

El Colegio de México

**DISCURSOS, PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS POPULARES-URBANAS
ANTE EL CONTROL DE LA ESTAMPA SEXUALMENTE EXPLÍCITA EN
JAPÓN**

Tesis presentada por

AMAURY ALEJANDRO GARCÍA RODRÍGUEZ

en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de

**Doctor en Estudios de Asia y África,
Especialidad Japón**

Centro de Estudios de Asia y África
2007

Para Aida, Julio, Rafael y Áurea

ÍNDICE

Notas sobre la Transliteración y Traducción.....	6
Agradecimientos.....	7
Introducción.....	11
Capítulo I: La Lucha Terminológica.....	36
Terminología Vernácula durante Edo.....	44
Importación de Categorías a Japón.....	55
La Invención de <i>Waisetsu</i> 猥褻 (lo “Obsceno”).....	73
Capítulo II: Los Discursos sobre el Makura-e 枕絵.....	93
El Makura-e como Discurso Socio-Cultural.....	116
Esencialismos, Descontextualizaciones, Exclusivismos y otros Fantasmas.....	126
A: El Estímulo Sexual a Través de la Imagen.....	140
B: Arte = Makura-e vs. Arte ≠ Pornografía.....	154
Capítulo III: Las Políticas de Control.....	172
Mecanismos y Políticas de Control en Edo.....	176
Lo Transgresivo en Edo.....	193
La Cultura del Ukiyo como Hecho Transgresor.....	209
Capítulo IV: Los Modos Visuales de lo Transgresivo: El Makura-e.....	218
Producción, Distribución y Movilidad del Makura-e.....	221
El Makura-e como Imagen Transgresora.....	234
Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 y las Estrategias de Transgresión.....	246
Capítulo V: El Control del Makura-e.....	261
El Control de lo Transgresivo en el Makura-e.....	264
Los shungabon 春画本 enfrentan la ley.....	273
Nishikawa Sukenobu 西川祐信 y las “Cien Jovenzuelas”.....	283

Conclusiones.....	300
Fuentes Utilizadas.....	311
Listado de Imágenes.....	337
Anexos.....	354
Anexo A: Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842.....	355
Anexo B:.....	386
Publicaciones makura-e de Kuniyoshi 國芳.....	387
Hana-goyomi 華古与見 (1835); Ilustrador Utagawa Kuniyoshi.....	391
Anexo C:.....	414
Publicaciones makura-e de Sukenobu 祐信.....	415
Hime Kagami 比女鑑 (aprox. 1752); Ilustrador Nishilawa Sukenobu.....	419

Notas sobre la Transliteración y 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 aceptadas en la lengua española, mantienen su forma castellanizada. Ejemplo: Tokio (Tōkyō), Kioto (Kyōto), samurái (samurai), y quimono (kimono), entre otras. La escritura de los nombres propios japoneses, chinos y coreanos, mantienen el orden que les caracteriza en esos contextos, es decir, el apellido seguido del nombre. A todos los términos y nombres japoneses, chinos y coreanos se les colocaron sus respectivos ideogramas (o su grafía correspondiente) solamente la primera vez que aparecen en cada capítulo.

Todas las traducciones son mías, a no ser que se especifique lo contrario. En el caso de las lenguas occidentales se conserva el texto en su idioma original con su versión al español a pie de página. Aquellas traducciones del japonés moderno, japonés clásico, y coloquial de Edo, son todas originales de textos llevados al español por vez primera. En los casos que se indican, donde se han cotejado con traducciones al inglés, se han confirmado, en ocasiones, diferencias con esas versiones inglesas.



Agradecimientos

Este 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, han estado participando directa o indirectamente, y de maneras constantes, intermitentes u ocasionales, en la gestación y conclusión de la investigación 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, mis mayores gratitudes al Centro de Estudios de Asia y África, de El Colegio de México, por la extraordinaria posibilidad que implican diez años dedicados exclusivamente al estudio de la historia, lengua y cultura de Japón. Al claustro de profesores del centro, y más en concreto del área de Japón, sólida base desde la que poco a poco se ha ido configurando mi incipiente carrera de investigador. En especial, quisiera destacar la importancia de haber estado acompañado a lo largo de la aventura que ha sido este estudio, por mi directora de tesis, Michiko Tanaka. Sus opiniones y rigurosidad académica, han sido decisivos puntales en mi formación. A ella mis más sinceros reconocimientos por todo el apoyo, confianza, y trabajo que invirtió en mi y en esta investigación, pero sobre todo por su calidad humana.

Tuve la dicha, además, de contar con el respaldo constante de varios investigadores 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 estudio se benefició de una estancia de investigación en Japón, de Septiembre de 2003 a Agosto de 2004, amablemente 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, al profesor Hayakawa Monta 早川聞多 y al International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), que amablemente me recibieron y me proporcionaron increíbles condiciones de trabajo, y gracias a los que pude tener acceso a un vasto volumen de información que ha sido de enorme utilidad, no sólo para esta tesis, 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 período 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 este resultado final que estoy aquí presentando. 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 increíble 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 que pude trabajar con fuentes únicas, que de otro modo continuarían desconocidas para 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 invaluable apoyo lingüístico con los textos clásicos, a Saurabh Dube, Harumi Befu, y Suzuki Eiichi 鈴木英一, por sus tempranos 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, Jutta Haußer, entre otros, por haberme permitido comentarles mi tema de estudio, aportarme sus ideas y consejos, y facilitarme pistas y contactos. Al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a Hotei Publishing, y al Encuentro Nacional de Historia del Arte, por brindarme espacios para el intercambio de opiniones con especialistas, y la posibilidad de exponer algunos aspectos de mi objeto de estudio.

A mis queridos amigos. Luís 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; Constantine N. Vaporis y Massimilano Tomassi, por las veladas semanales en Kioto a ritmo de buen café, por sus provechosos comentarios, y por aguantar mis “descargas tesinas”; 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 sus oídos 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 noventa. 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.

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 está 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 que esta tesis es tan mía 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 son únicamente de mi cosecha.



Introducción

Ésta no es una tesis sobre “arte”, sino 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. Este es el caso de la producción de estampas eróticas y sus relaciones con las estructuras de poder en Japón,¹ así como de la imagería y discursos que ambos erigieron.

Enfrentarse a un tema de las características y envergadura del que intentaré presentar, ha constituido para mí 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

¹ Tanto durante el período moderno temprano (siglos XVI al XIX), como a partir de Meiji (1868) al presente.

en los parámetros dictados por esa disciplina fuertemente eurocentrista. Significa además, la experimentación con campos de estudio ajenos a mi formación, el manejo de fuentes japonesas antiguas, la 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 e 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.

El trabajo que presentamos a continuación, examinará la activa participación de las imágenes sexualmente explícitas populares² del período 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.

En el caso de las estampas *makura-e*, independientemente del enorme volumen de su producción (que abarca aproximadamente los años de 1660 a 1867) y del fuerte carácter transgresivo de la cultura que le dio origen –la cultura del *ukiyo*,⁵ integrante insigne del

² En particular el conjunto denominado *makura-e* 枕絵 (estampas de cabecera), que podemos definir como aquella producción xilográfica visual con contenidos sexualmente explícitos que formó parte del más amplio complejo de la estampa *ukiyo-e* 浮世絵. Ya que en el Capítulo II de este trabajo se discutirá en detalles la problemática en los usos de los términos, que para referirse a este fenómeno se han utilizado y utilizan, por el momento emplearemos las palabras *shunga* 春画 como genérico de imágenes sexualmente explícitas, 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 construidos durante el período Edo como otros de momentos posteriores en la historia cultural de Japón.

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

mayor sistema cultural popular-urbano, o *chōnin* 町人⁶-, es extremadamente raro distinguir algún criticismo político directo en ellas, y si examinamos los edictos regulatorios dirigidos hacia la industria editorial durante el período Edo, encontraremos 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 dirigida hacia alguna posible crítica política en el *makura-e*, si realizamos un examen detenido del aparato legislativo implementado por el gobierno shogunal durante la época Tokugawa 徳川,⁷ se podrán detectar varios esfuerzos para controlar la manufactura y distribución de esas estampas, aún cuando estas imágenes sexualmente explícitas aparentemente no contienen argumentos políticos.

Entonces, ¿por qué las estructuras de poder, sino ferozmente por lo menos en ocasiones, sintieron la necesidad de considerar como problemático al *makura-e*? ¿Es que hubo alguna preocupación en torno al sexo, o a lo obsceno, o a los valores morales; o es que más allá de estos márgenes, esos intereses reguladores estuvieron motivados por el reconocimiento de un palpable cuestionamiento tangencial hacia la legitimidad del poder?

Así, esta investigación se propone analizar, a través del cuerpo legislativo, los aparatos discursivos, y las propias imágenes, el involucramiento del *makura-e* en una doble

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 justo en los años que comprenden al período Edo (1603-1867).

