.
- , *Meika hizō shomoku-shū* 名家秘蔵書目集 (Catálogo de libros eróticos de la colección de una prestigiosa casa), Kotensha, Tokio, 1939.
- , *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信畫譜 (Notas visuales sobre Nishikawa Sukenobu), Gazoku Bunko, Tokio, 1911.
- , “Waisetsu fūzoku-shi” 猥褻風俗史 (Historia de las costumbres obscenas, 1911), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集 (Selección de obras de Miyatake Gaikotsu), vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, pp. 5-54.
- , “Waisetsu hatsugo jii” 猥褻發語辭彙 (Léxico y etimología de lo obsceno, 1919), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集 (Selección de obras de Miyatake Gaikotsu), vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, pp. 55-170.
- , “Waisetsu to kagaku” 猥褻と科学 (La obscenidad y la ciencia, 1924), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集 (Selección de obras de Miyatake Gaikotsu), vol. V, Kawade Shobō, Tokio, 1994, pp. 395-480.
- Morawski, Stefan, “El arte y la obscenidad”, en *Fundamentos de estética*. Península, Barcelona, 1977, pp. 385-442.
- Mori Ōgai 森鷗外, “Jōshi no genkai o ronjite waisetsu no teigi ni oyobu” 情史の限界を論じて猥褻の定義に及ぶ (Sobre la definición de lo obsceno y el debate de los límites de lo erótico, 1889), en *Ōgai zenshū* 鷗外全集 (Obras completas de Ōgai), vol. XXII, Iwanami Shoten, Tokio, 1973, pp. 515-518.
- , *Seiyoku zassetsu* 性欲雜説 (Opiniones diversas sobre el deseo sexual), Nihon Iji Shinhō Shuppan-bu, Tokio, 1949.

- , “Vita sexualis” キタ・セクスアリス, *Subaru* スバル, núm. 7, Nozomukawa Shoten, Tokio, julio de 1909, pp. 1-94.
- Morisada Jirō 森貞次郎 (ed.), *Shinhen futsū jiten* 新編普通辞典 (Nuevo diccionario de uso común), Keisai Zasshi-sha, Tokio, 1906.
- Morohashi Takasuke 諸橋轍次, *Dai kanwa jiten* 大漢和辞典 (Gran diccionario ideográfico), Daishūkan Shoten, Tokio, 1989.
- Moroi Kaoru 諸井薫, “Hea kaikin ga waisetsu bunka wo horobosu” へア解禁が猥褻文化を滅ぼす (La destrucción de la cultura de lo obsceno por la prohibición del vello púbico), *Shokun* 諸君 (Usted), núm. 5, Bungei Shunjū-sha, Tokio, mayo de 1993, pp. 166-173.
- Morris-Suzuki, Tessa, “The invention and reinvention of ‘Japanese culture’”, *Journal of Asian Studies*, vol. LIV, núm. 3, Association for Asian Studies, Ann Arbor, agosto de 1995, pp. 759-780.
- Mosquera, Gerardo, “Historia del arte y culturas”, *Revolución y Cultura*, Revolución y Cultura, Ciudad de La Habana, junio de 1994, pp. 27-29.
- Myōjō* 明星 (Venus), núm. 8, Tōkyō Sinshi-sha, Tokio, noviembre de 1900.
- Nagatomo Chiyoji 長友千代治, *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書 (Publicación y lectura en el periodo Edo), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001.
- , *Edo jidai no tosho ryūtsū* 江戸時代の図書流通 (La distribución de libros en el periodo Edo), Sōbunkaku Shuppan, Kioto, 2002.
- , *Kinsei kashihon'ya no kenkyū* 近世資本屋の研究 (Estudio sobre las librerías de préstamo en el periodo moderno temprano), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982.
- , “Shunpon no dokusho” 春本の読書 (Los libros eróticos y sus lectores), *Bungaku* 文学 (Literatura), vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp. 74-82.
- Nakada Katsunosuke 仲田勝之助 (ed.), *Ukiyo-e ruikō* 浮世絵類考 (Sobre el *ukiyo-e*), Iwanami Shoten, Tokio, 1941.
- Nakamura Kiyomi 中村喜代三, *Kinsei shuppan-hō no kenkyū* 近世出版法の研究 (Estudio sobre las leyes editoriales del periodo moderno temprano), Nihon Gakujutsu Shinkō-kai, Tokio, 1972.
- Nakano Eizō 中野栄三, *Edo higo jiten* 江戸秘語事典 (Diccionario de vocabulario sexual de Edo), Keiyūsha, Tokio, 1993.
- , *Edo jidai kōshoku bungei-bon jiten* 江戸時代好色文芸本事典 (Diccionario de literatura erótica del periodo Edo), Yūzankaku, Tokio, 1988.
- , *Inmei goi* 陰名語彙 (Léxico sexual), Keiyūsha, Tokio, 1993.
- , *Sei-fūzoku jiten* 性風俗事典 (Diccionario de costumbres sexuales), Keiyūsha, Tokio, 1993.

- Nakano Mitsutoshi 中野三敏, *Edo no hanpon* 江戸の板本 (Los libros impresos de Edo), Iwanami Shoten, Tokio, 1995.
- Nakano Mitsutoshi 中野三敏 *et al.*, “Edo no shuppan: Hanmoto, hōsei, gijutsu, ryūtsū, kyōju” 江戸の出版。板元、法制、技術、流通、享受 (La industria editorial en Edo: el editor, las regulaciones, las técnicas, la distribución, el disfrute), en Nakano Mitsutoshi (ed.), *Edo no shuppan* 江戸の出版 (La imprenta en Edo), vol. II, Edo bungaku 江戸文学 (La literatura de Edo), vol. XVI, Perikansha, Tokio, 1996, pp. 2-25.
- Namihira, Emiko, “Pollution in the folk belief system”, *Current Anthropology*, vol. XXVIII, núm. 4, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 65-74.
- Naucratis, Athenaus of, *The Deipnosophists*, vol. VI, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- Newland, Amy y Chris Uhlenbeck (eds.), *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Hotei, Leiden, 2004.
- Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典 (Gran diccionario de la lengua japonesa), Shogakkan, Tokio, 1976.
- Nishiyama Matsunosuke 西山松之助 (ed.), *Edo-gaku jiten* 江戸学事典 (Diccionario para el estudio de Edo), Kōbundō, Tokio, 1984.
- Noguchi Taketoku 野口武徳, “Sei to waisetsu no fōkuroa” 性とわいせつのフォークロア (El folklore del sexo y lo obsceno), *Dentō to gendai* 伝統と現代 (Tradición y modernidad), número especial, Sei wa yūzai ka 性は有罪か (¿Es culpable el sexo?), vol. XI, núm. 63, Dentō to Gendai-sha, Tokio, marzo de 1980, pp. 8-19.
- , “Waisetsu-kan no hassei” 猥褻観の発生 (Surgimiento de la noción de lo obsceno), *Shisō no kagaku* 思想の科学 (La ciencia del pensamiento), número especial, Waisetsu ishiki no kaibō わいせつ意識の解剖 (Anatomía de la noción de obsceno), núm. 18, Shisō no Kagaku-sha, Tokio, junio de 1973, pp. 48-53.
- Notehelfer, F.G., “On idealism and realism in the thought of Okakura Tenshin”, *Journal of Japanese Studies*, vol. XVI, núm. 2, The Society for Japanese Studies, Seattle, 1990, pp. 309-355.
- Okakura Kakuzo, *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan* (1904), Charles E. Tuttle Co., Tokio, 1970.
- Oshima Nagisa, *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, The MIT Press, Cambridge, 1992.
- Pericot, Jordi, *Mostrar para decir: la imagen en contexto*, Aldea Global, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2002.
- Phillips, Quitman E., *The Practices of Painting in Japan, 1475-1500*, Stanford University Press, Stanford, 2000.

- Pieterse, Jan Nederveen y Bhikhu Parekh (eds.), *The Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge and Power*, Zed Books, Londres, 1995.
- Pollack, David, "Marketing desire: Advertising and sexuality in Edo literature, drama and art", en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 47-62.
- Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme, *Le pornographe*, Gosse & Pinet Libraires, La Haya, 1769 (Edición facsimilar de Slatkine Reprints, Ginebra, 1988).
- Robinson, B.W., *Kuniyoshi*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1961.
- Rogers, Lawrence, "She loves me, she loves me not. Shinju and Shikido Okagami", *Monumenta nipponica*, vol. XLIX, núm. 1, Sophia University, Tokio, 1994, pp. 31-60.
- Roque Barcia, D., *Diccionario general etimológico de la lengua española*, F. Seix-Editor, Barcelona, [s.f.].
- Rousselle, Aline, *Porneia: De la maîtrise du corps à la privation sensorielle. II^e-IV^e siècles de l'ère chrétienne*, Presses Universitaires de France, París, 1983.
- Rubin, Jay, *Injurious to Public Morals: Writers and the Meiji State*, University of Washington Press, Seattle, 1984.
- Saeki Junko 佐伯順子, "Shunga to yūjo" 春画と遊女 (El shunga y las prostitutas), en Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Leyendo las estampas shunga ukiyo-e), vol. II, Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, pp. 231-291.
- Sakamoto Tadahisa 坂本忠久, *Tenpō kaikaku no hō to seisaku* 天保改革の法と政策 (Leyes y políticas de las reformas de Tenpō), Sōbunsha, Tokio, 1997.
- Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎 et al., *Hare, ke, kegare* ハレ・ケ・ケガレ, Seidōsha, Tokio, 1984.
- Sandoval, Lisandro, *Diccionario de raíces griegas y latinas*, [s.e.], Guatemala, 1931.
- Satō Dōshin 佐藤道信, "Nihon bijutsu" tanjō: Kindai Nihon no "kotoba" to senryaku 〈日本美術〉誕生・近代日本の「ことば」と戦略 (El nacimiento del "arte japonés": "palabras" y estrategias del Japón moderno), Kōdansha, Tokio, 1996.
- Schalow, Paul Gordon, "Sex and the floating world (Review)", *Journal of Japanese Studies*, vol. XXVI, núm. 2, Society for Japanese Studies, Seattle, 2000, pp. 419-422.
- Schilling, Mark, "Worshiping the naked goddess: The media, mores, and Miyazawa Rie", *Japan Quarterly*, Asahi Shinbun-sha, Tokio, abril-junio de 1992, pp. 218-224.
- Screech, Timon, "Katate de yomu bijutsu – shunga-ron" 片手で読む美術 – 春画論 (Arte para leer con una sola mano: los discursos sobre el shunga),

- en *Art Vision* アートビジョン, vol. XXXI, núm. 1, Vision Planning & Publishing Co., Tokio, 2003, pp. 66-125.
- , “*Pictures (the most part bawdy): The Anglo-Japanese painting trade in the early 1600s*”, *The Art Bulletin*, vol. LXXXVII, núm. 1, College Art Association, Nueva York, marzo de 2005, pp. 50-72.
- , *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.
- , “The Edo pleasure districts as ‘Pornotopia’”, *Orientations*, Orientations Magazine, Hong Kong, noviembre de 2002, pp. 36-41.
- , *The Shogun’s Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, Reaktion Books, Londres, 2000.
- Segal, Lynne, “Sweet sorrows, painful pleasures: Pornography and the perils of heterosexual desire”, en Lynne Segal (ed.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Virago Press, Londres, 1992, pp. 65-91.
- Segawa Seigle, Cecilia, *Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1993.
- Shibui Kiyoshi 澁井清, *Genroku ko-hanga shūei* 元禄古版畫集英 (Selección de estampas antiguas de la era Genroku), Ko-hanga Kenkyū Gakkai, Tokio, 1928.
- , *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史 (Historia privada del *ukiyo-e*), Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932.
- Shimonaka Yasaburō 下中彌三郎 (ed.), *Dai-hyakka jiten* 大百科事典 (Gran diccionario enciclopédico), Heibonsha, Tokio, 1938.
- Shiner, Larry, *The Invention of Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.
- Shirafuji Kayako 白藤花夜子 (ed.), *New Feminism Review* ニュー・フェミニズム・レビュー, vol. III, Porunogurafi, yureru shisen no seiji-gaku ポルノグラフィー、揺れる視線の政治学 (La pornografía: sacudiendo los estudios de las políticas de la mirada), Gakuyō Shobō, Tokio, 1992.
- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka* 江戸の春画、それはポルノだったのか (¿Fue el *shunga* de Edo pornografía?), Yōsensha, Tokio, 2002.
- , *Shunga no nazo wo toku* 春画の謎を解く (Descubriendo el enigma del *shunga*), Yōsensha, Tokio, 2004.
- , “*Shunga wo dō yomu ka*” 春画をどう読むか (¿Cómo leer al *shunga*?), en Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Leyendo las estampas *shunga ukiyo-e*), vol. I, Chūō Koronsha, Tokio, 2000, pp. 5-86.
- Shirakura Yoshihiko, (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Leyendo las estampas *shunga ukiyo-e*), 2 vols., Chūō Koronsha, Tokio, 2000.

- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 y Hayakawa Monta 早川聞多, *Shunga: Hime-taru warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界 (Shunga: un mundo de risa contenido), Yōsen-sha, Tokio, 2003.
- Shisō no kagaku* 思想の科学 (La ciencia del pensamiento), número especial, *Waisetsu ishiki no kaibō* わいせつ意識の解剖 (Anatomía de la noción de obsceno), núm. XVIII, Shisō no kagaku-sha, Tokio, junio de 1973.
- Shively, Donald H., “Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. XXV, Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1964, pp. 123-164.
- , “Tokugawa plays on forbidden topics”, en James R. Brandon, *Chūshingura: Studies in Kabuki and the Puppet Theater*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1982, pp. 23-58.
- Shunroan Shujin 薺露庵主人, *Edo no ehon to bareku wo tanoshimu* 江戸の艶本とバレ句を愉しむ (Recreándonos con los libros eróticos y el *bareku* de Edo), Miki Shobō, Tokio, 2003.
- Silverberg, Miriam, “Ero-guro-nansensu no jidai: Nihon no modan taimusu” エロ・グロ・ナンセンスの時代。日本のモダン・タイムス (La época del *ero-guro-nansensu*: tiempos modernos en Japón), en *Iwanami kōza: Kindai nihon no bunka-shi* 岩波講座：近代日本の文化史 (Ensayos Iwanami: historia de la cultura en el Japón moderno), vol. VII, Iwanami Shoten, Tokio, 2002, pp. 61-109.
- Smith II, Henry D., “Overcoming the modern history of Edo ‘shunga’”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 26-34.
- Sōba Jirō 曾場次郎, *Hentai shohō-sen* 変態處方箋 (Apuntes sobre prescripciones anómalas), Kaichōsha, Tokio, 1930.
- Solt, John, “Willow leftips”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 129-134.
- Suzuki Jūzō 鈴木重三, *Kuniyoshi* 国芳, Heibonsha, Tokio, 1992.
- Suzuki Sadami 鈴木貞美, “Ero-guro-nansensu no keifu” エロ・グロ・ナンセンスの系譜 (Genealogías del *ero-guro-nansensu*), *Bessatsu taiyō* 別冊太陽 (Separata Taiyō), número especial, *Ranpo no jidai: Showa ero-guro-nansensu* 乱歩の時代：エロ・グロ・ナンセンス (La época de Ranpo: el *ero-guro-nansensu* de la era Showa), núm. 88, Heibonsha, Tokio, invierno de 1994, pp. 8-13.
- Taiyō Henshūbu 太陽編集部 (ed.), *Edo no andāwārudo: Makura-e, mononoke, autorō* 江戸のアンダーワールド：枕絵・もののけ・アウトロー (Los submundos de Edo: *makura-e*, posesiones y forajidos), Heibonsha, Tokio, 2000.

- Takahashi Tetsu 高橋鐵, *Hihō emaki-kō* 秘宝絵巻考 (Preciados rollos ilustrados eróticos), Kantō Shobō, Tokio, 1965.
- , *Honchō enpon enga no bunseki kanshō* 本朝艶本艶画の分析鑑賞 (Apreciación y análisis de los libros y las imágenes eróticas japonesas), Yukō Shobō, Tokio, 1963.
- Takashima Tsuneo 高島経雄, *Toba Sōjō no higa: Kachi-e no hakken* 鳥羽僧正の秘画：勝画の発見 (Pinturas secretas de Toba Sōjō: descubriendo el *kachi-e*), Bungei-sha, Tokio, 2000.
- Takeuchi, Melinda, “Kuniyoshi’s Minamoto Raiko and the earth spider: Demons and protest in late Tokugawa Japan”, *Ars Orientalis*, núm. 17, University of Michigan, Ann Arbor, 1987, pp. 5-38.
- Tanaka Michiko, *Village Youth Organizations (Wakamono Nakama) in Late Tokugawa Politics and Society*, tesis doctoral, Princeton University, New Haven, 1982.
- Tanaka Yūko 田中優子, *Edo wa nettowāku* 江戸はネットワーク (Edo fue una red), Heibonsha, Tokio, 1993.
- , “Erotic textiles”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 63-68.
- , *Harigata to Edo onna* 張形と江戸をんな (Los dildos y las mujeres de Edo), Yōsensha, Tokio, 2004.
- , “Shunga no kakusu – miseru” 春画の隠す・見せる (El mostrar y el esconder en el *shunga*), en Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Leyendo las estampas *shunga ukiyo-e*), vol. I, Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, pp. 87-162.
- Tang Quan 唐権, “Yūkyō toshi Nagasaki he: Edo jidai ni okeru chūgoku-jin no nihon ryokō ni kansuru kenkyū” 「遊興都市」長崎へ — 江戸時代における中国人の日本旅行に関する研究 (Hacia Nagasaki, la “ciudad del desenfreno”: estudio sobre los viajes a Japón de chinos en el periodo Edo), *Nihon kenkyū* 日本研究 (Estudios japoneses), núm. 23, Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā, Kioto, 2001, pp. 77-103.
- Tanobe Tomizō 田野辺富蔵, *Isha mitate: Kōshoku emaki* 医者見立て：好色絵巻 (Los rollos ilustrados eróticos, según un médico), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995.
- Teruoka Yasutaka, “The pleasure quarters and Tokugawa culture”, en C. Andrew Gerstle (ed.), *18th Century Japan: Culture and Society*, Curzon, Richmond, 1989, pp. 3-32.
- Thompson, Sarah E., “The politics of Japanese prints”, en Sarah E. Thompson y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, pp. 29-91.

- Thompson, Sarah E. y H.D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991.
- Thornton, Bruce S., *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Westview Press, Boulder, 1997.
- Totman, Conrad, *Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Tucker, Mary Evelyn, *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism: The Life and Thought of Kaibara Ekken, 1630-1740*, State University of New York Press, Nueva York, 1989.
- Uchida Roan 内田魯庵, “Yaregaki hatsubai teishi ni tsuki tōro oyobi kōko ni tsugu” 『破垣』發賣停止に就き當路及江湖に告ぐ (Informe al pueblo y a las autoridades sobre la prohibición de venta de “Yaregaki”), *Niroku shinpō* 二六新報 (Nuevo informativo 26), núm. 783, Niroku Shinpō-sha, Tokio, 20 de enero de 1901, p. 57.
- , “Yaregaki kinshi tōji no kaisō” 『破垣』禁止當時の回想 (Reminiscencias actuales de la prohibición de “Yaregaki”), *Taiyō* 太陽 (El Sol), vol. XXV, núm. 12, Taiyōsha, Tokio, agosto de 1909, pp. 135-137.
- Ueno Chizuko 上野千鶴子, *Hatsujō sōchi: Erosu no shinario* 発情装置: エロスのシナリオ (Mecanismos de estimulación sexual: escenarios de eros), Chikuma Shobō, Tokio, 1998.
- , “Shisen no sei = seijigaku” 視線の性=政治学 (Géneros de la mirada = estudios políticos), en Shirafuji Kayako 白藤花夜子 (ed.), *New Feminism Review* ニュー・フェミニズム・レビュー, vol. III, Porunogurafi, yureru shisen no seiji-gaku ポルノグラフィー、揺れる視線の政治学 (La pornografía; sacudiendo los estudios de las políticas de la mirada), Gakuyō Shobō, Tokio, 1992, pp. 92-100.
- , Tanaka Yūko 田中優子 *et al.*, “Zadankaï: Shunpon, shunga kenkyū no rinkai” 《座談会》春本・春画研究の臨界 (“Mesa redonda”: Lo crítico de los estudios sobre los libros e imágenes eróticas), *Bungaku* 文学 (Literatura), vol. X, núm. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp. 115-141.
- Ujiie Fuyumi 氏家冬深, “Sukenobu (nikuhitsu) hakken: Airaku emaki” 祐信〈肉筆〉発見: 愛樂絵巻 (Descubrimiento de una pintura de Sukenobu: el rollo ilustrado del placer amoroso), *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral), núm. 71, Gabundō, Tokio, 1977, pp. 21-24.
- Ujiie Mikito 氏家幹人, *Edo no sei-fūzoku* 江戸の性風俗 (Costumbres sexuales de Edo), Kōdansha, Tokio, 1998.
- Uhlenbeck, Chris (ed.), *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.

- Ukiyo-e enpon shūsei* 浮世絵艶本集成 (Selección de libros eróticos *ukiyo-e*), vol. III, Utagawa Kuniyoshi, “Shunshoku iribune-chō” 歌川国芳「春色入船帳」, Bijutsu Shuppan-sha, Tokio, 1998.
- Umegaki Minoru 榎垣実 (ed.), *Gairaigo jiten* 外来語辞典 (Diccionario de extranjerismos), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1967.
- Vaporis, Constantine N., “To Edo and back: Alternate attendance and the Japanese culture in the early modern period”, *Journal of Japanese Studies*, vol. XXIII, núm. 1, The Society for Japanese Studies, Seattle, 1997, pp. 25-67.
- Vitiello, Giovanni, “Family affairs: ‘A crazed woman’ and late Ming pornography”, en Antonio Forte (ed.), *A Life Journey to the East*, Italian School of East Asian Studies, Kioto, 2002, pp. 245-262.
- Weil, Rachel, “Sometimes a scepter is only a scepter: Pornography and politics in restoration England”, en Lynn Hunt (ed.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, pp. 124-153.
- Weisser, Thomas y Yuko Mihara Weisser, *Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films*, Vital Books, Miami, 1998.
- Wilson, George M., “Response to the panel: ‘Edo as eros. Shunga in history’”, en Sumie Jones (ed.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, 1996, pp. 35-36.
- Yamada Bimyō 山田美妙, *Nihon dai-jisho* 日本大辞書 (Gran diccionario de japonés), Nihon Dai-jisho hakkō-sho, Tokio, 1893.
- , *Dai-jiten* 大辞典 (Gran diccionario), Shūsandō, Tokio, 1913.
- Yamaguchi Yoshinori 山口佳紀 (ed.), *Kurashi no kotoba gogen jiten* 暮らしのことば語源辞典 (Diccionario etimológico de términos existentes), Kōdansha, Tokio, 1998.
- Yamato Kazuo 大和和雄, “Ehon tsurezuregusa” 絵本徒然草, *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral), núm. 95, Gabundō, Tokio, 1983, pp. 70-110.
- Yoshida Kanehiko 吉田金彦 (ed.), *Gogen jiten keiyōshi-hen* 語源辞典形容詞編 (Diccionario etimológico de adjetivos), Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2000.
- Yoshida Setsuko 吉田節子 (ed.), *Edo kabuki hōrei shūsei nenpyō* 江戸歌舞伎法令集成年表 (Cronología – compendio de las leyes hacia el teatro *kabuki* en Edo), Ōfū, Tokio, 1997.
- Yoshida Teruji 吉田暎二, *Ukiyo-e higa no kenkyū* 浮世絵秘画の研究 (Estudios sobre el *ukiyo-e* erótico), Gabundō, Tokio, 1971.
- Yoshino Kosaku, *Cultural Nationalism in Contemporary Japan: A Sociological Enquiry*, Routledge, Nueva York, 1992.

- Yoshino Takao 吉野孝雄, “Miyatake Gaikotsu no Kumagusu-ate shokan ni tsuite” 宮武外骨の熊楠宛書簡について (Sobre la correspondencia de Miyatake Gaikotsu a Kumagusu), *Kumagusu kenkyū* 熊楠研究 (Estudios sobre Kumagusu), núm. 4, Minakata Kumagusu Shiryō Kenkyū-kai, Shiga, marzo de 2002, pp. 156-164.
- Yoshizaki Junji 吉崎淳二 (ed.), *Edo shunga hihon makura-e: Utagawa Kuniyoshi no sekai* 江戸春画秘本枕絵・歌川国芳の世界 (Los libros eróticos *makura-e* y *shunga* de Edo: el mundo de Utagawa Kuniyoshi), Kosumikku Shuppan, Tokio, 2004.
- Yūdō Yoshihiko 有働義彦 y Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (eds.), *Edo meisaku enpon: Kuniyoshi – Edo nishiki azuma bunko* 江戸名作艶本：国芳 - 江戸錦吾妻文庫 (Libros eróticos maestros de Edo: el “Edo nishiki azuma bunko” de Kuniyoshi), Gakken, Tokio, 1995.
- Yūdō Yoshihiko 有働義彦 y Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (eds.), *Edo meisaku enpon: Kuniyoshi – Hana ikada* 江戸名作艶本：国芳 - 花以嘉多 (Libros eróticos maestros de Edo: el “Hana ikada” de Kuniyoshi), Gakken, Tokio, 1996.
- Yuen Aida, *Inventing Eastern Art in Japan and China, ca. 1890s to ca. 1930s*, tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1999.
- Zemon Davis, Natalie, “Printing and the people”, en Chandra Mukerji (ed.), *Rethinking Popular Culture*, University of California Press, Berkeley, 1991, pp. 65-96.
- Ziomek, Jerzy, “Pornografia i obscenum”, en *Powinowactwa literatury*, PWN, Varsovia, 1980, pp. 289-318. (Traducción al español de Desiderio Navarro, manuscrito.)