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. Intentaré demostrar que sí hubo control hacia el *makura-e* a lo largo del período Edo, y que este no se enfoca particularmente en razones de moralidad o de obscenidad,⁸ 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.

Para lograr este cometido, me he propuesto los siguientes objetivos generales:

- Analizar los itinerarios terminológicos modernos y contemporáneos construidos en torno al *makura-e*.
- Romper con los mitos sobre el carácter único del *makura-e*. Aquí es de extrema importancia establecer un correcto posicionamiento de esta producción sexualmente explícita. Entiendo perfectamente bien que ésta es una problemática que puede ser ocasionalmente ambigua, ya que las estampas *makura-e* son tan ricas en niveles de significados que es posible hallar evidencias para sostener todo tipo de argumentos.⁹

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

⁹ Esto implica entonces que, como investigadores, debemos estar alertas ante nuestras propias consideraciones y pasiones, y que finalmente, los resultados serán una aproximación personal a nuestro objeto de estudio. Es por eso, que encuentro imprescindible (re)situar al *makura-e* como parte inseparable de la producción de impresos *ukiyo-e* y del común de la cultura *chōnin*, por cuenta de que 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, y que revisaremos en las páginas que siguen.

-Proyectar la necesidad de una revisión de los discursos modernos y contemporáneos sobre el *shunga*, para poder abordar el estudio del comportamiento del *makura-e* durante el período Edo, por cuenta de las maneras en que esos discursos matizan nuestro entendimiento actual y parte de las investigaciones que se han realizado. Así, también se hace necesario tomar conciencia de las formas en que algunos de ellos limitan y sesgan posibilidades de profundizar en aspectos relevantes, como por ejemplo, el control de esta producción.

-Evidenciar el carácter transgresivo del *makura-e* (y de la cultura del *ukiyo* en general), así como los abundantes, obvios, y constantes mecanismos de control que han respaldado abiertamente (o se han mantenido en el subsuelo), y de diferentes maneras, 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, demostrar cómo la manifestación en su devenir, jamás ha estado ajena a estas problemáticas y nunca ha dejado de estar sujeta a mecanismos reguladores y redes de control.

Un argumento de vital importancia para esta investigación (y que seguramente se alzaría frente a la intervención que implica este trabajo), es 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 justo por ese motivo no existen casi menciones al *shunga* en los compendios de regulaciones editoriales, ni casos específicos que hayan sido censurados. Esta tesis, justo intentará desarticular ese juicio, construyendo paso a paso un escenario donde se irán fundamentando nuestras razones, y presentando ejemplos concretos y contundentes, que

finalmente aportarán 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 ningún estudio específico sobre el tema del control del *makura-e*, disponiéndose únicamente de algunos pocos textos generales sobre la censura editorial y gráfica en el período Edo.¹⁰

Las fuentes en lenguas occidentales todavía sufren de una enorme carencia de investigaciones y publicaciones que abunden en profundidad sobre el mundo del *shunga*. Los tipos de estudio más comunes son textos sobre el *ukiyo-e* que incluyen discusiones o capítulos sobre el *shunga*,¹¹ o publicaciones muy generales sobre las estampas eróticas del período Edo,¹² además de catálogos de colecciones y exposiciones.¹³ En los últimos años

¹⁰ Véase la nota 4 del Capítulo V para las referencias a esas investigaciones.

¹¹ Por ejemplo: Michener, James A.. *The floating world*. Random House, Nueva York, 1954; Lane, Richard. *Masters of the Japanese print*. Thames & Hudson, Londres, 1962; Turk, Frank A.. *The prints of Japan*. Arco Publications, Londres, 1966; Lane, Richard. *Images from the floating world*. Oxford University Press, Nueva York, 1978; Hillier, Jack, R.. *The art of the Japanese book*. 2 Vols.. Philip Wilson Publishers, Londres, 1987; entre otros.

¹² Grosbois, Charles. *Shunga, images du printemps: Essai sur les représentations érotiques dans l'art japonais*. Nagel, Ginebra, 1964 (Publicado también en alemán y en inglés); Beurdeley, Michel, ed.. *Le chant de l'oreiller. L'art d'aimer au Japon*. Bibliothèque des Arts, París, 1973; Mandel, Gabriele. *Shunga: figures érotiques de l'art japonais*. Solar, París, 1983; Marhenke, Dorit & Ekkerhard May. *Shunga: Erotische Holzschnitte des 16. bis 19. Jahrhunderts*. Edition Braus, Heidelberg, 1995; Carlson, Catherine. *L'Art érotique japonais*. Liber, Ginebra, 1996; Fagioli, Marco. *Shunga: Ars amandi in Giappone*. Octavo Franco Cantini Editore, Firenze, 1997 (Publicado también en alemán y en inglés); Dane, Lance. *Érotique japonaise*. Guy Tredaniel, París, 2002 (Publicado también como *Shunga: Japanische Liebeskunst*. Parkland, Colonia, 2002); por citar algunos ejemplos importantes.

¹³ Winzinger, Franz. *Shunga: Meisterwerke der erotischen Kunst Japans. Galerie im Pilatushaus, 15.11. bis 24.12. 1975*. Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg, 1975; Fagioli, Marco & Mattia Jona. *Shunga: Immagini della primavera. Venti stampe erotiche giapponesi*. La Portantina, Milán, 1983; Klompmakers, Inge. *Japanese erotic prints: Shunga by Harunobu & Koryūsai*. Hotei Publishing, Leiden, 2001; Hayakawa Monta & Berndt Arell. *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 & Hayakawa Monta 早川聞多. *Shunga. Himetararu warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界. Yōsensha, Tokio, 2003); Uhlenbeck, Chris, ed., *Japanese erotic fantasies: Sexual imagery of the Edo period*. Hotei Publishing, Amsterdam, 2005; entre otros.

encontramos notables esfuerzos que han aportado no sólo contribuciones de importancia, sino también aproximaciones frescas y novedosas al tema en cuestión. Caben destacar sobre todo los textos de Tom & Mary Anne Evans, *Shunga: The art of love in Japan* (Paddington Press, Nueva York, 1975), Sumie Jones (editora), *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,¹⁴ que si bien no cubren totalmente aún 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, podemos trazar sus antecedentes en un texto del conocido escritor de novelas populares Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), quien hacia fines del período Edo, más específicamente en la década de 1840, publica *Kōshoku-bon mokuroku* 好色本目錄 (Catálogo de libros sexuales),¹⁵ donde se compendia un listado de libros eróticos editados durante Edo, y que muy posiblemente tuviera él en su biblioteca.

¹⁴ Por ejemplo: Hockley, Allen. “Shunga. Function, context, methodology”, en *Monumenta nipponica*. Vol. LV, No. 2. Sophia University, Tokio, 2000, pp: 257-269; Talerico, Danielle. “Interpreting sexual imagery in Japanese prints: A fresh approach to Hokusai’s ‘Diver and two octopi’”, en *Impressions*. No. 23. Ukiyo-e Society of America, Nueva York, 2001, pp: 24-41; Screech, Timon. “The Edo pleasure districts as ‘Pornotopia’”, en *Orientalisms*. November. Orientalisms Magazine Ltd., Hong Kong, 2002, pp: 36-41; Mostow, Joshua S.. “The gender of wakashu and the grammar of desire”, en Bryson, Norman & Joshua S. Mostow, eds.. *Gender and power in the Japanese visual field*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp: 49-70; entre otros.

¹⁵ 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, remitirse a la Bibliografía General de este trabajo.

Durante los años que abarcan los períodos Meiji 明治 (1868-1912), Taishō 大正 (1912-26), y la primera parte (de 1926 a 1945) del Shōwa 昭和¹⁶ de manera similar, fueron publicados muy pocos trabajos sobre *shunga*, siendo su mayoría desarrollos escuetos sobre el tema, o comúnmente incluidos entre algunas de las tantas publicaciones que sobre “las costumbres” (*fūzoku* 風俗) se escribieran en esos años, y compendios de referencias sobre libros eróticos, pero tampoco ningún estudio más profundo. Son de destacar aquí, los textos de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨 y de Shibui Kiyoshi 澁井清.¹⁷

Un volumen considerable de las investigaciones sobre esta manifestación se comienza a desarrollar a partir de la postguerra. 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* a 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, Yoshida Teruji 吉田暎二, Richard Lane, y sobre todo el importantísimo aporte que realizó Hayashi Yoshikazu 林美一 a partir de la década de 1960 y hasta mediados de 1990.¹⁸ Justamente parte de su abundante producción ha constituido un asidero significativo para nuestro estudio.¹⁹

¹⁶ Período Shōwa (1926-1989).

¹⁷ Para las referencias a las publicaciones de todos los autores japoneses que se mencionan en adelante, véase la Bibliografía General de este trabajo.

¹⁸ 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.

¹⁹ Es necesario también destacar 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 extremadamente inusual por esos años.

La década de 1990, constituye un punto importante de cambio por cuenta de 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 contamos con una avalancha de textos, monografías y catálogos exclusivamente dedicados a las estampas eróticas del período Edo. Sin embargo, el mayor porcentaje de ellos son publicaciones con un marcado carácter comercial, o aproximaciones generales al fenómeno que nos interesa. Aún así, de entre esa extensa producción, quisiera especialmente rescatar a varias colecciones que presentaban íntegramente por vez primera algunos de los libros y álbumes eróticos más representativos, por demás, importantísimas fuentes de información visual.²⁰ Además, no seríamos justos si no resaltamos 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, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999), dedicada totalmente al *shunga*, las publicaciones de Fukuda Kazuhiko 福田和彦, y las investigaciones de Hayakawa Monta 早川聞多, Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, y Tanaka Yūko 田中優子, entre tantos otros.²¹

Esta tesis se alimenta grandemente de esas investigaciones occidentales y japonesas que se han mencionado, así como de otras fuentes documentales, literarias, históricas, y de diverso tipo, referidas todas en la Bibliografía General de nuestro trabajo. Sin embargo, no me es

²⁰ Básicamente, *Ukiyo-e hizō meihin-shū* 浮世絵秘蔵名品集. 5 Vols.. Gakken, Tokio, 1991-92; *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集. 12 Vols.. Kawade Shobō, Tokio, 1993-97; *Edo meisaku enpon* 江戸名作艶本. 12 Vols.. Gakken, Tokio, 1995-96; *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.

²¹ También para ellos, referirse a la Bibliografía General.

posible seguir adelante con esta introducción sin destacar la enorme importancia que ha tenido el contacto directo con esos libros y álbumes eróticos, motivos de la escritura de estas páginas, y que ha sido posible gracias al gentil acceso que se me facilitó a los fondos de las siguientes colecciones: Colección *Shunga* del Internacional Research Center for Japanese Studies, Kioto; Colección Hayashi del Art Research Center, Universidad de Ritsumeikan, Kioto; Colección Lane de la Honolulu Academy of Arts, actualmente en Kioto; Colección *Shunga* del Japan Ukiyo-e Museum, Matsumoto, Prefectura de Nagano; y Colección Kagetsu de la Biblioteca de la Ciudad de Ueda, Prefectura de Nagano.

Esta oportunidad de examinar y estudiar algunas de las colecciones de *makura-e* más importantes de Japón, fue una extraordinaria coyuntura que me permitió el contacto directo con nuestro objeto de estudio, y me facilitó un volumen de información impresionante y único, que por demás no lo encontramos en ninguno de los estudios publicados hasta el momento. Es necesario aclarar que el acceso directo a colecciones en Japón es un proceso extremadamente complicado y en ocasiones imposible. Incluso, en instituciones públicas de la talla del Museo Nacional de Tokio, las dificultades para acceder a piezas de su colección (y aún en el caso de solicitud de reproducciones) son en extremo intrincadas y, en muchos casos, estériles. Si a este factor añadimos que en algunas instancias el *shunga* sigue considerándose como tabú, y que muchas colecciones son privadas, realmente podemos considerarnos afortunados al haber podido tener acceso a algunas de las más importantes.

Así, nuestra investigación está dividida en cinco capítulos:

Los Capítulos I y II explorarán en detalle el debate en 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 las maneras en que muchas de ellas fueron utilizadas, sobre todo en nuestros días, para la construcción de discursos específicos que respaldan argumentos políticos totalmente contemporáneos en torno a la estampa erótica.

El Capítulo III, abordará los mecanismos de control que respaldaron al discurso ideológico, de corte neo-confuciano, de las estructuras de poder Tokugawa, y sus políticas de control editorial, presentando al mundo del *ukiyo*, y a su producción cultural, como el hecho transgresivo por excelencia de esos años; mientras que el Capítulo IV, examinará 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, será expuesta en el Capítulo V, ejemplificando con casos concretos tanto las acciones de control, como aquellas obras y creadores sujetos a esas políticas.

Finalmente, se incluye un Cuerpo de Anexos donde encontraremos una traducción al español de algunas de las leyes editoriales más relevantes del período Edo, resúmenes de la producción erótica de dos de los ilustradores analizados en los Capítulos IV y V (Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 y Nishikawa Sukenobu 西川祐信), y las secciones de imágenes completas de dos libros *shunga*: *Hana goyomi* (1835) y *Hime kagami* (aprox. 1752).

A Manera de Preámbulo: Creación y Manipulación de Categorías y Discursos en Europa

Aún consciente de rechazar el menor atisbo hacia cualquier voluntad orientalizante que de mi parte pudiera emerger, estimo que es ineludible para este estudio el esbozar, al menos, las problemáticas 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 intentaré presentar brevemente a continuación.

Comencemos por explorar la palabra “pornografía”.

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

*...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,

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

²³ *...la expresión o sugestión de temas obscenos o impúdicos.* Definición del Oxford Dictionary, citada por Kendrick, Walter. *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 Segal, Lynne. “Sweet sorrows, painful pleasures. Pornography and the perils of heterosexual desire”, en Segal, Lynne, 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.* Jensen, Robert. “Introduction”, en Dines, Gail & Robert Jensen, et al., eds. *Pornography. The production and consumption of inequality*. Routledge, Nueva York, 1998, p. 3.

*domination and depersonalization of what it depicts, usually women [...],
[and] lacks any artistic intent²⁶
...propaganda for fucking²⁷*

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 suficientemente sólida como 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 mi objetivo añadir alguna nueva definición al respecto, y mucho menos pretender traspolarlo o incluirlo como parte del repertorio de categorías que conformaba el sistema discursivo del campo cultural de Japón en los siglos del XVII al XIX. Ahora bien, en su lugar me interesa desentrañar este término, hurgar en sus raíces y significados cambiantes, rastrear en la historia y características de esta producción cultural, esclarecer sus conexiones con otros vocablos empleados en ocasiones como análogos y en otras como contrarios, pero sobre todo cuestionar tanto el rechazo, y 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*).

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 artísticidad alguna. Craig, Edward, ed.. *Routledge encyclopedia of philosophy*. Vol. III. Routledge, Londres, 1998, p. 406.

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

Según varios diccionarios etimológicos,²⁸ “pornografía” tiene sus orígenes en la raíz griega πόρν que implicaba ideas vinculadas con la prostitución y la lujuria. A partir de esta raíz encontramos los términos πορνογράφος, y πορνογραφεία (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 encontraremos 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* y en el *A Greek-English lexicon*, la palabra πόρνος denota depravado, y sodomita.

Walter Kendrick,²⁹ menciona que la única referencia clásica que se conoce de la palabra la hace Ateneo de Naucratis (ca. 200dC.) en *Δειπνοσοφισταί* (El banquete de los letrados), obra aproximadamente del año 228dC.. En el libro XIII, totalmente dedicado a las mujeres, Ateneo comenta sobre el “vicio” de aquellos que se reúnen con etairas³⁰ ...ουκ αν αμάρτοι δέ τίς σε και πορνογράφον καλων, ως Αριστείδην και Πανσίαν έτι τε Νικοφάνη τους ζωγράφος...,³¹ y los iguala a los escritores Aristófanes y Apolodoro, y a los pintores Arístides, Pausías y Nicófanos, quienes fueron famosos por sus obras sobre las prostitutas, utilizando 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 πόρνεία, que Aline Rousselle define como *toute*

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

²⁹ Kendrick, Walter, *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 Nicófanos... Traducción de la versión inglesa de Charles B. Gulick; Athenaus of Naucratis. *The deipnosofists*. Vol. VI. Harvard University Press, Cambridge, 1993, p: 62-63.

*manifestation du désir pour le corps d'autrui [...] est devenue mesure de l'impuissance humaine dans le désir de Dieu.*³²

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 período 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*, se comienza también a utilizar para referirse a aquellos escritos e imágenes “obscenas” de las décadas de 1830 y 1840. Joan Hoff y Walter Kendrick³⁶ se interesan también en la evolución de este término, señalando que en las primeras ediciones del *Webster's dictionary* (1828-1860) esta palabra se encuentra

³² *toda manifestación de deseo por el cuerpo de otro, [...] una medida de la debilidad humana ante la voluntad de Dios*. 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, p. 12.