LISTA DE IMÁGENES

1. Ilustración de Marcantonio Raimondi, a partir de esbozos de Giulio Romano.
4o. soneto de *I Modi* de Pietro Aretino; posiblemente 3a. ed., 1527.
Xilografía.
Colección privada.
En Lynne Lawner (ed.), *I Modi: The Sixteen Pleasures: An Erotic Album of the Italian Renaissance*, Northwestern University Press, Evanston, 1988, p. 67.
2. Ilustración del primer soneto de *I Modi*, para la edición reconstruida en 1858 por el conde Maximilien de Waldeck.
Dibujo.
The Trustees of the British Museum
3. *El Fisgón*. Ilustración para la edición de 1748 de *Histoire de Dom B: portier des Chartreux*, atribuido a Jean-Charles Gervaise Latouche.
Grabado en metal.
Bibliothèque Nationale de France.
En Lynn Hunt (ed.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1993, p. 215.
4. Gustave Courbet.
El sueño, 1866.
Óleo sobre lienzo. 135 × 200 cm.
Musée du Petit Palais.
En *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, vol. XLIII, núm. 8, Shinchōsha, Tokio, 1992, p. 81.
5. Diseño de Hishikawa Moronobu 菱川師宣.
Séptima ilustración de *Koi no kiwami* 恋の極み (La plenitud del amor), aprox. 1678.
Álbum ilustrado monocromo iluminado a mano, *ōban*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
En Hayashi Yoshikazu 林美一 y Richard Lane (eds.), *Teihon: Ukiyo-e*

- shunga meihin shūsei. Hishikawa Moronobu: Koi no kiwami* 定本・浮世絵春画名品集成。菱川師宣「恋の極み」, vol. XX, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998, p. 30.
6. Diseño de Kitao Shigemasa 北尾重政.
Sexta ilustración, vol. I, de *Ehon haru no akebono* 笑本春の曙 (El jocoso florecer de la primavera), aprox. 1773.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
7. Diseño de Torii Kiyonobu 鳥居清信.
Ilustración *Sin título*, aprox. 1711.
Álbum ilustrado monocromo, *ōban*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
En Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む, vol. I, Chūō Koron, Tokio, 2000, p. 102.
8. Diseño de Torii Kiyotsune 鳥居清経.
Ilustración de *Banzei chiwa kono tamakagami* 萬歳千話此玉鑑 (Mil consejos ancestrales en los secretos del sexo), aprox. 1766.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
En Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 (ed.), *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む, vol. I, Chūō Koron, Tokio, 2000, p. 39.
9. Portada de *Enshoku shinasadame* 艶色品定女 (Voluptuosos comentarios sobre mujeres), vol. I, aprox. 1852.
Libro ilustrado policromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
10. Primera página de *Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino del sexo diurno y nocturno), 1764-1771.
Libro ilustrado monocromo, *kohon*. Xilografía.
Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
11. Páginas de *Hentai shiryō* 變態資料. Bungei Shiryō Henshū-bu, Tokio, septiembre de 1927.
En *Bessatsu taiyō* 別冊太陽, número especial, “Ranpo no jidai: Showa eroguro-nansensu” 乱歩の時代: エロ・グロ・ナンセンス, núm. 88, Heibonsha, Tokio, invierno de 1994, p. 94.
12. Portada de Matsuno Ichio 松野一夫.
Número de septiembre de 1931 de la revista de historias de misterio *Tantei shōsetsu* 探偵小説.

- En *Bessatsu taiyō* 別冊太陽, número especial, “Ranpo no jidai: Showa ero-guro-nansensu” 乱歩の時代：エロ・グロ・ナンセンス, núm. 88, Heibonsha, Tokio, invierno de 1994, p. 21.
13. Autor sin identificar.
Sin título (Prostituta de Yokohama), aprox. 1888.
 Albúmina, 136 × 92 cm.
 Ubicación desconocida.
 En Ishiguro Keishō 石黒敬章, *Meiji-ki no porunogurafi* 明治期のポルノグラフィ, Shinchōsha, Tokio, 1996, p. 101.
14. Hanaya Kanbee 花谷勘兵衛.
Mujer y copa, 1933.
 Fotomontaje, 18.4 × 16.5 cm.
 Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Hyōgo, Kobe.
 En Jackie Menzies (ed.), *Modern Boy, Modern Girl: Modernity in Japanese Art, 1910-1935*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1998, p. 122.
15. Diseños de cajetillas de cerillos, aprox. 1925-1930.
 Xilografía policroma.
 Ubicación desconocida.
 En *Bessatsu taiyō* 別冊太陽, número especial, “Ranpo no jidai: Showa ero-guro-nansensu” 乱歩の時代：エロ・グロ・ナンセンス, núm. 88, Heibonsha, Tokio, 1994, p. 76.
16. Portada de *Yojōhan fusuma no shitabari* 四畳半襖の下張 (Lo que sucede en una habitación pequeña a la altura del lecho), de Nagai Kafū 永井荷風, edición de 1947.
 En Saitō Yozue 斉藤夜居, *Taishō Shōwa enpon shiryō no tankyū* 大正昭和艷本資料の探究, Yoshiga Shoten, Tokio, 1969, p. 275.
17. Escena del filme *Ai no korīda* 愛のコリーダ (El imperio de los sentidos, 1976).
 Ōshima Nagisa 大島渚.
 En Oshima Nagisa. *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*, The MIT Press, Cambridge, 1992, p. 252.
18. Kuroda Seiki 黒田清輝.
Asanui 朝妝 (La Toilette Matutina), 1893.
 Óleo sobre lienzo.
 Original desaparecido durante la guerra.
 En *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, vol. XLIV, núm. 5. Shinchōsha, Tokio, 1993, p. 58.
19. George Bigot.
 Caricatura sobre la polémica de la pintura de Kuroda Seiki, publicada en 1895.

- En Ishida Hisatoyo 石田尚豊 (ed.), *Nihon bijutsu-shi jiten* 日本美術史事典, Heibonsha, Tokio, 1987, p. 770.
20. Ilustración publicada en *Kokumin no tomo* 國民之友 (mayo de 1889).
En *Kokumin no tomo* 國民之友, vol. IV, núm. 37, Minyūsha, Tokio, mayo de 1889, p. 40.
21. Ilustración publicada en *Myōjō* 明星 (noviembre de 1900).
En *Myōjō* 明星, núm. 8, Tōkyō Sinshi-sha, Tokio, noviembre de 1900, p. 7.
22. Fotografía del libro *Santa Fe*, del fotógrafo Shinoyama Kishin 篠山紀信, 1991.
En Shinoyama Kishin 篠山紀信, *Santa Fe*, Asahi Shuppan-sha, Tokio, 1991, p. 1.
23. Terajima Yoshio 寺嶋祥郎.
The last power for a new life, 2003.
Técnica mixta.
Colección del artista.
En <http://www.eonet.ne.jp/~yt-kunstmeister/2000.htm>
24. Takano Ryūdai 鷹野隆大.
Maria, 2001.
Zeit-Photo Salon.
En http://www.gaden.jp/zeit-foto/artist/ryudai_takano.htm
25. Tosa Mitsuoki 土佐光起.
Yōbutsu kurabe 陽物比べ (La competencia de penes), copia de 1664.
Rollo ilustrado; color sobre papel.
Colección privada.
En Takashima Tsuneo 高島経雄, *Toba Sōjō no higa: Kachi-e no hakken* 鳥羽僧正の秘画：勝画の発見, Bungei-sha, Tokio, 2000, p. 6.
26. Tosa Mitsuoki 土佐光起.
He-gassen 屁合戦 (La batalla de pedos), copia de 1664.
Rollo ilustrado; color sobre papel.
Colección privada.
En Takashima Tsuneo 高島経雄, *Toba Sōjō no higa: Kachi-e no hakken* 鳥羽僧正の秘画：勝画の発見, Bungei-sha, Tokio, 2000, p. 15.
27. Autor desconocido.
Koshibagaki sōshi 小柴垣草子 (Historia de la pequeña cerca de ramas), copia de 1828.
Rollo ilustrado; color sobre papel.
Ubicación desconocida.
En Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画

- 名品集成, vol. XVII, Higa emaki 'Koshibagaki sōshi' 秘画絵巻「小柴垣草子」, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997, p. 34.
28. Autor desconocido.
Chigo sōshi 兒子草子 (Cuentos de efebos), copia del siglo XVIII.
 Rollo ilustrado; tinta china sobre papel.
 Ubicación desconocida.
 En Fukuda Kazuhiko 福田和彦 (ed.), *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集, vol. I, Nikuhitsu emaki sen 1 肉筆絵巻撰 (壺), Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995, p. 45.
29. Pintor desconocido.
 Sexta ilustración de álbum sin título, primera mitad del periodo Edo.
 Álbum ilustrado, color sobre papel.
 Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
30. Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
 Sin título; 1724-1736.
 Rollo ilustrado; color sobre seda. Altura: 26 cm.
 Ubicación desconocida.
 En Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 y Hayakawa Monta 早川聞多, *Shunga: Himetaru warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界, Yōsensha, Tokio, 2003, p. 39.
31. Diseño atribuido a Terazaki Kōgyō 寺崎広業.
 Ilustración del álbum *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (Promesas de Izumo), principios del siglo XX.
 Álbum ilustrado policromo, *chūban*. Xilografía.
 Ubicación desconocida.
 En Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成, volumen extra, Edo no haru, ihōjin mankai: Etoranji erotikku 江戸の春異邦人満開: エトランジ・エロティック, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998, p. 72.
32. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
 Detalle de la primera ilustración, vol. I, del libro *Godairiki koi no shigarami* 五大力恋之柵 (Las todopoderosas cadenas del amor), 1828.
 Libro ilustrado policromo, *chūbon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
33. Diseño de Isoda Koryūsai 磯田湖龍斎.
 Detalle de la quinta ilustración, vol. IV, del libro *Shokumotsu baka honzō* 色物馬鹿本草 (Tontería erótica para un catálogo botánico), 1778.
 Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Kagetsu (Biblioteca de la ciudad de Ueda, prefectura de Nagano).

34. Prólogo de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826.
 Páginas de libro ilustrado policromo montadas en un rollo, *chūbon*.
 Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
35. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
 Detalle de la octava ilustración, vol. I, de *Kōshoku ichidai nō* 好色一代能
 (Una libidinosa obra de teatro Nō), 1716.
 Libro ilustrado monocromo, *chūbon* horizontal. Xilografía.
 Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
36. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Detalle de la cuarta ilustración, vol. I, de *Aki no nana gusa* 秋の七種 (Las
 siete flores del otoño), 1832.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
37. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
 Segunda ilustración, vol. II, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro
 ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese
 Studies).
38. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
 Primera ilustración, vol. I, de *Imayō santai-shi* 今様三體志 (Registros so-
 bre cuerpos diversos de hoy día), 1829.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
39. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
 Primera ilustración, vol. I, de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros), 1826.
 Páginas de libro ilustrado policromo montadas en un rollo, *chūbon*.
 Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
40. Diseño de Suzuki Harunobu 鈴木春信.
Mitate Hakurakuten 見立白楽天 (Parodia de la obra de Nō *Hakurakuten*),
 aprox. 1769-1770.
Ichimai-e policromo, *chūban*. Xilografía.
 Colección del Museum of Fine Arts, Boston.
41. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Octava ilustración, vol. I, de *Chinpen shinkei-bai* 枕辺深閨梅 (El ciruelo
 de la habitación del fondo junto a la almohada), 1838.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).

42. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清.
 Décima ilustración, vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通ぞく堪龜軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia), aprox. 1818-1850.
 Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
43. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
 Cuarta ilustración, vol. II, de *Shikidō toko tegata* 色道床手形 (Salvoconducto para un acostón), 1719.
 Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
44. Diseño de Katsukawa Shunshō 勝川春章.
 Ilustración de *Enshoku Yamato nadeshiko* 艶色倭瞿麦 (El libidinoso clavel de la mujer japonesa), 1775.
 Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
45. Diseño de Katsushika Hokusai 葛飾北斎.
 Cuarta ilustración, vol. III, de *Kinoe no komatsu* 喜能会之故真通 (El genuino y experto veterano al encuentro del virtuoso deleite), 1814.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
46. Diseño de Utagawa Kunimaro 歌川國麿.
 Quinta ilustración de *Shunshoku tama-zoroi* 春色多満揃 (Conjunto de plenos tesoros eróticos), aprox. 1850-1867.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*, montado en álbum. Xilografía.
 Colección Kagetsu (Biblioteca de la ciudad de Ueda, prefectura de Nagano).
47. Diseño de Kikukawa Eizan 菊川英山.
 Séptima ilustración, vol. I, de *E-awase kingai-shō* 絵合錦街抄 (Conjunto de estampas de esplendorosos barrios selectos), 1815.
 Álbum ilustrado policromo, *ōban*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
48. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
 Octava ilustración, vol. I, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgreñarse), 1815.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).

49. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
Séptima ilustración, vol. III, de *Kaidan yoru no tononari* 開談夜之殿 (Fantasmales historias vaginales del visitante nocturno), 1826.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección ARC (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
50. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
Séptima ilustración, vol. I, de *Ehon bime kurabe* 艶本美女競 (Certámenes eróticos de bellas mujeres), 1822.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
51. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Quinta ilustración, vol. I, de *Ehon kiku no tsuyu* 艶本幾久の露 (Libro ilustrado del gozoso rocío eterno), 1786.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
52. Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿.
Sexta ilustración, vol. III, de *Ehon Shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), aprox. 1804-1818.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Un ejemplar del mismo volumen se encuentra en la Colección Lane.
En Hayashi Yoshikazu 林美一, "Higa ehon: 'Chūshingura'" 秘画絵本・「忠臣蔵」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, núm. 23, Gabundō, Tokio, 1965, p. 24.
53. Diseño de Hishikawa Moronobu 菱川師宣.
Octava ilustración, vol. I, de *Koi no mustugoto* 恋のむつごと (Los susurros del amor), 1679.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
En Richard Lane, "Moronobu-ga: Ippin 'Koi no mutsugoto'" 師宣画・逸品「恋のむつごと」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, núm. 43, Gabundō, Tokio, 1970, p. 93.
54. Portada de la revista *Geijutsu shinchō* 芸術新潮.
Número 8 de 1992.
En *Geijutsu shinchō* 芸術新潮, vol. XLIII, núm. 8, Shinchōsha, Tokio, 1992.
55. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
Ilustración de *Tama no kuki* 玉の莖 (El precioso leño), aprox. 1828-1829.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.

Ubicación desconocida.

En Fukuda Kazuhiko 福田和彦 (ed.), *Zoshibon ukiyo-e meihin-sen: Hihan Eisen* 草紙本浮世絵名品撰・秘版英泉, Hōga Shoten, Tokio, 1974, p. 132.

56. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Mashiba Hisayoshi 真柴久吉, aprox. 1803-1804.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 The Trustees of the British Museum.
57. Diseño de Utagawa Yoshitora 歌川芳虎.
Dōke musha: Miyo no wakamochi 道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos: masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor), aprox. 1847-1852.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 Colección William Sturgis Bigelow, Museum of Fine Arts, Boston.
58. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Minamoto Raikō kōyakata tsuchigumo yōkai nasu no zu 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Raikō), 1843.
Sanmai-tsuzuki policromo, *ōban*. Xilografía.
 The Trustees of the British Museum.
59. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
 Serie *Tōji zensei nigao-zoroe* 当時全盛似顔揃 (Conjunto de supremos retratos del presente).
Ōgiya uchi Hanaōgi 扇屋内花扇 (Hanaōgi de Ōgiya), 1794.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 Colección del Tobacco & Salt Museum.
 En Shūgō Asano y Timothy Clark (eds.), *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 148.
60. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
 Serie *Kōmei bijin rokkasen* 高名美人六家撰 (Famosas bellezas de los Seis Poetas Inmortales).
Tomimoto Toyohina 富本豊雛, 1795-1796.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 Colección The Art Institute of Chicago.
 En Shūgō Asano y Timothy Clark (eds.), *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, vol. II, British Museum Press, Londres, 1995, núm. 224.
61. Portada de *Ehon koi no gakuya* 艶本恋の楽や (La historia oculta del amor, ilustrada), vol. I, 1827.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).

62. Portada de *Hana no shiratsuyu* 花乃しらつゆ (El blanquecino rocío sobre las flores), fecha sin determinar.
Libro ilustrado policromo, *kohon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
63. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
Segunda ilustración, vol. II, de *Kachō yojō: Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este), 1837.
Libro ilustrado policromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
64. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清.
Décima segunda ilustración, vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通ぞく堪毘軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia), aprox. 1818-1850.
Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
65. Diseño de Utagawa Yoshitsuna 歌川芳綱.
Ilustración del libro *Ōmisoka akebono sōshi* 大晦日曙草紙 (Cuentos del amanecer en vísperas de Año Nuevo), 1853.
Libro ilustrado monocromo, *gōkan*. Xilografía.
Biblioteca de la Universidad de Waseda, Tokio.
66. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Detalle de la primera ilustración, vol. II, de *Ehon iro no chigusa* 会本色のちぐさ (Libro de las diferentes especies de sexo), 1798.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
67. Diseño de Keisai Eisen 溪斎英泉.
Detalle de la primera ilustración, vol. III, de *Wagō inshitsu-roku* 和合淫質録 (Libidinosas crónicas de la concordia), 1820.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
68. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa).
Primera ilustración de *Ana-zumō shijūhatte* 穴相撲四拾八手 (Las cuarenta y ocho posturas del sumō del agujero), 1857.
Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
69. Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿.
Takechi Jūbei, Takechi tsuma Teruko, Jūjirō 武智十兵衛、武智妻照子、十治郎 (Takechi Jūbei, su esposa Teruko y su hijo Jūjirō), aprox. 1803-1804.

- Ichimai-e* policromo, *ōban*. Xilografía.
Colección Museum of Fine Arts, Boston.
70. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa).
Cuarta ilustración, vol. I, de *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
71. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa).
Quinta ilustración, vol. I, de *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas), 1827.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
72. Versión de *Onna daigaku* 女大學 (Gran conocimiento para mujeres) impresa como volante a fines del periodo Edo.
Ubicación desconocida.
En Kaimara Hekiken 開莖へき軒, *Onna dairaku takara-beki: Zen* 女大樂寶開・全. Taihei Shoten, Tokio, 1998, p. 8.
73. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎.
Octava ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
74. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎.
Décima tercera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
75. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎.
Trigésima primera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento para mujeres), aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
76. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Segunda ilustración, vol. I, de *Ōeyama* 逢悦弥誠 (Encuentro de placer en extremo sincero en la montaña endemoniada), 1831.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
77. Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久磨.

- Quinta ilustración, vol. III, de *Ehon shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones), 1804.
 Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
78. Representación de los personajes Kitahachi 喜多八 y Yajirōbee 弥次郎兵衛 en la novela *Tōkaidō-chū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (1802-1809).
 Ilustrador sin identificar.
 Libro ilustrado monocromo. Xilografía.
 En Jippensha Ikku 十返舎一九, “Tōkaidō-chū hizakurige” 東海道中膝栗毛 (1802-1809), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系, vol. LXII, Iwanami Shoten Tokio, 1958, p. 20.
79. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Sexta ilustración, vol. II, de *Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編 (El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de Chūshingura), 1829.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
80. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Primera ilustración, vol. II, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
81. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Sexta ilustración, vol. III, de *Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido), 1835.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Nichibunken (International Research Center for Japanese Studies).
82. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Serie *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori* 通俗水滸伝豪傑百八人一個 (Los 108 populares héroes de “La Epopeya de los Márgenes del Agua”, individualizados).
Kanchikotsuritsu Shuki 旱地忽律朱貴, 1827-1830.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 The Trustees of the British Museum.
83. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Ilustración de *Tōsei Suikoden* 當盛水滸傳 (Una próspera epopeya de los márgenes del agua de esta época), 1829.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Ubicación desconocida.

- En Fukuda Kazuhiko 福田和彦 (ed.), *Enshoku ukiyo-e zenshū: Kuniyoshi* 艶色浮世絵全集 : 国芳, vol. X, Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997, p. 116.
84. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
Bandō Mitsugorō, Segawa Kikunojō 坂東三津五郎、瀬川菊之丞 (Retratos póstumos de Bandō Mitsugorō III y Segawa Kikunojō V), aprox. 1832.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
 Colección Waseda Engeki Hakubutsukan.
85. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Ilustración, vol. II, de *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七草続編 (Las siete flores del otoño: la secuela), 1832.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
86. Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.
 Ilustración de *Edo murasaki Yoshiwara Genji* 江戸紫吉原源氏 (El Murasaki de Edo y el Genji de Yoshiwara), 1834.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Rijksmuseum, Amsterdam.
87. Diseño de Koikawa Harumachi 戀川春町.
 Ilustración de *Isei-sensei yume-makura* 遺精先生夢枕 (La almohada del maestro Sueño Húmedo), 1789.
 Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
 Colección ARC (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
88. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
 Quinta ilustración, vol. III, de *Shunjō gidan mizuage-chō* 春情妓談水揚帳 (La cortina de la iniciación en las sensuales historias de una prostituta), 1836.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Richard Lane (Honolulu Academy of Arts).
89. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
 Cuarta ilustración, vol. I, de *Umegonomi neya no utsuriga* 梅好閨の移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo), 1842.
 Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
 Colección Hayashi (Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan).
90. Epílogo del libro de Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka), 1738.
 Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
 Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
 En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山, Kikuya Kihee, Kioto, 1738 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).

91. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Cuarta ilustración, vol. I, de *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas), 1731.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草, Morita Shōtarō, Osaka, 1731 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
92. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Segunda ilustración, vol. II, de *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas), 1731.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草, Morita Shōtarō, Osaka, 1731 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
93. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Décima quinta ilustración de *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka), 1738.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山, Kikuya Kihee, Kioto, 1738 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
94. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Décima ilustración, vol. II, de *Ehon masu kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos), 1748.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon masu kagami* 絵本十寸鏡, Kikuya Kihee, Kioto, 1748 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
95. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Prólogo del libro *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
96. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Primera ilustración, vol. I, del libro *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.

- Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
97. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Segunda ilustración, vol. I, de *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencitas), 1723.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定, Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
98. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Segunda ilustración, vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
99. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Séptima ilustración, vol. I, de *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencitas), 1723.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定, Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
100. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Sexta ilustración, vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).
101. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Novena ilustración, vol. I, de *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencitas), 1723.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.
En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定, Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).
102. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Décima primera ilustración, vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.

Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.

Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).

103. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.

Vigésima ilustración, vol. I, de *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovenzuelas), 1723.

Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.

Biblioteca Nacional de la Dieta, Tokio.

En Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定, Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).

104. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.

Quinta ilustración, vol. II, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres), aprox. 1752.

Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.

Colección JUM (Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto).

105. Diseño de Utagawa Sadahide 歌川貞秀.

Tōsei henge zukushi 當世へん化づくし (Muestrario de transformaciones contemporáneas), 1844.

Surimono policromo, *chūban*. Xilografía.

Colección Goslings.

En Hayashi Yoshikazu 林美一, “Tenpō kaikaku fūshi no Parodi: Chinpin ‘Tōsei henge zukushi’” 天保改革諷刺のパロティ・珍品「當世へん化づくし」, *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, núm. 90, Gabundō, Tokio, 1982, p. 21.

GLOSARIO

Akō jiken 赤穂事件: Famoso incidente ocurrido en 1703, en el que 47 samuráis deciden vengar la muerte de su señor, cometiendo después suicidio ritual en grupo. Este hecho fue immortalizado posteriormente por la literatura, las imágenes y el teatro.

Bakufu 幕府: Nombre del gobierno que mantuvo el poder político y militar de Japón de 1192 a 1867.

Bareku バレ句: Variante humorística, con contenido sexual, del *senryū*.

Bijin-ga 美人画: Estampas de mujeres bellas. Temática del *ukiyo-e*.

Bijutsu 美術: Técnicas Bellas (Bellas Artes). Neologismo creado en 1873 a partir del término francés Beaux Arts.

Bunkeidō 文溪堂: Casa editorial de Edo.

Bunraku 文楽: Teatro de marionetas.

Chigo 稚児: Jóvenes acólitos de los monjes budistas, quienes frecuentemente mantenían relaciones sexuales con ellos.

Chōnin 町人: Literalmente, “habitante de la ciudad”. Sector de la población urbana conformado sobre todo por comerciantes, artesanos, ex campesinos, productores de servicios y, en mucha menor escala, por ex samuráis.

Chungonghua 春宮畫: Pinturas del palacio de primavera. Imágenes que reproducían diferentes tipos de escenas sexuales, y que se encargaban por personajes de la corte imperial china.

Daigo-ji 醍醐寺: Complejo religioso de la escuela Shingon del budismo esotérico, ubicado en la ciudad de Kioto.

Daimyō 大名: Terratenientes; jefes de grandes dominios señoriales.

Daishō 大小: Largo y corto. Calendarios clandestinos en los que se ocultaban, en el diseño, los meses largos y cortos del año.

Daitoku-ji 大徳寺: Templo budista de la rama Rinzaï del budismo zen japonés. Se encuentra al norte de la ciudad de Kioto.

Edo 江戸: Periodo que abarca los años de 1603 a 1868. Ciudad en la costa este de la isla de Honshū, y antiguo nombre de la actual Tokio.

Edokko 江戸っ子: Literalmente, niño de Edo; natural de la ciudad de Edo. Figura *chōnin* e irreverente por excelencia.

Edokoro 繪所: Talleres de pintura.

Eirin 映倫: Abreviación de Eiga Rinri Kanri Iinkai (Comisión para el control de los códigos éticos en la cinematografía).

Emaki 絵巻 (también *emakimono*): Nombre por el que se conoce en japonés a la tipología de rollos ilustrados en formato horizontal, que se comienza a desarrollar hacia fines de la época Heian (794-1185) en los círculos artísticos de la corte imperial, y en los centros religiosos budistas.

Ehon 絵本: Libro ilustrado.

Enpon (*ehon*) 艶本: Libro ilustrado de temática sexual.

Ero エロ (*erochikku* エロチック): Erótico.

Ero-guro-nansensu エロ・グロ・ナンセンス: Del inglés “erotic-grotesque-nonsense”. Corriente estética que surge en Japón durante las décadas de 1920 y 1930, sobre todo a partir del periodo Taishō.

Fangzhong shu 房中書: Manuales de alcoba. Tratados chinos de corte sexológico.

Fukagawa 深川: Barrio popular de la ciudad de Edo, famoso por sus zonas de comercio sexual.

Fūryū-bon 風流本: Libros refinados. Eufemismo para libros eróticos.

Fūzoku 風俗: Costumbres.

Fūzoku kairan 風俗壊乱: Subversión de las costumbres.

Gakumonjo 学問所 (*Shoheizaka gakumonjo*): Academia confuciana del Bakufu.

Genroku 元禄: Era que comprende los años 1688 a 1704.

Gesaku 戯作: Novelas populares.

Guerra de Ōnin 応仁の乱: Guerra civil que duró aproximadamente 100 años, a partir de 1467.

Ginza 銀座: Barrio de la ciudad de Tokio.

Gōkan 合巻: Volúmenes seriados, compuestos por varios *kusa-zōshi* (véase), muy popular durante todo el siglo XIX.

Gyōshō hon'ya 行商本屋: Vendedores ambulantes de libros.

Gozan 五山: Asociación monástica zen bajo patrocinio oficial que se establece en Japón a partir de Kamakura. Sistema de organización budista que se importa de China: *gozan* (ch. *wushan*), “las cinco montañas”.

Hachimonji-ya 八文字屋: Casa editorial establecida en la ciudad de Kioto, y popular hacia principios y mediados del siglo XVIII.

Hakubakai 白馬會: Asociación de artistas con intereses en la pintura al óleo occidental, y agrupados en torno a la figura de Kuroda Seiki.

Han 漢: Dinastía china que abarca los años de 206 a.C. a 220 d.C.

Hanashibon 噺本: Colección de historias cortas y anécdotas humorísticas, populares en el periodo Edo.

Hanji-e 判じ絵: Recurso visual que consiste en descomponer una palabra

asignando los sonidos que la componen a diferentes objetos, a manera de rompecabezas.