³³ Hunt, Lynn, 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*. Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme. *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 (1851-53), entre otros. Véase, Kendrick, Walter, *op. cit.*

³⁶ Hoff, Joan. “Why is there no history of pornography?”, en Gubar, Susan, et al., eds. *For adult users only. The dilemma of violent pornography*. Indiana University Press, Bloomington, 1989, pp. 17-46; Kendrick, Walter, *op. cit.*

totalmente ausente. No es hasta la edición de 1864 que retoma la antigua significación griega que denota: *...a description of prostitutes or prostitution*,³⁷ y además añade *...licentious painting employed to decorate the walls of rooms sacred to bacchanalian orgies...*³⁸ (de nuevo el referente clásico). Es de destacar aquí el vínculo, emanado de los descubrimientos que en ese momento acontecieron en Pompeya, que se establece con las representaciones visuales, ya que en la actualidad se consigna sobre todo a este dominio. De la misma forma el *Oxford English dictionary* de 1909 toma la acepción original de *πόρν* y añade *...expression or suggestion of obscene or unchaste subjects in literature or art*.³⁹

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 llaman *pornographique* a aquellos libros escritos en prosa o verso *...that disturbed the social order and contravened good morals...*,⁴⁰ cuestiones claves en los discursos contemporáneos sobre lo “pornográfico” y sus relaciones con aquello que se considera como “obsceno”. Durante todo el resto del siglo XIX y aún a principios del XX todavía 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 hablaremos un poco más adelante) y de la explosión de la cultura de masas, que se

³⁷ *...una descripción sobre el tema de las prostitutas o la prostitución*. Hoff, Joan. “Why is there no history of pornography?”, p: 39.

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

³⁹ *...expresión o sugestión de temas obscenos o impúdicos en la literatura o el arte*. Kendrick, Walter, *op. cit.*, p:1-2.

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

comienza un proceso de subdivisión y especialización de esta categoría, con lo que van a aparecer un sinnúmero de términos derivados de la palabra que asombraría a los griegos de la antigüedad: *porny*, *pornocracy*, *soft and hard-core porn*, entre otras.

Ahora bien, si sondeamos en la evolución histórica de las imágenes encontraremos numerosos ejemplos de representaciones con abierta intención sexual. Entonces, ¿por qué este feroz resurgimiento del término y más aún del estallido visual que tiene lugar en Occidente desde su entrada a la “era moderna”? Pues no nos sería muy extraña esta situación si tomamos 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 período histórico y la geografía.

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 llevados a cabo para su regulación, por parte de las autoridades y de otros actores

⁴¹ Aunque esté ya en extremo manida la referencia a Foucault, realmente sus aproximaciones a este fenómeno de la creación de los discursos modernos es básica en nuestro análisis, ya que la “pornografía” forma parte importantísima en la conformación de la “sexualidad”.

preocupados por el deterioro de los “valores morales”. Y es que, por un lado, tanto las voluntades para controlar, reglamentar y censurar de oficiales y religiosos, como las de crear y publicar por parte de escritores y grabadores, sumado a los ánimos de consumo de los lectores, son las que van conformando a 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), es que comienza esta independencia de la “pornografía” 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 a *L'ecole 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 sobre 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

⁴² Hunt, Lynn, ed. “Introduction”, *Ibidem*.

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

⁴⁴ Véase, Lawner, Lynne, ed.. *I Modi: The sixteen pleasures. An erotic album of the Italian Renaissance*. Northwestern University Press, Evanston, 1988, para la reedición íntegra de la obra.



Figura 1: Ilustración de Marcantonio Raimondi, a partir de esbozos de Giulio Romano, para la 4ta postura de *I Modi* acompañada por los sonetos de Pietro Aretino. Posiblemente 3ra edición, 1527. Colección privada.

Quest'è pur un bel cazzo, e lungho e grosso
Deh (se m'hai cara) lasciamel' uedere
Vegliam provar se potete tenere
Questo cazzo in la potta; e me adosso,
Come s'io vo prouar? ce me s'io posso?
Piu t'èsto questo, che mangiar ò bere
Ma s'io ui frango poi stando a giacere
Farou mal! tu hai'l pensier del Rosso
Gettati pur nel letto, ò ne lo spazzo
Sopra di me, che se marphorio fosse
O un gigante n'haurò maggior scilrzzo!
Pur che mi tocchi le midolle, e l'osse
Con questo: o si uenerabil cazzo
Che guarisce le potte da la tesse
Ap'ite ben le cosse
Che potran de le donne esser vedute
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.
Podrán haber mujeres mejor vestidas,
pero ninguna coge como tú!*

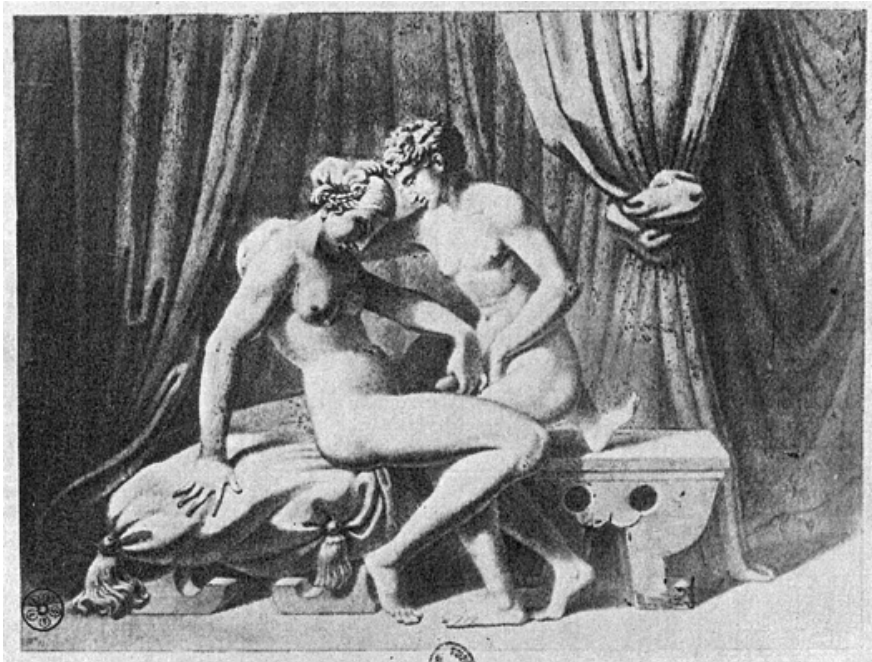


Figura 2: Ilustración del cuarto soneto de *I Modi*, para la edición reconstruida en 1858 por el Conde Maximilien de Waldeck. British Museum y Bibliothèque Nationale de France.

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 una gran parte de la producción de obras “pornográficas” de esta época haya sido encaminada al cuestionamiento y 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 hipócritas por medio de parodias sexuales.⁴⁵

*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 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, tan recurrida en nuestra forma de pensar, donde siempre se define algo a partir de su distinción o analogía con un “otro”, se refleja aquí a partir de la relación de lo “pornográfico” con lo “erótico” y lo “obsceno”.⁴⁷

Revisemos 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, se circunscribe, en

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

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 Rachel Weil, *ibid.*, pp. 127-28.

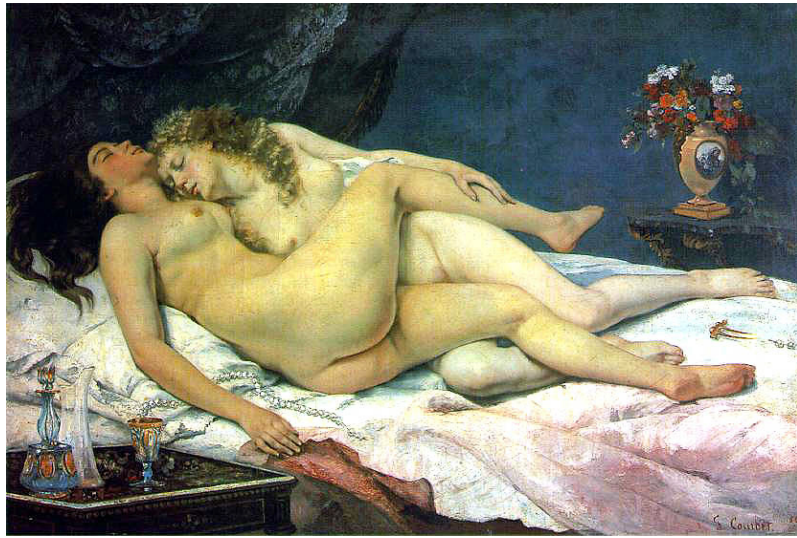
⁴⁷ Véanse las figuras 3 y 4.

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

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

la mayoría de los ejemplos, 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*



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

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.

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

⁵⁰ Roque Barcia, D., *Ibidem*.

*vergonzosa y deshonestas, como se ve en las frases “obscenæ 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 *cænum* = 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 como 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”, y es 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, como veremos 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 este un texto o una imagen), ya que en muchas ocasiones se hacen uso de artificios que estimulan la construcción de una determinada respuesta o efecto en el receptor, valiéndose en numerosas

⁵¹ *Ibíd.*

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

⁵³ Castilla del Pino, Carlos. “De lo obsceno y de la obscenidad”, en Castilla del Pino Carlos *La obscenidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 33.

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 ἐρωτικός que denota amoroso, proviene de ἐράω: 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 clásica⁵⁶ encargada de la regulación de los placeres, y amplía su campo a las *relaciones con los muchachos*, empero no limitándola a las uniones homosexuales, pero si 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 actualmente con Cupido como patrón del amor romántico, con una fantasía de carácter sexual que se queda en los límites de lo imaginativo.