Hare ハレ: Ámbito de lo extraordinario, de purificación, de comunión con lo sagrado, de “carnaval”.

Harigata 張形: Dildo, consolador.

Hea ronsō ヘア論争: El debate sobre el pelo; el debate sobre el vello púbico.

Heian 平安: Periodo que comprende los años de 794 a 1185. Nombre antiguo de la actual ciudad de Kioto.

Heinō bunri 兵農分離: Reubicación de la población samurái que ocurre a inicios del período Edo.

Hentai shiryō 変態資料: Documentos anómalos. Publicación común en la época Meiji, que introducía términos occidentales vinculados a una supuesta sexualidad “anormal” o “pervertida”.

Higa 秘画: Imágenes (pinturas) secretas. Manera “disfrazada” de nombrar al *shunga*, sobre todo a partir de la época Meiji.

Hihon 秘本: Libros secretos. Igual que el caso anterior, pero refiriéndose a libros.

Hoshi-mise 干店: Puestos bajo las estrellas. Puestos nocturnos “alternativos”, donde se vendían muchos productos que eran más difíciles de comercializar de día, entre ellos libros eróticos.

Hosokawa 細川: Importante clan que, durante el periodo Edo, se ubicó en la antigua zona de Kinai, al centro-sur de la isla de Honshū.

Ichimai-e 一枚絵: Tipología de estampa de una sola hoja.

Ichimura-za 市村座: Teatro *kabuki* famoso de la ciudad de Edo.

Ikagawashii 如何わしい: Excesivo, transgresivo.

Inbu 陰部: Partes ocultas; genitales.

Inkei 陰茎: Leño oculto; pene.

Inmō 陰毛: Pelo oculto; vello púbico.

Inmon 陰門: Entrada oculta; vulva.

Iro 色: Color, sexo.

Iroppoi 色っぽい: Erótico.

Jōruri 浄瑠璃: Forma de narración dramática, asociada al teatro de marionetas *bunraku*.

Kabuki 歌舞伎: Teatro popular que se desarrolla durante el periodo Edo.

Kabunakama 株仲間: Gremios o asociaciones protectoras de comerciantes y artesanos.

Kachi-e 勝絵: Pinturas victoriosas; rollos ilustrados del siglo XIII atribuidos al monje Toba.

Kagama 陰間: Joven prostituto.

Kagoshima 鹿児島: Ciudad al sur de la isla de Kyūshū.

Kakejiku 掛軸 (también *kakemono*): Rollo de pintura en formato vertical.

Kakiire 書入: Leyenda que acompaña (casi siempre en la parte superior) a muchos *makura-e*.

Kakemono 掛物: Véase *kakejiku*.

Kamakura 鎌倉: Periodo que comprende los años de 1180 a 1333.

Kamigata 上方: Nombre antiguo de la actual región de Kansai, que abarca ciudades como Osaka y Kioto.

Kanbun 漢文: Letras chinas, japonés clásico. Estilo de escritura, basado en el chino clásico, que se utilizó en Japón para documentos oficiales y obras intelectuales.

Kanbun 寛文: Era que abarca los años 1661-1673.

Kanda Sakuma-chō 神田佐久間町: Zona de la ciudad de Edo, correspondiente al actual barrio de Kanda.

Kanō-ha 狩野派: Escuela de pintura asociada a la corte shogunal.

Kansei 寛政: Era que comprende los años de 1789 a 1801.

Kasei 化政: Nombre que denomina a las eras Bunka 文化 y Bunsei 文政 en conjunto. Abarca los años de 1804 a 1830.

Kashihon'ya 貸本屋: Librerías de préstamo.

Kawaraban 瓦版: Impresos clandestinos que divulgaban acontecimientos del momento.

Ke ケ: Ámbito de lo ordinario, del mundo cotidiano.

Kegare ケガレ: Contaminación, impureza.

Ken'yaku-rei 儉約令: Leyes suntuarias.

Kibyōshi 黄表紙: Literalmente, carátulas amarillas. Pequeños libros ilustrados de ficción en prosa, que se caracterizaban por tener la portada amarilla.

Kikigaki 聞書: Manuscritos que se dedicaban a chismes o rumores en circulación por la ciudad.

Kinosaki 城崎: Distrito en la Prefectura de Hyōgo, famoso por sus baños termales.

Kioto 京都: Ciudad ubicada en la región de Kansai. Fue la capital imperial del país desde 794 hasta 1867.

Kiwame-in 極印: Sello de censura oficial que significa “aprobado”.

Kokkeibon 滑稽本: Literatura humorística de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

Kokuhō 国宝: Tesoro nacional.

Koshimaki jiken 腰巻事件: Incidente de la falduela. Situación que se creó en la exhibición de pintura del grupo Hakubakai en 1901, donde se colocaron cortinas marrones en la parte inferior de las pinturas para así intentar ocultar sus atributos sexuales.

Kōshoku 好色: Gusto por el sexo. Erótico.

Kōshoku-bon 好色本: Libros eróticos; denominación por la que se conoció a estos libros durante el periodo Edo. También se les llamó *enpon*, *shunpon* y *shungabon*.

Kotobagaki 詞書: Diálogos de los personajes que se representan en el *makura-e*.

Kujō-no-sato 九条の里: Barrio de prostitución de Kioto, creado en 1397 por el *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu.

Kumimono 組物: Véase *soroi mono* 揃物.

Kunmono 訓物: Tratados instructivos de corte confuciano.

Kuruwa 廓 (también *yūkaku* 遊廓): Zonas especiales controladas por el gobierno en las que se restringió espacialmente el ejercicio de la prostitución. Algunos de estos *kuruwa* “oficiales” que alcanzaron más fama (como Yoshiwara en Edo, o Shimabara en Kioto), se convirtieron durante el periodo Edo en importantes centros culturales donde además se diversificaron las “ofertas”, que abarcaron campos más allá de los sexuales. Es importante tener en cuenta que además de estos “barrios” o *kuruwa*, existieron en abundancia otros circuitos “no oficiales” (en muchos casos) de comercio sexual.

Kusa-zōshi 草双紙: Tipo de ficción popular del periodo Edo que se publicaba en diversas tipologías de libros (*kibyōshi*, *gōkan*, etc.). Básicamente, libros ilustrados.

Kyōhō 享保: Era que comprende los años 1716-1736.

Kyūshū 九州: Isla al sur del principal archipiélago en Japón.

Machibugyō 町奉行: Magistrados de la ciudad.

Machidoshiyori 町年寄: Mayores de la ciudad. Cargo que ocupaban los altos funcionarios *chōnin* para el control de su población.

Machi eshi 町絵師: Pintores urbanos. Artistas que desarrollaron su trabajo en los nuevos circuitos comerciales urbanos que surgieron a partir de la ruptura con los tradicionales enclaves de los talleres patrocinados por la corte o los señores.

Makura-e 枕絵: Estampas de cabecera. Nombre por el que se denominaba en Edo a las estampas con contenidos sexuales. Casi siempre aplicado a las ilustraciones de libro u otras imágenes impresas; no así para las pinturas, que se conocían sobre todo como *shunga*.

Meihin 名品: Obra maestra.

Meiji 明治: Periodo que va de 1868 a 1912. Época en que ocurre la Restauración Meiji.

Meireki 明暦: Era que abarca desde 1655 hasta 1658.

Midara 猥 (淫 - 婬): Excesivo, sin límites, vulgar.

Ming 明: Dinastía china que comprende los años de 1368 a 1644.

Mobo モボ – *Moga* モガ: Modern boy, modern girl, respectivamente.

Momoyama 桃山: Periodo histórico entre los años 1573 y 1600.

Muromachi 室町: Periodo que abarca desde 1333 hasta 1573.

Musha-e 武者絵: Estampas de guerreros.

Nagasaki 長崎: Ciudad en la costa occidental de la sureña isla de Kyūshū.

Nagoya 名古屋: Ciudad localizada al centro de la isla de Honshū.

Nakamura-za 中村座: Teatro fundado en 1624 en el barrio de Nihonbashi en Edo.

Naniwa 難波: Antiguo nombre de la ciudad de Osaka.

Nanshoku 男色: Sexo entre hombres.

Nanushi 名主: Servidor público. En el mundo editorial eran los que se encargaban de la labor de censura de impresos.

Narita 成田: Ciudad cercana a Tokio. Allí se encuentra el aeropuerto internacional de Narita.

Nehon 根本: Tipología de libro, de la zona de Kamigata, que condensaba obras de *kabuki*.

Nigao-e 似顔絵: La traducción literal dice *estampas de rostros parecidos*, para referirse a la similitud del rostro representado con el rostro real de la persona representada.

Nihonjin-ron 日本人論: Teoría de la japoneidad. Me refiero como *nihonjin-ron* sobre todo a la abundante cantidad de producción escrita que intenta examinar las características nacionales, sociales, culturales, entre otras, que se suponen exclusivas de Japón.

Nikkatsu 日活: Compañía japonesa famosa por sus producciones de cine y televisión.

Nikkō 日光: Ciudad ubicada en las montañas de la prefectura de Tochigi.

Nikuhitsu shunga emaki 肉筆春画絵巻: Rollos ilustrados *shunga* (pinturas).

Nikuhitsu ukiyo-e 肉筆浮世絵: Pinturas *ukiyo-e*.

Ninjōbon 人情本: Literalmente, *libros de sentimientos humanos*; ficción de estilo melodramático popular en Edo hacia finales del siglo XVIII.

Nure 濡: Húmedo. Sexo.

Oiran 花魁: Alta categoría de prostituta de los barrios oficiales de comercio sexual.

Osaka 大阪: Segunda ciudad de importancia en Japón.

Osokuzu 偃息図: Antiguas pinturas de temática sexual. Otras fuentes consideran que se trata de manuales sexológicos de origen chino.

Ōuchi 大内: Importante clan que dominó la ciudad de Yamaguchi de los siglos XII al XIV.

Pinku eiga ピンク映画: Películas rosas. Nombre por el que se conoce a la pornografía *soft* japonesa de posguerra.

Qing 情: Dinastía china que comprende los años 1644 a 1912.

Rōjū 老中: Consejero principal del *shōgun*.

Roman-porno ロマンポルノ: Pornografía romántica. Tipo de cine porno japonés que se caracterizaba por la no explicitación de los genitales.

Sakai 堺: Ciudad en la actual prefectura de Osaka, y uno de los más importantes puertos de Japón desde la época medieval.

Sankin kōtai 参勤交替: Sistema de residencia alternada.

Satsuma 薩摩: Dominio ubicado en la sureña isla de Kyūshū.

Sei 性: Sexo, sexualidad.

Sendai 仙台: Ciudad ubicada en la actual prefectura de Miyagi, al norte de la isla de Honshū.

Sengoku jidai 戦国時代: Época del país en guerra. Se localiza entre los años 1467 y 1573.

Senryū 川柳: Tipo de verso humorístico que se origina en el periodo Edo, y que se compone de tres líneas de 5, 7 y 5 sílabas.

Seppuku 切腹: Honorable suicidio ritual realizado por los guerreros samuráis abriéndose el abdomen con su espada. Más conocido en Occidente como *harakiri*.

Shamisen 三味線: Instrumento musical japonés de tres cuerdas que se toca con un plectro.

Sharebon 洒落本: Libros satíricos. Tipo de literatura del periodo Edo que contaba historias de los barrios de prostitución.

Shiba Shinmei 芝神明: Barrio en la zona sur de Edo, famoso por el santuario Shiba Shinmei y el templo budista Zōjo-ji.

Shichū torishimari gakari 市中取締掛: Dependencia para las regulaciones de la ciudad.

Shikibon 色本: Otra de las formas de llamar a los libros eróticos.

Shimabara 島原: Famoso barrio de prostitución oficial de la ciudad de Kioto.

Shingon 真言: Escuela de budismo esotérico japonesa.

Shini-e 死絵: Estampas conmemorativas budistas. En el siglo XIX funcionaban como obituarios de personajes famosos, sobre todo de actores y escritores.

Shinjuku 新宿: Importante centro administrativo y comercial de la actual ciudad de Tokio.

Shinki 新規: Nuevas publicaciones.

Shinōkōshō 士農工商: Samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes. Sistema estamentario basado en la supremacía de la clase de los samurái.

Shintō 神道: Culto al *kami*. Religión autóctona de Japón.

Shōgun 将軍: Título del gobernante militar del país de 1192 a 1867.

Shōwa 昭和: Periodo que comprende desde 1926 hasta 1989.

Shunga 春画: Pinturas de primavera. Palabra que se utiliza como genérico de imágenes sexualmente explícitas anteriores al siglo xx en Japón.

Shungabon 春画本: Libros *shunga*.

Shunga emaki 春画絵巻: Rollos ilustrados *shunga*.

Shunpon 春本: Junto con *enpon*, uno de los términos más utilizados para referirse a los libros eróticos durante Edo.

Shuppan jōrei 出版条令: Leyes para el control editorial.

Soroi mono 揃物 (también *kumimono* 組物): Álbumes ilustrados.

Sumō 相撲: Lucha tradicional japonesa.

Surimono 刷物: Cosa impresa. Grabados lujosos hechos por encargo y utilizados para ocasiones especiales (como felicitaciones por el nuevo año).

También se empleaban en las reuniones de intercambio de poemas.

Suruga 駿河: Antigua provincia, parte de la actual prefectura de Shizuoka.

Taishō 大正: Periodo que abarca los años 1912-1926.

Tayū 太夫: Cortesana de máximo rango.

Tennō 天皇: Palabra japonesa para nombrar lo que llamamos *emperador* en español.

Tenpō 天保: Era que comprende desde 1830 hasta 1844.