Si seguimos el estudio que, sobre la reaparición del término en Occidente, desarrolla Joan Hoff,⁵⁷ repararíamos en que ninguna edición decimonónica del *Webster's* contiene

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

⁵⁵ Thornton, Bruce S.. *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. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Vol. II. Siglo XXI Editores, México, 1988, p. 36.

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

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 amatoria*. Ya en las ediciones de 1970 se introduce la definición freudiana de erótico como: *...sexual pleasure whose energy was derived from the libido*,⁵⁸ y es precisamente por estas fechas que 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, ¿de qué manera se ha estructurado esta problemática en Japón?

Notas a las imágenes:

¹ Traducción del original italiano. Tomado de Lawner Lynne, ed. *I Modi. The sixteen pleasures. An erotic album of the Italian Renaissance*. Northwestern University Press, Evanston, 1988, pag: 125.

«(D.) –Quest’è pur un bel cazzo e lungo e grosso. Deh, se m’hai cara, lasciamel vedere! (U.) –Vogliam provar se potete tenere questo cazzo in la potta e me adosso?»

(D.) –Come s’io vo provar? Come s’io posso?, più tosto questo che mangier o bere. (U.) –Ma s’io vi frango poi stando a giacere, faròvi mal! (D.) –Tu hai ‘l pensier del Rosso!

Gèttati pur nel letto o ne lo spazzo sopra di me, che se Marforio fosse o un gigante, n’avrò maggior solazzo:

Pur che mi tocchi le midolle e l’osse con questo tuo sì venerabil cazzo, che guarisce le potte da la tosse.

(U.) –Aprite ben le cosse, chè potran de le donne esser vedute vestite meglio sì, ma non fottute.»

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 – comparar con PORNOGRAFÍA. En la edición de 1963 del Webster's. Ibid.*, p: 40.

Capítulo Uno



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 esta 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.



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.

Menuda problemática, reacciones diversas. ¿Qué sucede con estas imágenes y textos? Aún 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, considero importante presentar algunas observaciones generales que me faciliten posteriormente analizar el papel que han jugado y juegan estas representaciones en la estructuración de los discursos modernos y contemporáneos sobre la imagen “erótica” y la “obscena” en Japón, y que contribuyan además a romper, como ya mencionamos, algunos de los mitos que sobre la excepcionalidad del *makura-e* 枕絵 siguen prevaleciendo en



Figura 6: Diseño de Kitao Shigemasa 北尾重政 para la sexta ilustración, Vol. I, del libro *Ehon haru no akebono* 笑本春の曙 (El jocoso florecer de la primavera), aprox. 1773. Colección Nichibunken.

- Leyenda -

Cosas que crean ansiedad

Un hombre tras la falda de su amante.

Una mujer lasciva con pretensión de virtud.

La noche de bodas, para aquellos padres que han casado a su hija con un hombre, cuya larga nariz indica un bien dotado artefacto.

- Diálogo -

Mujer mayor: -¡Qué bien que has venido a pesar del frío! Ven, déjame calentarte. Quédate quieto.

Amante joven: -No, no, que ya regreso a casa. Si me dejaras...¹

muchos de los estudios sobre esta manifestación. Alertas pues del riesgo de relativizar contextos, intentemos trazar algunas coordenadas comunes para su estudio.

En primer lugar, es importante dejar por sentado que este conjunto visual 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. Es necesario comentar, sin embargo, que no debemos privilegiar unos sobre otros. Si bien es cierto que podemos afirmar que existieron prácticas más generalizadas que otras, no contamos con toda la evidencia necesaria para ser tan categóricos, ni tenemos control de los variados tipos de respuesta que obras como éstas pueden generar.¹ Por otro lado, como presentaremos en los Capítulos II y IV, la heterogeneidad de esta manifestación japonesa, así como sus múltiples estrategias representativas, son evidencias que en ocasiones se obvian con una deliberada intención de presentarnos “esto es EL *shunga* 春画”, argumento reduccionista que intentaremos desarticular en las páginas que siguen.

Otros aspectos que serían necesarios de señalar, si de características generales se trata, son sus relaciones con el surgimiento y 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 período seleccionado para nuestro trabajo, este auge está determinado por el surgimiento de los *kuruwa* 廓,³ donde el “comercio de

¹ Esta polémica será desarrollada en el Capítulo II. Para mayor detalle véase: Screech, Timon. *Sex and the floating world. Erotic images in Japan, 1700-1820*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, y Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. “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.

² Sobre esto véase: Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001; y Dore, Ronald P.. *Education in Tokugawa Japan*. The Athlone, Londres, 1984.

³ *Yūkaku* 遊廓 o *kuruwa* 廓: Zonas especiales controladas por el gobierno en donde se restringió espacialmente el ejercicio de la prostitución. Algunos de estos *kuruwa* “oficiales” que alcanzaron más fama

cuerpos” fue autorizado y regulado por el gobierno shogunal, y cuya primer área se inaugura en 1589 en Kioto⁴ bajo el nombre de Yanagimachi 柳町 por iniciativa de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-98)⁵ (aunque Hayashi Yoshikazu 林美一 nos ofrece el dato que en el propio Kioto en 1397, durante el gobierno del *shōgun* 將軍⁶ Ashikaga



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

(como Yoshiwara 吉原 en Edo, o Shimabara 島原 en Kioto), se convirtieron durante el período Edo en importantes centros culturales dónde 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.

⁵Teruoka Yasutaka. “The pleasure quarters and Tokugawa culture”, en Gerstle, C. Andrew, ed., *18th century Japan. Culture and society*. Curzon, Richmond, 1989, p: 4. Para un estudio en inglés detallado de los *kuruwa*, véase Segawa Seigle, Cecilia. *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.

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, este conjunto va a caracterizarse, en primer lugar, por la exposición de manera explícita de la actividad sexual y/o los genitales. 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 (siglos XVIII y XIX) encontramos ejemplos en los que el texto es un complemento del acto visual, convirtiéndose la secuencia de este acto en la verdadera narración, ya que en 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 además debía ser contextualizada para elevar su efectividad, concentrándose en las normas, conducta, y costumbres cotidianas de la gente. Como ejemplo de ello podríamos citar la falsa idea de que la mayoría de estos grabados descubren las relaciones entre hombres y prostitutas, cuando al contrario, un porcentaje considerable de los personajes femeninos que aparecen son mujeres del común, algunas de ellas engañando a sus maridos.⁸

El humor es otro elemento que, aunque no constantemente presente, 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, podemos

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.

⁸ Véase la figura 7. También Hayakawa Monta 早川蘭多. “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 Yoshihiko, *op.cit.*, pp: 119-291.

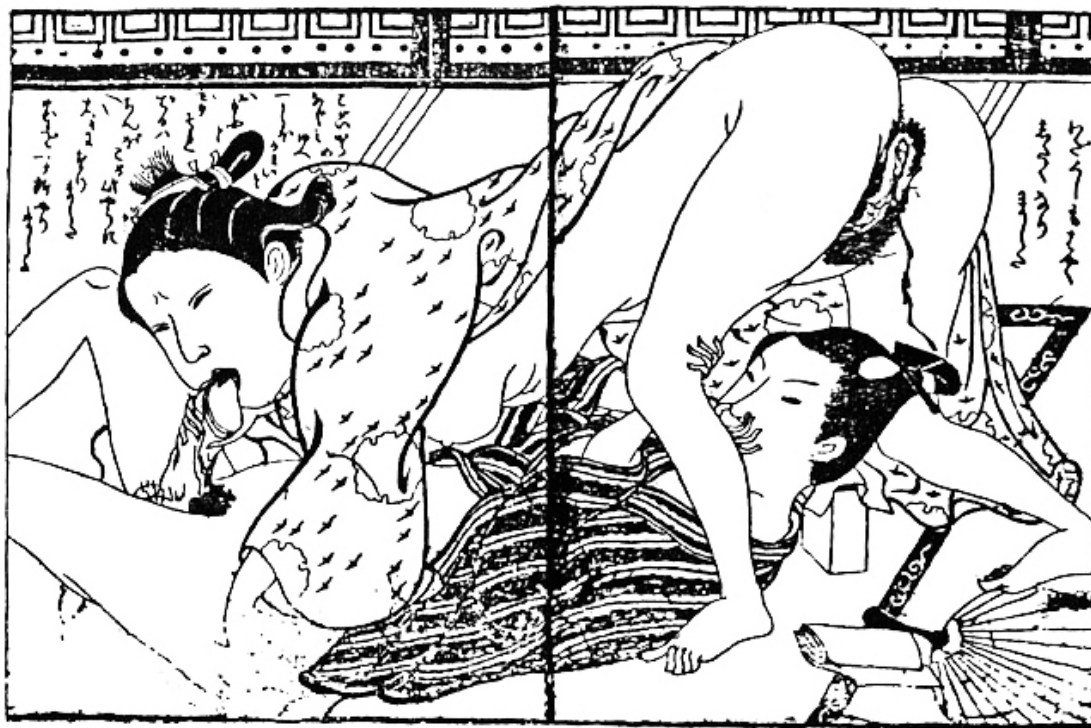


Figura 8: Diseño de Torii Kiyotsune 鳥居清経 para el libro ilustrado *Banzei chiwa kono tamakagami* 萬歳千話此玉鑑 (Mil consejos ancestrales en los secretos del sexo),ⁱⁱ aprox. 1766. Ubicación desconocida.

- 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...ⁱⁱⁱ*

detectar que en Japón este terreno era muy amplio, combinándose con el juego, y construyendo una apología del placer (en toda su dimensión), amplificando así las fronteras de este mundo ilusorio que al final actuaba como válvula de escape ante la rigidez de la vida cotidiana.⁹

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

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

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, creo necesario examinar brevemente algunos de los términos locales que sirvieron de antecedente y muchas veces prototipo en este proceso de asimilación, y que funcionaron (y todavía funcionan) como referentes de asuntos vinculados con el sexo y su representación. Concentraremos nuestra atención sobre todo en el léxico de uso más general durante los años que abarcan al período Edo 江戸 (1603-1867), y que con mayor frecuencia aparecen en los textos de la época.¹⁰

Durante los siglos del XVII al XIX en Japón, encontramos una superabundancia de palabras relacionadas directa e indirectamente con el sexo. Desde los caracteres 凹凸 (cóncavo y convexo),¹¹ que por su simpleza geométrica se asociaron a los genitales femenino y masculino, hasta otras expresiones como *inkei* 陰茎 (el leño oculto) o *inmon* 陰門 (la entrada oculta), 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.

¹⁰ Hago esta aclaración ya que el vocabulario relativo a cuestiones sexuales durante el período Edo es tan extraordinariamente variado que podríamos perfectamente bien llenar la totalidad de las páginas dedicadas a esta investigación solamente mencionándolos. Como referencia podemos citar al diccionario *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典, editado en el año 2000 por Kimura Yoshiyuki 木村義之, donde se dedican cerca de 1500 páginas a este tipo de palabras y otras más del argot popular.

¹¹ 凹凸: *Aotu* en chino, y *ōtotsu* en japonés.

A diferencia del período Meiji 明治 (1868-1912), donde 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 serán los términos que más comúnmente afloran en la literatura de los años que le anteceden. De entre estos 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” del país. Ellos son: *nure* 濡, *tsuya* 艶, e *iro* 色.¹³

En el capítulo V de su libro *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (Cinco amantes apasionadas,¹⁴ 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¹⁵

*El amor y el sexo humanos prosperan en épocas de abundancia*¹⁶

Nure ぬれ (濡), que originalmente significa húmedo, humedecerse, también se asocia a la acción de aparearse, y por ende al sexo, por cuenta de la participación e intercambio de fluidos en el acto amoroso. Otra de sus acepciones, vinculada con exponer algo a la intemperie, también encuentra eco en su relación con lo sexual debido a la necesidad de exposición de los genitales en la cópula. Según la nueva edición del diccionario del

¹² Véase, Frühstück, Sabine. *Colonizing sex. Sexology and social control in modern Japan*. University of California Press, Berkeley, 2003.

¹³ Otro de los vocablos frecuentes es *in* 淫 (*midara*), pero he decidido analizarlo por separado en el Capítulo III.

¹⁴ 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.

¹⁵ Ihara Saikaku 井原西鶴. “*Kōshoku gonin onna*” 好色五人女 (1686), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系. Vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集, Vol. I. Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p: 319.

¹⁶ La frase que realmente se utiliza aquí es *ano toki* あの時, es decir *ese momento*, y está refiriéndose a momentos de abundancia económica que suceden en un pasaje anterior que el citado arriba.

lenguaje coloquial del período Edo,¹⁷ 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, copula, pasión amorosa, entre otros.¹⁸

Otra de las palabras que con asiduidad encontramos en textos de los siglos XVII, XVIII y XIX es *tsuya* 艶 (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¹⁹

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

Este ideograma compuesto por los radicales *yutaka* 豊 (abundancia, riqueza) e *iro* 色 (color, diferencia, sexo),²⁰ será casi una constante en los libros ilustrados con temática sexual (*enpon* o *ehon* 艶本), es decir, en nuestros *shunga*. 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 hamaguri* 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 enshi kari no tamazusa* 和

¹⁷ Maeda Isamu 前田勇. *Edo-go dai-jiten* 江戸語大辞典. Kōdansha, Tokio, 2003, p: 771.

¹⁸ *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典. Shogakkan, Tokio, 1976, y Kimura Yoshiyuki 木村義之, ed.. **Ingo dai-jiten** 隠語大辞典. Kōseisha, Tokio, 2000.

¹⁹ *Shikidō showake: Naniwa dora* 色道諸分難波鉦 (1680). Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p: 9.

²⁰ En seguida nos dedicaremos al examen de este carácter.

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

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



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

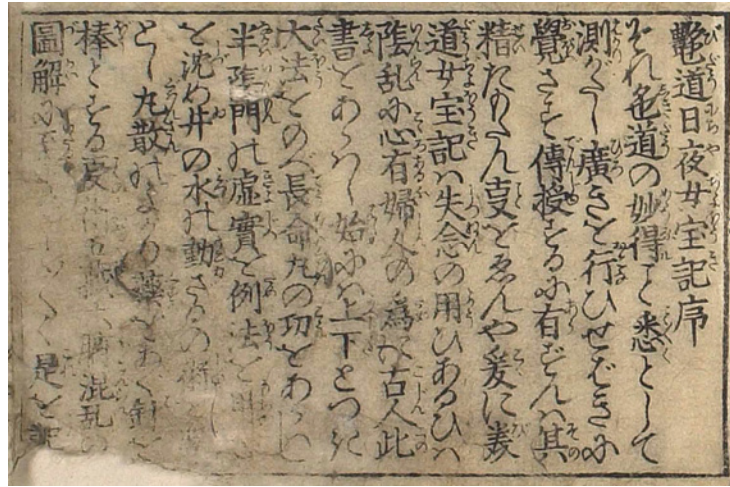


Figura 10: Primera página de *Bidō nichiya johō-ki* 艶道日夜女宝記 (Crónicas del tesoro femenino en el camino del sexo de día y de noche), 1764-71. Colección Nichibunken.

国艶史雁玉章 (Historia erótica de Japón en las cartas de amor de un ganso salvaje),²³ por citar solo 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 nos indicaría que son comentarios sobre las mujeres, que sumado con la palabra que le precede, *enshoku* 艶色, nos completaría la idea de comentarios eróticos. También en los ejemplos tres y cuatro encontramos este tipo de mecanismo lingüístico. *Ehon futa hashira* 艶本婦多柱, podría ser no sólo el “Libro erótico de los dos pilares”; también el “Libro erótico de los

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

dos penes”, al asociarse *hashira* 柱 (pilar, columna) con el órgano masculino, o incluso “Libro erótico sobre mujeres y penes”, por cuenta del 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 nos favorece una lectura más directa ya que almeja (*hamaguri* 蛤), como casi todos los moluscos bivalvos (*kai* 貝), eran comúnmente 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 del sexo de día y de noche”, 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 suenan *endō* aquí están portando otro valor fonético que es forzado por el propio autor – *bidō* –, que nos podría apuntar a la palabra *bidō* 美童, o sea *bishōnen* 美少年 (mancebo, joven apuesto), dándonos como resultado algo 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 bueno 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 cuenta de la comparación del cuello del ganso con el cuello de la tortuga, y por ende, con la acción de la tortuga de sacar su cabeza del carapacho y la erección fálica, aunque *kari* 雁 también podía ser sinónimo de *harigata* 張形 (dildo).²⁴ Combinado con *tama*, que como ya vimos se relacionaba con la vagina y con 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 hemos visto como *enshoku* 艶色 (voluptuosidad), *endō* 艶道 (sexualidad), *enpon* 艶本 (libro erótico), y otros como *tsuyake* 艶気 (fogosidad), y *enjō* 艶情 (pasión carnal), cuando nos enfrentamos a 艶 chocamos con que el espectro de significados y matices que abarca la palabra desborda la capacidad de nuestra lengua para aportar una traducción precisa que se 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 serán más que defectuosos intentos por acercarnos a la riqueza semántica de este y de otros nombres. Esta afirmación queda mucho más explicitada si atendemos 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.

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

Finalmente quisiera abordar el uso de *iro* 色, 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. Estos 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 (*rūpa* 色) opuesto al mundo de “la esencia” (*citta* 心; mente, corazón, espíritu, vacuidad). Es a partir de estas ideas que portará connotaciones sexuales.