Tianming 天命 (jap. *tenmei*): Mandato del cielo. Concepto filosófico tradicional chino referido a la legitimidad de los gobernantes.

Tokugawa 徳川: También llamado periodo Edo (1603-1867). Nombre del clan militar que gobernó el país en esa época.

Tosa-ha 土佐派: Escuela de pintura fundada en el siglo xv y asociada con los circuitos de patrocinio de la corte imperial.

Tsuki-gyōji 月行事: Representantes *chōnin* que eran seleccionados con una frecuencia mensual.

Tsuya 艶: Atractivo, voluptuoso, sexy.

Tsuyappoi 艶っぽい: Erótico.

Ukiyo 浮世: Mundo flotante. Cosmovisión peculiar de la sociedad *chōnin*.

Ukiyo-e 浮世絵: Estampas del mundo flotante. Producción xilográfica con temática urbana característica del periodo Edo.

Ukiyo-zōshi 浮世草子: Género literario con temática urbana que se desarrolla en la primera mitad del periodo Edo, y cuyo máximo exponente es Ihara Saikaku.

Waisetsu 猥褻: Obsceno.

Warai-e 笑絵: Estampas de risa. Forma por la que también se conoció al *makura-e* durante Edo.

Yakusha-e 役者絵: Estampas de actores del *kabuki*.

Yanagimachi 柳町: Barrio de prostitución creado en Kioto en 1589.

Yokohama 横浜: Ciudad al sur de la actual Tokio.

Yokohon 横本: Libros con formato horizontal.

Yomihon 読本: Género literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

Yoriki 与力: Grupos de apoyo de la oficina del magistrado de la ciudad para mantener el orden.

Yoshichō 芳町: Uno de los barrios más famosos de prostitutas en Edo.

Yoshiwara 吉原: Barrio de prostitución oficial más famoso de Japón durante el periodo Edo.

Yūjo 遊女: Prostituta de categoría, quien además de servicios sexuales ofrecía otro tipo de entretenimientos a sus clientes.

Yūkaku 遊廓: Véase *kuruwa*.

Zatsuroku 雑録: Manuscritos de temas variados; miscelánea.

Zōjō-ji 増上寺: Templo budista de la escuela *shingon*, en la zona de Shiba al sur de Edo.

ÍNDICE ANALÍTICO, DE NOMBRES Y DE TÍTULOS

- Abe Masahiro 阿部正弘 (1819-1857), 151
- Ai no korida* 愛のコリーダ (El imperio de los sentidos, 1976), 69
- Akama Ryō 赤間亮, 14
- Akechi Jūbei Mitsuhide 明智十兵衛光秀 (1528?-1582), 193n
- Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七種続編 (Las siete flores del otoño: La secuela, 1832), 207 n., 217
- Akō jiken 赤穂事件, 207
- Akutoku no sakae* 悪徳の栄え (La prosperidad del vicio, publicado en Japón en 1969), 69
- Aline Rousselle, 26 y n.
- André Félibien des Avaux (1619-1695), 133
- Andrew Gerstle, 101
- Anthony Julius, 161 y n.
- Asano Shūgō 浅野秀剛, 113, 163n., 164n., 236 y n., 244
- Asanui* 朝妝 (La toilette matutina, 1893), 72
- Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), 40
- Ateneo de Naucratis Ἀθήναϊος Ναυκράτιος (ca. 200 d.C.), 26
- Baba Bunkō 馬場文耕 (1715-1759), 176-177 y n., 237, 239, 241
- Baien nikki* 梅園日記 (El diario del jardín de los ciruelos, 1845), 85n.
- Bakufu 幕府, 113 y n., 149, 150-154, 156, 158, 159-160, 163, 166 y n., 175, 177-178, 190 y n., 193, 219, 221, 232, 260
- Bandō Mitsugorō III 三代目坂東三津五郎 (1775-1831), 216
- Bandō Mitsugorō IV 四代目坂東三津五郎 (1800-1863), 217n.
- bareku* バレ句, 192 y n.
- Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino diurno y nocturno del sexo), 45, 46
- bijin-ga* 美人画, 228
- bijutsu* 美術, 134
- British Museum, 141n.
- Bruce Thornton, 34
- Bunbu nidō mangoku-dōshi* 文武二道萬石通 (Purgando las dos vías del intelecto y las armas, 1788), 160
- Bunkeidō 文溪堂, 232n.
- bunraku* 文楽, 207 y n.
- Bunsei 文政 (era) (1818-1830), 216
- cafés, 57
- Carlos Castilla del Pino, 32
- Chatarē fujin no koibito* チャタレー夫人の恋人 (*El amante de Lady Chatterley*, publicado en Japón en 1957), 68
- Chigo sōshi* 稚児草子 (Cuentos de efebos, 1321), 89
- Chijin no ai* 痴人の愛 (Amor de tonto, 1924-1925), 54
- Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724), 206n.
- Chinpen shinkei-bai* 枕辺深閨梅 (El ciruelo de la habitación del fondo junto a la almohada, 1838), 234

- Chōjiya Heibee 丁子屋平兵衛
(fechas desconocidas), 175, 229, 232
- Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画
(siglo XIII), 83
- chōnin* 町人, 18 y n., 23n., 79, 80, 92, 95, 107, 109, 110, 114-115, 143, 148, 152n., 158, 161, 166, 169-172 y n., 175-176 y n., 178n., 179-180, 191-193, 199, 211, 217n., 219n., 221, 225, 232, 240-241, 248, 258n., 259, 261
- Chosaku tōzakki* 著作當雜記
(Apuntes sobre escritores contemporáneos, 1842), 229
- chungonghua* 春宮畫, 87, 88
- Chūshingura kōhen* 口吸心久莖後編
(El espíritu eterno de sorber un pene: continuación de *Chūshingura*, 1829), 207 y n., 208
- circuitos de consumo (del *shunga*), 180
- circulación (del *shunga*), 82, 87, 91, 95 y n., 105n., 138n., 184, 186, 189
- comercialización (del *shunga*), 19, 138n., 180
- código penal, 64, 65
- cuerpo legislativo, 19, 66, 220 n.
- Compañía de las Indias Orientales, 185
- Confucio 孔子 (*ca.* 551-479 a.C.), 48
- Constatine N. Vaporis, 169n.
- Daigo-ji 醍醐寺, 89
- daimyō* 大名, 121 y n., 149, 150, 177, 226 y n., 239n.
- Daisō 大惣, 189
- Daitoku-ji 大徳寺, 91
- Date Yoshimura 伊達吉村 (1680-1751), 177
- David Freedberg, 127 n.
- Δειπνοσοφισταί* (El banquete de los letrados, 228 d.C.), 26
- D.H. Lawrence (1885-1930), 69
- Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* (1806), 28
- Dōke musha: Miyo no wakamochi* 道外武者御代の若餅 (Guerreros cómicos: masas de arroz de año nuevo por el reinado de nuestro señor, *ca.* 1850), 158, 160
- Edo 江戸 (ciudad), 18n., 67, 92, 94-96, 99, 111, 113 y n., 116-117, 118n., 120, 126, 130, 136, 149, 150, 161, 167, 168n., 168n., 173 y n., 175-177, 178n., 179-180, 186 y n., 187n., 196, 199, 203, 210, 211 y n.
- Edo 江戸 (periodo) (1603-1867), 14, 18 y n., 19-23, 43-44, 47, 50, 64, 71, 83 y n., 94-95, 97, 106-107, 110, 113, 115n., 130n., 136, 143-144, 147, 150, 156, 166, 169, 173, 178, 180, 188-189, 196, 206-207
(véase también Tokugawa 徳川 periodo)
- Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (Hirai Tarō 平井太郎) (1894-1965), 53 y n.
- edokko* 江戸っ子, 178 y n.
- Edo hanjōki* 江戸繁昌記 (Crónicas de la prosperidad de Edo, 1832-1836), 155n., 173, 228n.
- Ehon Asaka-yama* (Libro ilustrado del monte Asaka, 1738), 236n., 241n.
- Ehon futa hashira* 艶本婦多柱 (Libro erótico de los dos pilares, [fecha desconocida]), 45
- Ehon masu-kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos, 1748), 241n.
- Ehon shinōkōshō* 絵本土農工商 (Libro ilustrado de samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes [fecha desconocida]), 241
- Ehon Shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones, 1804), 207

- Ehon Taikōki* 絵本太閤記 (Crónicas ilustradas del Taikō, 1797), 156
- Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas, 1731), 241n.
- Eiri Miyako onna shinasadame* 絵入都女品定 (Comentarios ilustrados sobre mujeres de la capital, 1702), 241n.
- Ejima Kiseki 江島其磧 (1666-1735), 48, 182
- Elizabeth Cowie, 120
- emaki* 絵巻 (también *emakimono* 絵巻物), 84
- Emperador Kameyama 亀山天皇 (1249-1305), 84
- Enjo iro hamaguri* 艶女色はまぐり (La sensual almeja de una mujer seductora [fecha desconocida]), 45, 46
- Enjo no hatsuyuki* 艶女乃はつ雪 (La primera nieve de lujuriosas mujeres, siglo XVIII), 193
- enpon* 艶本, 45-46, 95-96 y n., 176, 182, 184, 186-188, 189 y n., 191-193, 198, 203, 205 y n., 207, 220-222, 223 y n., 224, 225n., 226-227, 228n., 229-231, 234, 236-237, 240, 244, 246-248, 249, 254, 259n., 223n.
- ehon* (絵本・艶本・会本・笑本), 45, 95-96, 99
- Enshoku shinasadame* 艶色品定女 (Voluptuosos comentarios sobre mujeres, ca. 1852), 45
- Ernest F. Fenollosa (1853-1908), 134
- ero* エロ (*erohikku* エロチック) (véase también *eros*), 51 y n., 52-54, 56-59, 62
- Erogotoshi-tachi* エロ事師たち (Los pornógrafos, 1968), 61
- ero-guro-nansensu* エロ・グロ・ナンセンス, 52n.
- eros (erotismo), 44, 53, 62
- Étienne-Gabriel Peignot (1767-1849), 28
- fangzhong shu* 房中書, 87
- Fujiwara no Teika 藤原定家 (1198-1275), 241
- Fukagawa 深川, 230
- Fukuda Kazuhiko, 22, 88, 84n., 140
- fūryū-bon* 風流本, 49
- fūzoku* 風俗, 21, 52
- fūzoku kairan* 風俗壊乱, 64, 71
- Fūzoku Suikoden* 風俗ぞく妓傳 (Una epopeya de los márgenes del agua costumbrista, 1826), 214
- Gakumonjo 学問所, 153, 232
- Genji iro asobi* 源氏色遊 (Diversiones eróticas de Genji [fecha desconocida]), 185
- Genroku 元禄 (era) (1688-1704), 49, 151, 236, 239n.
- George Bigot (1860-1927), 72
- gesaku* 戯作, 114
- Ginza 銀座, 58
- Giulio Romano (1499-1546), 30
- gobernante virtuoso, 161, 163
- gōkan* 合巻, 182, 228
- gyōshō hon'ya* 行商本屋, 187
- Guerra de Ōnin 応仁の乱, 91
- Hachimonji-ya 八文字屋, 182, 236, 240, 241
- Hakubakai 白馬會, 72
- Hanabusa Itchō 英一蝶 (Taga Shinkō 多賀朝湖) (1652-1724), 239n., 241n.
- Hana goyomi* 華古与見 (Lo antiguo de mirar al capullo: un calendario florido, 1835), 210, 211
- hanashibon* 噺本, 180
- hare* ハレ, 167, 168 y n., 169, 170, 171, 172
- harigata* 張形, 46
- Harry D. Harootunian, 170
- Hayakawa Monta 早川聞多, 14, 22, 256n.
- Hayashi Nobumitsu 林信光 (1681-1758), 177

- Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657), 169n., 260n.
- Hayashi Yoshikazu (1922-1999), 40, 96, 115n., 144n., 180, 221n., 226, 244
- hea ronsō* ヘア論争, 74n., 139
- He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos, ca. siglos XII-XIV), 83n., 84
- Heian 平安 (periodo) (794-1185), 82n., 83n., 86
- Henry Smith, 81, 97n.
- higa* 秘画, 77, 97, 100
- Higashiōji Taku 東大路鐸 (¿?), 21, 94
- Hikka-shi* 筆禍史 (Historia de los deslices de la pluma, 1911), 67, 155, 229
- Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres, 1752), 246-249, 254
- Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (activo, 1664-1704), 155, 222
- Historia del arte, 17, 134, 136, 143-145
- Honchō Suikoden gōketsu happyaku-nin no hitori* 本朝水滸伝豪傑八百人一個 (Los 108 héroes de la epopeya de los márgenes del agua de nuestro país, individualizados; 1830-1845), 214n.
- Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二 (1735-1813), 155n., 160n., 225n.
- hoshi-mise* 干店, 187
- Hosokawa 細川, 91
- Howard Hibbett, 175
- humor (humorístico), 42, 49n. 96, 115n., 175-176, 192
- Hyakki yagyō* 百鬼夜行 (El desfile nocturno de los cien demonios, 1825), 193n.
- Hyakunin isshu* 百人一首 (Versos individuales de los cien poetas, 1235-1241), 241 y n.
- Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovenzuelas, 1723), 239-240, 241 y n., 246-249
- Ichikawa Danjurō VII 七代目市川団十郎 (1791-1859), 217
- Ichimura-za 市村座, 211n.
- Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693)
- ikagawashii* 如何わしい, 44, 48, 64, 114
- ikagawashiki koto* 如何敷事, 162, 221
- imaginarios de poder, 19, 169, 172
- Inagaki Shin'ichi 稲垣進一, 156n.
- industria editorial, 18, 49n., 107, 148, 151, 163, 219, 220n., 225n., 232, 254
- inkei* 陰茎, 43
- inmon* 陰門, 43
- Inquisición (México), 185 y n.
- internet, 62
- iro* 色, 43-44, 47-50, 56, 58, 117 y n.
- Iro hiinagata* 色ひいな形 (Modelos de sensuales mozas, 1711), 241, 249n.
- iroppei* 色つぱい, 50-51, 53, 61
- Isei-sensei yume-makura* 遺精先生夢枕 (La almohada del maestro Sueño Húmedo, 1789), 226
- Ivan Morris (1925-1976), 49
- Jeongjo 정조 (1776-1800), 185
- Jippensha Ikku 十返舎一九 (1765-1831), 155n., 210
- Joan Hoff, 27, 34
- Johan Huizinga (1872-1945), 167n.
- John Saris (1580-1643), 185
- jōruri* 浄瑠璃, 207 y n., 208
- Joshua Reynolds (1723-1792), 133
- Jūji Teisanku 十字亭三九 (activo aproximadamente entre 1830 y 1845), 198n.
- kabuki* 歌舞伎, 44, 109n., 113, 115, 126, 164-165, 178, 180, 182, 191n., 207, 216, 217n., 228, 232
- kabunakama* 株仲間, 150, 151
- kachi-e* 勝絵, 84, 85, 95n.
- Kachō yojō*: *Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Encanto de pájaros y flores: el Genji del Este, 1837), 184n.