Al ser el sexo no sólo una manera de diferenciarnos, sino además es el sexo “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 período 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,

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 man-kintan” 好色萬金丹 (1694), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系. Vol. XCI, Ukiyo-zōshi shū 浮世草子集. Iwanami Shoten, Tokio, 1963, p: 54.

en lo que yo poco a poco escribía esto que se ha convertido en 5 fascículos de 20 relatos.

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 similitud de lo sucedido en el caso de *tsuya*, encontramos en la literatura abundantes muestras que nos 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 donde se compara a Confucio 孔子 con Wankyū 椀久 – 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。孔子も椀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

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, genitálico.

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* 日本古典文學大系. Vol. XCI, Ukiyo-zōshi shū 浮世草子集. Iwanami Shoten, Tokio, 1963, p: 154.

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 este.

Así presenta Ihara Saikaku a Gengobei 源五兵へ, personaje central del capítulo final en su libro *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (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 Gengobei 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 donde 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:

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 con esta novela a partir de 1682, que narraba los problemas amorosos de hombres y mujeres del común, o de

²⁹ Ihara Saikaku 井原西鶴. “Kōshoku gonin onna” 好色五人女 (1686), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系. Vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集, Vol. I. Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p: 305.

³⁰ Ihara Saikaku 井原西鶴. “Kōshoku ichidai otoko” 好色一代男 (1682), en *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系. Vol. XLVII, Saikaku-shū 西鶴集, Vol. I. Iwanami Shoten, Tokio, 1957, p: 39.

los *kuruwa*, se populariza durante toda la era Genroku 元禄 (1688-1704), hasta que en 1722 como parte de una serie de reformas³² se elimina *kōshoku* 好色 de los títulos sustituyéndose 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* 好色五人女, fue reimpressa tiempo después de esta restricción bajo el título de *Tōsei onna katagi* 当世女氣質 (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 (Una mujer amante del sexo, 1686),³⁵ hay un cambio constante en la manera en que es manejado el término en cada una de estas historias. Si bien en *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (1682) tendrá el valor de galantería, voluptuosidad, el sentido cambia en su segundo texto, *Kōshoku gonin onna* 好色五人女 (1686), a romance, pasión, y aún más en *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女 (1686), donde el giro lo lleva hacia el desenfreno carnal.

³¹ *Ukiyo-zōshi* 浮世草子: Tipo de novela popular del período Edo, escrita en lenguaje coloquial, y con toques humorísticos y fuerte contenido sexual.

³² Se trata de las Reformas de Kyōhō 享保の改革, 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 enfrentaba 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 中野栄三. *Edo jidai kōshoku bungei-bon jiten* 江戸時代好色文芸本事典. Yūzankaku, Tokio, 1988, p: 13.

³⁴ Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p: 350.

³⁵ Ihara Saikaku. *The life of an amorous woman and other writings*. New Directions Book, Nueva York, 1963.

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

Importación de Categorías a Japón

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),³⁶ donde trata acerca de las leyes para la prohibición de la venta de textos catalogados por el gobierno de Meiji³⁷ 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 estuvimos revisando con anterioridad: *tsuyappoi* 艶っぼい, 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, *iropoi* 色っぼい (con igual connotación), uno de los objetivos de los nuevos controles³⁹ que para la

³⁶ 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, No. 12, Agosto. Taiyōsha, Tokio, 1909, pp: 135-137

³⁷ Período Meiji, 1868-1912.

³⁸ ...イクラ一生懸命に艶ッぼいものを書かうとしても風俗壊亂になるやうな心配は少しも無い—と安心してみたのが、風俗壊亂て發賣禁止！. Uchida Roan, *op. cit.*, p: 135.

³⁹ Es importante aclarar que los controles hacia “lo sexual” durante la época Meiji no fue una situación ni 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: Frühstück, Sabine. *Colonizing sex. Sexology and social control in modern Japan*. University of California Press, Berkeley, 2003; Mitchell, Richard H.. *Censorship in imperial Japan*. Princeton University Press, New Jersey, 1983; y Rubin, Jay. *Injurious to public morals. Writers and the Meiji state*. University of Washington Press, Seattle, 1984, entre otros.

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 20 años después del escrito de Uchida, a pesar de los controles, y de continuar considerándose a este tipo de representación como “obscena” (*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, ¿por qué esta nueva palabra que desde un inicio mantuvo significados iguales a *tsuyappoi*, *iroppei* 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 vimos sucedieron en Europa durante la misma época? ¿Es posible detectar cambios en su aplicación a lo largo del siglo XX?

Si realizamos una revisión de algunos de los diccionarios publicados en Japón desde fines del siglo XIX hasta comienzos del XX, comprobaremos que no existe mención alguna en ellos de *ero* o 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

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

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

⁴² Yamada Bimyō 山田美妙. *Nihon dai-jisho* 日本大辭書. Nihon Dai-jisho hakkō-sho, Tokio, 1893; Hayashi Sachi-yuki 林幸行. *Kokugo jiten* 國語辭典. Shūgakudō, 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 Bimyō 山田美妙. *Dai-jiten* 大辭典. Shūsandō, Tokio, 1913.

insigne del “programa modernizador”⁴³ aunque aparentemente acogida de manera no muy calurosa por parte de aquellos preocupados en mantener el orden y la moral pública. Por supuesto, esto no quiere decir que esta palabra mantiene una ausencia absoluta, ya que es muy probable que ocasionalmente fuera utilizada por algunos que estuvieron en contacto con Europa y Estados Unidos en esos años, y sobre todo en los círculos intelectuales de esa época.⁴⁴ 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,⁴⁵ los discursos moralizantes en torno a las costumbres (*fūzoku* 風俗), la cultura popular, las estrategias de consumo, y la literatura.

Estos años desde finales de la década de 1920 hasta mediados de la década de 1930, estuvieron permeados por un fenómeno cultural muy particular que ha sido denominado como *ero-guro-nansensu* エロ・グロ・ナンセンス (del inglés “erotic-grotesque-nonsense”).⁴⁶ Para la configuración de este modelo estético que impactó a todo nivel a la cultura de masas del período Taishō 大正 (1912-1926), uno de los medios más importantes fueron las revistas, publicaciones que modelaban la nueva “modernidad” urbana y trazaban

⁴³ “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 a todo nivel, 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.

⁴⁴ Hasta el momento no he encontrado alguna mención al término antes de 1929, aunque por supuesto mi búsqueda queda corta de ser exhaustiva.

⁴⁵ Entre ellas, publicaciones sobre la sexualidad. Véase, Frühstück, Sabine, *op. cit.*.

⁴⁶ También se le llama a este período, 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 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, 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.



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, 1927.



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.

las pautas de los nuevos estereotipos de las jóvenes y los jóvenes “modernos” (*mobo* モボ y *moga* モガ).⁴⁷ Las revistas de modas estaban plagadas de anuncios que vendían la manera de vestir más acorde con ese momento, las revistas de cine comentaban sobre las más recientes producciones de Hollywood y la vida de sus estrellas, otras mostraban los más actuales y futuros ejemplos de los avances tecnológicos,⁴⁸ otras más circulaban como parte de las propuestas de los “intelectuales de vanguardia”,⁴⁹ y aún otras más popularizaban

⁴⁷ *Mobo* モボ (modern boy) y *moga* モガ (modern girl).

⁴⁸ Por ejemplo *Kagaku gahō* 科学画報 (La ciencia ilustrada).

⁴⁹ Por ejemplo la revista *Mavo* マヴォ, publicada de 1924 a 1925 y 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).

supuestos hábitos sexuales de “Occidente”.⁵⁰ Sin embargo, en opinión de Suzuki Sadami 鈴木貞美,⁵¹ las revistas literarias y en particular *Shinseinen* 新青年 (Nuevo joven) fueron los más influyentes medios para la estructuración del imaginario *ero-guro-nansensu*.⁵²

Las historias de misterio y de detectives que inmediatamente acapararon la atención de los jóvenes ciudadanos 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).⁵³ Personajes con una sexualidad exacerbada y liberada de las ataduras sociales, y que planteaban un cambio respecto a los modelos previos muy rápido tomaron cautivos al público joven que ávidamente consumía estos nuevos productos culturales. Es por esto que un término como *ero* que a pesar de poseer equivalentes lingüísticos en el japonés (como vimos con *iropoi* o con *tsuyappoi*) fue adoptado por la sociedad de las décadas de 1920 y 1930, ya que implicaba una ruptura con las prácticas culturales anteriores y una adhesión al nuevo mundo en “progreso”⁵⁴ (véanse figuras 13 y 14).

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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: Showa ero-guro-nansensu 乱歩の時代: エロ・グロ・ナンセンス, No. 88, Invierno. Heibonsha, Tokio, 1994, pp: 8-13.

⁵² Véase figura 12.

⁵³ 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 Edoga waRan po.

⁵⁴ Esto además 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.