- kage* 陰間, 173n., 192n.
 Kagoshima 鹿児島, 48
 Kaibara Ekiken 貝原益軒 (1630-1714), 196, 198, 199n.
kakejiku 掛軸, 246
kakemono 掛物, 94
kakiire 書入, 193
 Kamakura 鎌倉 (periodo) (1180-1333), 84, 86, 90, 91n., 207
 Kamigata 上方, 151 y n., 199 y n.
Kanadehon Chūshingura 仮名手本忠臣蔵 (El legado de los leales vasallos, escrito en *kana*, 1748), 121n., 207
Kanadehon yakō no tama 仮名手本夜光玉 (La joya de la claridad nocturna, escrita en *kana*, 1828), 207, 234
kanbun 漢文, 173
 Kanbun 寛文 (era) (1661-1673), 222
 Kanda Sakuma-chō 神田佐久間町, 211n.
 Kanō-ha 狩野派, 90
 Kansei 寛政 (era) (1789-1801), 154 y n., 155n., 160n., 162n. 170, 224-225
 Kasei 化政 (era) (1804-1830), 154 y n., 156n.
kashihon'ya 貸本屋
 librerías de préstamo, 178 y n., 188-189, 190 y n.
 Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), 167
 Kawade Shobō 河出書房, 140, 141n.
 Kawahashi Kazuji 川端和治, 65 y n.
kawaraban 瓦版, 178
ke ケ, 167 y n., 170
kegare ケガレ, 167 y n., 168-171
 Keisai Eisen 溪斎英泉 (1790-1848), 237 y 240n.
Keisei hyakunin isshu 傾城百人一首 (Cien prostitutas de nivel, individualizadas, 1703), 241n.
Keisei-kai shijuhatte 傾城買四十八手 (Cuarenta y ocho formas de comprar a una prostituta, 1790), 175
Keisei Suikoden 傾城水滸伝 (La epopeya de los márgenes del agua de las cortesanas, 1825-1826), 214
ken'yaku-rei 俚約令, 149n., 170
 leyes suntuarias, 149, 170, 217, 232
 controles suntuarios, 228, 230
kibyōshi 黄表紙, 182, 225, 228
Kikan ukiyo-e 季刊浮世絵 (El *ukiyo-e* trimestral, 1962-1984), 21n., 94n., 138, 139n.
kikigaki 聞書, 178
 Ki no Kaion 紀海音 (1663-1742), 206n.
 Kinoshita Naoyuki 木下直之, 145
Kinsho mokuroku 禁書目録 (Catálogo de libros prohibidos, 1771), 224
 Kioto 京都, 14-15, 22, 40 y n., 72, 77, 89, 91-92, 111, 113, 149, 151n., 166n., 174, 182n., 187n., 222, 224, 236, 239n., 241n., 244, 247, 254
 Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久磨 (activo entre 1790-1820), 207
 Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806), 155, 156n.
 Kitazawa Noriaki 北澤憲昭, 145
kiwame-in 極印, 224
 Kōbu Bijutsu Gakkō 工部美術学校, 134
 Koikawa Harumachi 戀川春町 (1744-1789), 155n., 160, 225-226
kokkeibon 滑稽本, 180, 233 y n.
Kokon chomon-jū 古今著聞集 (Colección de cosas conocidas de ayer y de hoy, 1254), 83n., 84n.
kokuho 国宝, 135
 Kokusai Ukiyo-e Gakkai (Asociación Internacional para el Estudio del *Ukiyo-e*), 107n., 138n.
Koshibagaki sōshi 小柴垣草子 (Historia de la pequeña cerca de ramas, 1172), 88
koshimaki jiken 腰巻事件, 72
kōshoku 好色, 49, 62
kōshoku-bon 好色本, 49, 96, 189, 228

Kōshoku-bon mokuroku 好色本目錄

(Catálogo de libros sexuales, 1840),
21

Kōshoku gonin onna 好色五人女

(Cinco amantes apasionadas, 1686),
44, 48-50

Kōshoku ichidai onna 好色一代女

(Una mujer amante del sexo, 1686),
49-50

Kōshoku ichidai otoko 好色一代男

(Un hombre amante del sexo, 1682),
49-50

Kōshoku mankin-tan 好色萬金丹

(Millonarios y carnales remedios
para el goce del sexo, 1694), 48

Kōshoku tabi makura 好色旅枕

(Una libidinosa almohada de viaje
[fecha desconocida]), 185

Kōshoku toko dangi 好色床談義

(Sermones sobre una voluptuosa
cama, 1683), 184

Kujō-no-sato 九条の里, 40

kumimono 組物 (véase también *soroi*
mono 揃物), 95

álbumes (*shunga*), 95

kunmono 訓物, 196

Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), 72
y n., 80

kuruwa 廓 (véase también *yūkaku* 遊廓),
40 y n., 43, 47, 49, 111, 113, 116, 117,
150, 171n., 180

kusa-zōshi 草双紙, 151

Kyōhō 享保 (era) (1716-1736), 49, 152,
154 y n., 155, 162n., 170, 179n., 223,
247

Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848),
175n., 185, 214

Kyūshū 九州, 196

L'école des filles (1668), 30

L'Histoire de l'art du Japon (1900), 135
legitimidad del poder, 19

Le pornographe, ou idées d'un honnête-

*homme sur un projet de règlement pour
les prostituées* (1769), 27

Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991), 80n.

Luo Guanzhong 羅貫中 (aprox.
1330-1400), 214n.

Lynn Hunt, 24n., 28

Machibugyō 町奉行, 152 y n., 154, 232

Machidoshiyori 町年寄, 152 y n.

makura-sōshi 枕草子, 182, 189

Marcantonio Raimondi (1480-1534), 30

Marqués de Sade (1740-1814), 69

Matsudaira Sadanobu 松平定信

(1759-1829), 160n., 225, 226n.

Matsuura Einosuke 松浦栄之助

(fechas desconocidas), 232

mayoristas de libros (*shomotsu ton'ya*
書物問屋), 151-152

mayoristas de otros impresos

(*jihon ton'ya* 地本問屋), 151-152, 231

mayoristas de *sōshi* (*sōshi ton'ya* 草子問
屋), 151

Meiji 明治 (periodo) (1868-1912),

17n., 21, 43, 51 y n., 56, 62 y n., 63,

66-67, 71-72, 77, 79, 97, 98-99,

100n., 110, 113, 118n., 132, 145,

153, 168, 257

Meireki 明暦 (era) (1655-1658), 95

Michel Foucault (1926-1984), 28n., 34

midara 猥 (淫 - 姪), 43n., 50, 61, 63, 162
y n.

Minakata Kumagusu 南方熊楠

(1867-1941), 60 y n., 144n.

Minamoto Raikō kōyakata tsuchigumo yōkai

nasu no zu 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図

(La araña de tierra genera

monstruos en la mansión de

Minamoto Raikō, 1843), 159

Minamoto Yorimitsu 源頼光 (948-

1021), 159

Ming 明 (dinastía china) (1368-1644),

87 y n., 185

Miriam Silverberg (1951-2008), 57

- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨
(1867-1955), 21, 60, 63, 67, 155, 229, 236
- Miyoshi Shōraku 三好松洛
(aprox. 1696-1772), 121, 207
- Mizuno Tadakuni 水野忠邦
(1794-1851), 153, 230
- mobo* モボ, 52 y n.
- moga* モガ, 52 y n.
- Momoyama 桃山 (periodo)
(1573-1600), 88, 90
- Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), 60 y n., 67, 71
- mujeres envenenadoras 毒婦, 64 y n.
- Murayama Tomoyoshi 村山知義
(1901-1977), 52 n.
- Muromachi 室町 (periodo)
(1333-1573), 88, 90 y n., 91
- musha-e* 武者絵, 159, 203
- Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), 69
- Nagasaki 長崎, 113
- Nagatomo Chiyoji 長友千代治, 178 y n., 184, 186, 188, 221n.
- Nagoya 名古屋, 189
- Nakamura-za 中村座, 211n.
- Nakashima Kieemon 中島喜右衛門
(fechas desconocidas), 232
- Nakaya Jizaemon 中屋甚左衛門
(fechas desconocidas), 189
- Namiki Senryū 並木千柳
(1695-ca. 1751), 121n., 207
- Naniwa 難波, 47
- nanshoku* 男色, 117 y n.
- Narazaki Muneshige 櫛崎宗重 (1904-?), 138n.
- Narita 成田, 74
- nehon* 根本, 182
- neoconfucianismo (neoconfuciano), 24, 166, 169, 173
- nigao-e* 似顔絵, 217
- nihonjin-ron* 日本人論, 110 y n.
- Nikkatsu 日活, 59, 61
- Nikkō 日光, 261n.
- nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵, 87, 92 y n., 95 y n.
- ninjōbon* 人情本, 182, 198, 226, 229, 230-231, 233-234
- Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏
(El Murasaki falso y el Genji de campo, 1829-1842), 155n., 228, 233n., 234n.
- Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750), 155, 187n., 189, 222, 235, 239-240, 254
- Nishiyama Matsunosuke 西山松之助, 94
- Noguchi Taketoku 野口武徳, 64
- Nozaka Akiyuki 野坂昭如, 61
- nure* 濡, 43-44, 50
- obsceno (obscenidad) (véase también *waisetsu* 猥褻), 19, 25n., 27 y n., 28, 31-32, 34, 50, 51n., 56, 61, 63 y n., 64, 65 y n., 66, 67 y n., 68, 69 y n., 71, 74y n., 77, 79, 97, 100-101, 107 y n., 130, 136, 138-139, 141, 162n., 258
- Oda Nobunaga 織田信長 (1534-82), 92, 156, 193n.
- Ōgiya uchi hana* 扇屋内花 (Una flor de Ōgiya, 1794), 163
- oiran* 花魁, 113
- Ōiso Fūzoku – Shikake Bunko* 大磯風俗仕懸文庫 Costumbres de Ōiso: un ropero de seducciones, 1791), 155n., 175
- Okakura Kakuzō (Tenshin) 岡倉覚三 (天心) (1863-1913), 134-135
- Ōmugaeshi bunbu no futamichi* 鸚鵡返文武二道 (Cotorreando al doble camino del intelecto y las armas, 1789), 155n.
- Onna daigaku takara-bako* 女大學寶箱 (La preciosa arca del gran conocimiento para mujeres, 1710-1713), 196, 198, 199

Onna dairaku takara-beki 女大樂寶開
(La preciosa apertura del gran
divertimiento para mujeres,
1751-1763), 198, 199

Osaka 大阪, 113, 151n., 175, 217n.,
223 y n.

Ōshima Nagisa 大島渚, 69
osokuzu 偃息図, 83

Ōuchi 大内, 91

Pablo Picasso (1881-1973), 74
parábolas históricas, 158, 205
París, 28, 133, 135
parodia, 30, 59, 176, , 193n.196, 207,
216

Peter Burke, 118

Peter F. Kornicki, 155n. 175n., 178n.,
189, 223

Pietro Aretino (1492-1556), 30

pinku eiga ピンク映画, 59, 71n.

Poems on affairs of state (1697), 30

Pompeya, 27

pornografía (porno, pornográfico,
poruno, *porunogurafi*), 24, 25 y n.,
26-28, 30, 31, 34, 35 y n., 37, 59 y n.,
60-61, 62 y n., 63, 71 y n. 107 y n.,
127, 130-132, 141, 142-143, 144 y n.,
258

Qing 情 (dinastía china) (1644-1912),
113

Raku no uwamori 楽の上もり (El mejor
de los placeres, 1687), 115

Reformas de Kansei 寛政の改革 (1790),
225

Reformas de Kyōhō 享保の改革 (1736),
49n., 179n., 223, 237

Reformas de Tenpō 天保改革
(1830-1844), 151, 153, 159, 164n.,
175, 231, 259n.

regulaciones editoriales (véase también
shuppan jōrei 出版条令), 19, 249

control editorial, 19, 152, 229
censura editorial, 24, 153, 162, 187,
205n., 248
edictos, 18, 153-154, 162, 228, 232,
258
proclamas, 115, 258

Renacimiento, 30

Restauración Meiji 明治維新, 148n.

Restif de la Bretonne (1734-1806), 27

Richard H. Davis, 102

Richard H. Mitchell, 64

Richard Lane (1936-2002), 21, 84, 86,
88, 138n., 139

Robert Leutner, 115n.

Robert Mapplethorpe (1946-1989), 74

Roger Chartier, 101n., 118

rōjū 老中, 151

Román Gubern, 127

roman-porno ロマンポルノ, 59

Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦
(1783-1842), 21, 155n., 228, 234 y n.,
241n., 259n.

Sagami nyūdo sembiki inu 相模入道千匹
犬 (El monje de Sagami y los mil
perros, 1714), 206n.

Saga momiji 嵯峨紅葉 (Las rojizas
hojas otoñales de Saga,
[fecha desconocida]), 185

Sakai 堺, 91

samurái 侍, 18 y n., 49n., 90 y n., 94,
114 y n., 115 y n., 148, 149 y n., 150,
152n., 153-156, 158, 160 y n., 166,
169, 172-173, 175, 176 y n., 191-193,
196, 206, 207n., 225, 226, 232, 240,
241 y n., 248, 261

Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816),
114, 155n., 175, 185, 225n., 233n.

sátira (satírico, satirizado, satirizar),
18-19, 24, 38, 67n., 96, 115, 158,
175-176, 191-193, 198, 210, 225, 226

Satō Dōshin 佐藤道信, 145

Satsuma 薩摩, 48

- Sawamura Tosshō I 一代目沢村訥升
(1802-1853), 217n.
- Segawa Kikunojō V 五代目瀬川菊之丞
(1802-1832), 215
- sei* 性, 43, 117
- Seirō hiru no sekai: Nishiki no ura* 青楼昼
之世界錦之裏 (El mundo del burdel
de día: la otra cara del brocado,
1791), 114
- Sendai 仙台, 177
- Sengoku jidai 戦国時代 (periodo)
(1467-1573), 91
- senryū* 川柳, 115 y n., 176, 186, 192
- Sepp Linhart, 168
- seppuku* 切腹, 207
- Sesshū 雪舟 (1420-1506), 91n.
- Shanghai 上海, 80n.
- sharebon* 洒落本, 175, 182
- Shiba Shinmei 芝神明, 173n.
- Shibui Kiyoshi 澁井清 (1899-1992), 21,
222n., 236, 247
- Shichū torishimari gakari 市中取締掛,
232
- Shigi-san engi emaki* 信貴山縁起絵巻
(siglo XII), 83n.
- Shikidō taizen: Keisei kintan-ki*
色道大全傾城禁短氣 (Todo
sobre el sexo: reprimendas
a las cortesanas impacientes,
1711), 48
- Shimabara 島原, 40n., 111
- Shi Nai'an 施耐庵 (1296-1370), 214n.
- Shingon 真言, 83n., 89n.
- shini-e* 死絵, 216n.
- Shinjuku 新宿, 58
- shinki* 新規, 221, 258
- shinōkōshō* 士農工商, 169
- Shinoyama Kishin 篠山紀信, 74n.
- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, 20n., 22,
85, 116n., 117n., 236
- shōgun* 將軍, 226
- shogunato (véase también Bakufu
幕府), 148-151, 155, 158, 177, 261n.
- gobierno shogunal*, 18, 24, 40, 150, 169,
187, 255
- Shōwa 昭和 (periodo) (1926-1989), 21
y n., 62
- Shuihuzhuan* 水滸傳 (Epopéya de los
márgenes del agua, 1296-1370), 214
- Shunjō gidan mizuage-chō* 春情伎談水揚
帳 (La cortina de la iniciación en las
sensuales historias de una prostituta,
1836), 193, 234
- Shunshoku hatsune no mume* 春色發音の
六女 (Las seis mujeres del ruiñeñor
de erótico canto, 1842), 230
- Shunshoku tatsumi no sono* 春色辰巳園
(El erótico jardín del dragón y la
serpiente, 1833-1835), 230
- Shunshoku ume goyomi* 春色梅児誉美
(Calendario erótico del ciruelo de
joven y afamada belleza, 1832-1833),
229
- shuppan jōrei* 出版条令 (véase también
regulaciones editoriales), 64
- shuppan torishimari-rei* 出版取締令,
221
- Sonetti lussuriosi* (1524), 30
- soroi mono* 揃物 (véase también
kumimono 組物), 95
- Sugimura Jihee 杉村治兵衛 (activo
aproximadamente de 1673 a 1704),
115, 222
- Suikoden kōhen* すい妓傳後編 (Epopéya
de los márgenes del agua, la secuela:
más allá del margen del agua, 1829),
207n., 214, 216 y n.
- sumō* 相撲, 193
- surimono* 刷物, 153
- Suruga 駿河, 225
- Suzuki Harunobu 鈴木春信
(1725-1770), 113n., 167, 223n.
- Suzuki Sadami 鈴木貞美, 14, 52
- Taikō gosai rakutō yūkan no zu* 太閤五妻
洛東遊觀之図 (Dibujo del Taikō con

- sus cinco esposas contemplando los cerezos al este de la capital, *ca.*1803-1804), 156
- Taishō 大正 (periodo) (1912-1926), 21, 52, 58, 62, 71, 97, 100n.
- Takahashi Tetsu 高橋鐵 (1907-1971), 21, 94n., 116n.
- Takano Ryūdai 鷹野隆大, 77
- Takeda Izumo 竹田出雲 (1691-1756), 121, 207
- Tamenaga Shunsui 爲永春水 (1790-1843), 155n., 228, 229, 230, 231, 249n.
- Tanaka Yūko 田中優子, 107n., 127n.
- Tang Quan 唐權, 113
- Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965), 54
- tayū* 太夫, 113
- Tekuda Tsumemono – Shōgi Kinuburui* 手段物娼妓絹簾 (Artimañas embutidas: cultivando a las prostitutas, 1791), 155n., 175
- tennō* 天皇, 144n.
- Tenpō 天保 (era) (1830-1844), 151, 153, 154, 155n., 159, 164n., 170, 174-175, 227, 229, 231-232, 259
- tenmei* 天命 (*ch. tianming*), 155n., 165n.
- Terajima Yoshio 寺嶋祥郎, 77
- Terakado Seiken 寺門静軒 (1796-1863), 113n., 173, 175, 228n.
- The Ideals of the East* (1904), 135
- Timon Screech, 13, 20, 127, 60n., 171n., 261n.
- Toba Sōjō 鳥羽僧正 (1053-1140), 83
- Tōjō Hachidayū 東条八太夫 (fechas desconocidas), 232
- Tōkaidō-chū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (La carretera de Tōkai a vuelta de patas, 1802-1809), 210
- Tokugawa 徳川 (periodo) (1603-1867) (véase también Edo – periodo), 18, 79, 88, 90n., 150, 152, 154, 161, 168, 258
- Tokugawa Ienari 徳川家斉 (1773-1841), 226
- Tokugawa Ieshige 徳川家重 (1711-1761), 177
- Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616), 156, 206n., 261n.
- Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗 (1684-1751), 49n.
- Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校, 135
- Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664-1729), 155
- Tosa-ha 土佐派, 90, 94, 236
- Tōsei onna katagi* 当世女気質 (Comportamientos de mujeres de hoy [fecha desconocida]), 49
- Tōsei Suikoden* 當盛水滸傳 (Una próspera epopeya de los márgenes del agua de esta época, 1829), 214
- Tōyama Kinshirō 遠山金四郎 (?-1855), 231, 232
- Toyotomi Hideyori 豊臣秀頼 (1593-1615), 206n.
- Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598), 40, 92, 156, 158
- transgresión (transgresivo, transgredir, transgresor), 18-19, 24, 41, 63, 77, 148, 158, 160-161, 167, 172 y n., 173-175, 178 y n., 179, 189, 190-191, 196, 199, 203, 206, 217, 219, 221-222, 249, 255, 258n., 259, 261
- Tsuchiya Echizen 土屋越前 (?-1764), 177
- Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1710-1786), 198
- Tsutaya Jūsaburō 蔦屋重三郎 (1750-1837), 152, 156
- tsuya* 艶, 43-45, 47, 48, 50, 58
- tsuyappoi* 艶っぽい, 50, 51, 53, 61
- Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori* 通俗水滸伝豪傑百八人一個 (Los 108 populares héroes de la “Epopeya de los márgenes del agua”, individualizados, 1827), 214

- Uchida Roan 内田魯庵 (1868-1929), 50
ukiyo 浮世, 18, 24, 80, 95, 148, 151, 161, 169-170, 171n., 172 y n., 178-179, 259n.
ukiyo-e 浮世絵, 18n., 20, 23n., 71, 92n., 94, 95 y n., 99, 107, 109 y n., 136, 138 y n., 139 y n., 143, 163, 178, 179n., 180, 182n., 189n., 193, 203 y n., 206-207, 211, 214, 219, 220n., 221-222, 223n., 224, 232, 235-237, 239-240, 259
Ukiyo Matabei meiga no kitoku 浮世又平名画奇特 (El milagro de las famosas pinturas de Ukiyo Matabei, 1853), 159
ukiyo-zōshi 浮世草子, 49 y n., 180, 182
Umegonomi neya no utsuriga 梅好閨乃移香 (El suave perfume de la alcoba embelesada por el ciruelo, 1841), 231n.
Utagawa Kunisada 歌川國貞 (1786-1865), 193 y n., 203n., 205n., 207
Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 (1797-1861), 159, 203
Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735-1814), 203n.
Utagawa Toyokuni 歌川豊國 (1769-1825), 203, 214
Utagawa Yoshitora 歌川芳虎 (activo aproximadamente de 1830 a 1888), 155, 158
Utei Enba 烏亭焉馬 (1743-1822), 216n.
Vaticano, 30
Vita sexualis キタ・セクスアリス (1909), 60, 68, 71
waisetsu 猥褻 (véase también obsceno), 51, 63, 65-69, 71, 74, 77, 79, 100, 136, 162n.
Waisetsu fūzoku-shi 猥褻風俗史 (Historia de las costumbres obscenas, 1911), 67
Waka midori 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas, 1827), 193
Walter Kendrick, 26, 27
warai-e 笑絵, 94, 96, 99, 100, 101 y n., 119, 121
W.J.T. Mitchell, 123n.
William Hogarth (1697-1764), 133
yakusha-e 役者絵, 164n., 228
Yamada Bimyō 山田美妙 (1868-1910), 71
Yamamoto Hachizaemon 山本八左衛門 (fechas desconocidas), 185
Yamato enshi kari no tamazusa 和国艶史雁玉章 (Historia erótica de Japón en las cartas de amor de un ganso salvaje [fecha desconocida]), 45-46
Yanagimachi 柳町, 40
Yaregaki 破垣 (La valla rota, 1901), 50
Yashoku Jibun 夜食時分 (fechas desconocidas), 48
Yōbutsu kurabe 陽物比べ (La competencia de penes, ca. siglos XII-XIV), 83n., 84
Yojōhan fusuma no shitabari 四畳半襖の下張 (Lo que sucede en una habitación pequeña a la altura del lecho, 1917), 69
Yōjōkun 養生訓 (Instrucciones para el cuidado de la salud), 196
Yokohama 横浜, 56
yokohon 横本, 244
yomihon 読本, 180, 233 y n.
yoriki 与力, 232
Yoshichō 芳町, 173, 192
Yoshida Hanbee 吉田半兵衛 (activo aproximadamente de 1661 a 1704), 222
Yoshida Teruji 吉田暎二 (1901-1972), 21
Yoshitsune shin Tadakichi 義経新忠吉

(Yoshitsune y el nuevo Tadakichi, 1719), 206n.	<i>yūkaku</i> 遊廓, 40n.
Yoshiwara 吉原, 40n., 95, 111, 115, 126, 163, 192n.	<i>zatsuroku</i> 雜録, 178
<i>Yoshiwara makura-e</i> 吉原枕絵 (Estampas de cabecera de Yoshiwara, 1657), 95	Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), 166n., 169n., 196
<i>yūjo</i> 遊女, 116-117	Zōjō-ji 増上寺, 173n.

El control de la estampa erótica japonesa shunga
se terminó de imprimir en el mes de enero de 2011
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.
Naranjo 96 bis, P.B., col. Santa María la Ribera,
06400 México, D.F.

Portada: Yuriria Pantoja Millán.
Tipografía y formación: Sans Serif Editores, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Perla Alicia Martín,
bajo la supervisión de la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

El control de la estampa erótica japonesa shunga, no sólo es el primer libro escrito y publicado en español que trata sobre esta producción gráfica japonesa sexualmente explícita, sino la única investigación, hasta el momento, que se dedica a explorar las diferentes formas en que estas imágenes fueron reguladas por los mecanismos y redes de control de los variados contextos políticos y culturales por donde transitaban a lo largo de casi 300 años.

Este texto analiza, a través del cuerpo legislativo, los aparatos discursivos, y las propias imágenes, el involucramiento del *shunga* en una doble estrategia crítica: una deliberada (la sátira a las costumbres y a la cotidianidad), y la otra simbólica (su carácter transgresivo), insertándose en la base ideológica del gobierno, y afectando directamente a los imaginarios de poder. Se demuestra, en este trabajo, que sí hubo control hacia estas imágenes durante los siglos XVIII y XIX, y que este no se enfocó particularmente en razones de moralidad o de obscenidad (como sí sucedió tiempo después), sino en un registro bien distinto: la masiva comercialización y popularización de un conocimiento y producto que de muchas maneras contribuía a desestabilizar la imagen de una sociedad “controlada” y “correcta” manejada por un supuesto gobernante virtuoso.

La investigación que sirvió de base para este libro, obtuvo el Premio Nacional, de la Academia Mexicana de Ciencias, por la mejor tesis doctoral en humanidades del año 2007.



EL COLEGIO
DE MÉXICO