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 por departamento 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 13: Autor desconocido. Sin título (Prostituta de Yokohama), aprox. 1888. Ubicación desconocida.

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

Naomi ナオミ, protagonista de la novela *Chijin no ai* 痴人の愛 (Amor de tonto, 1924-25), del escritor Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965),⁵⁵ 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.⁵⁶ Y es esta

⁵⁵ Véase la traducción al inglés de Anthony H. Chambers. Tanizaki Junichiro. *Naomi*. Charles E. Tuttle, Tokio, 1986.

⁵⁶ Rubin, Jay. *Injurious to public morals. Writers and the Meiji state*. University of Washington Press, Seattle, 1984, p: 236.

popularidad de lo “erótico” con sus implicaciones “liberadoras”, “modernas”, de “buen gusto” y “chic” las que permitieron su establecimiento y su diversificación.

El término *ero*, *erochikku* エロチック (erótico), cuya primera referencia que he encontrado data de 1929,⁵⁷ se ramifica, y engendra un sinnúmero de 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*.⁵⁸

Sin embargo, siempre en estos años su significado estuvo íntimamente relacionado con un marcado carácter sexual que es análogo al vocabulario vernáculo dedicado a estos menesteres. Es decir, que podemos diferenciarlo de la manera en que muchas veces fue utilizado en Europa y Estados Unidos, donde poseyó un tono más bien sensualista y moderado. Lo “erótico” durante una buena parte del siglo XX en Japón estaría directamente conectado a lo carnal, lo pasional, lo abiertamente sexual.⁵⁹ De hecho, durante estos

⁵⁷ Referencia del “*Jōjigo*” *kakushi kotoba no jibiki* 「情事語」かくし言葉の字引 (1929). Citado por Kimura Yoshiyuki 木村義之, ed.. *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典. Kōseiisha, Tokio, 2000, p: 161.

⁵⁸ Arakawa Sōbei 荒川惣兵衛. *Gairaigo jiten* 外来語辞典. Toyamabō, Tokio, 1941.

⁵⁹ 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 así no extender en demasía este apartado, ya que además se encuentran todos ellos listados en la sección de referencias bibliográficas.

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 nos 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 apariencias; 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? ¿Son tan diferentes en contenido realmente?

Tenemos en la figura 13 a una joven, portando un kimono, peinada a la usanza antigua, que toca un *shamisen* 三味線, y que además se nos presenta con un seno al descubierto. Por la procedencia de la imagen sabemos que es una fotografía de Yokohama 横浜 de fines del siglo XIX. Evidentemente es una foto de una joven prostituta de las zonas de comercio sexual que todavía funcionaban en Meiji y que encarnaban a los antiguos circuitos de diversión. 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 nos ofrece justamente lo mismo: de nuevo una joven, esta vez vestida y peinada a la última moda de los años treinta, posando para la cámara al ritmo de las luces

que iluminan algún callejón de la ciudad, y 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 lo mismo, 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* エロ女給, camareras 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 a una población marcadamente hetero y masculina*.

Abundantísimas son las voces y definiciones que encontramos nos apuntan a este problema. Miriam Silverberg por ejemplo, en su trabajo sobre el *ero-guro-nansensu*,⁶⁰ 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*

⁶⁰ 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, 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.

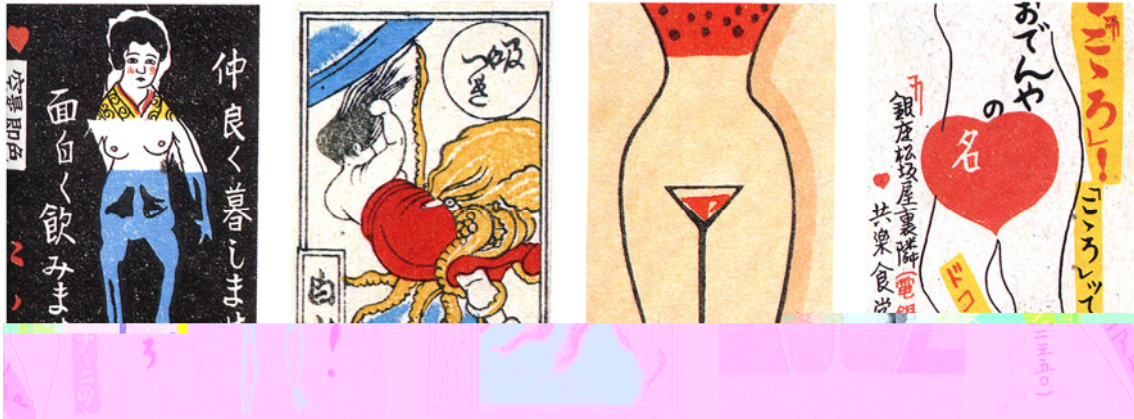


Figura 15: Diseños de cajetillas de cerillos donde se anuncian los “servicios” de los nuevos bares y cafés.^{iv}

Fines de Taishō 大正 y principios de Shōwa 昭和. Ubicación desconocida.

*mira a una mujer, la mujer se alborota cuando mira a un hombre.*⁶¹ De nuevo, si acudimos a nuestros 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);⁶² y continúan: *erohikkushin* エロチックシーン, *escena amorosa entre un hombre y una mujer*; *erotomania* エロトマニア, *maniaco sexual, locura por el sexo, mujer desvergonzada* (*onna no kyōtai* 女の狂態); *erotista* エロチスト, *mujer libidinosa*; *erokantai* エロ艦隊, *turba de muchachas jóvenes que llegan al cine o van de paseo a Ginza* 銀座 o Shinjuku 新宿.⁶³

⁶¹ 男が女を見てふらふらし、女が男を見てふらふらする. *Ibid.*, p: 71.

⁶² Ambas en Kimura Yoshiyuki 木村義之, ed.. *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典. Kōseisha, Tokio, 2000.

⁶³ En orden son: Kanazawa Shōzaburō 金澤庄三郎, ed.. *Kōjirin* 廣辭林. Sanseidō, Tokio, 1935; *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典. Shogakkan, Tokio, 1976; Arakawa Sōbei 荒川惣兵衛. *Gairaigo jiten* 外來語辭典. Toyamabō, Tokio, 1941; y Kimura Yoshiyuki 木村義之, ed.. *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典. Kōseisha, Tokio, 2000.

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 protagónico, 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).

Quisiera también comentar que muchas de estas palabras que entraron a Japón desde Europa y Estados Unidos en diferentes momentos históricos, no siempre portan significados exactos a 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 prácticas locales, y crean problemas propios. Es necesario entonces estar alertas y no asumir comportamientos, valores y aplicaciones idénticos, aún cuando fonética y etimológicamente puedan parecerse iguales. Además, esta problemática trae aún otras dificultades a la hora de afrontar el estudio de estos fenómenos, y es que en muchas ocasiones pueden crearse interferencias en los canales de comunicación 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. Más que sobrados ejemplos me han sucedido a lo largo de este estudio con expresiones como “erótico” (*erochikku* エロチック), “parodia” (*parodii* パロディー), o “pornografía” (*porunogurafi* ポルノグラフィ), por citar sólo algunos.

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

Poruno ポルノ, *porunogurafi* ポルノグラフィ, 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 1971.⁶⁴ 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),⁶⁵ que más bien se caracterizaban por la no explicitación de los genitales por cuenta de las estrictas leyes de censura que apoyaba el gobierno desde organismos como la

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Véase, Weisser, Thomas & Yuko Mihara Weisser. *Japanese cinema encyclopedia: The sex films*. Vital Books Inc., Miami, 1998

Oficina de la Fiscalía, la Fuerza Policial, las Oficinas de Aduana e Inmigración, y el Eirin 映倫.⁶⁶

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 adultos⁶⁷ en la década de 1980, es precisamente la que masifica el uso de la voz *poruno* (porno) en la sociedad y culturas japonesas de la segunda mitad del siglo XX, 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.

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. Dos de estas citas me llaman sumamente 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,⁶⁸ en su novela *Vita sexualis* 平タ・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:

⁶⁶ Eirin 映倫; Abreviación de Eiga Rinri Kanri Inkai 映画倫理管理委員会 (Comisión para el control de los códigos éticos en la cinematografía).

⁶⁷ El video, que además durante una primera etapa fue sinónimo de “pornografía”.

⁶⁸ 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* 性欲雑説. Nihon Iji Shinhō Shuppan-bu, Tokio, 1949.

藝術に猥褻な繪などがあるやうに、pornographie はどこの國にもある。⁶⁹

La pornografía, así como 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 宮武外骨 (1867-1955)⁷⁰ 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...⁷¹

...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 casos⁷² utilizan la palabra “pornografía” en sus comentarios tomando los términos en francés y en inglés, e insertándolos en el texto japonés, relacionándola además con la cultura visual, y remitiéndose para esto a un tipo de imagen que les era muy común y que prefiero mantener en suspenso hasta el siguiente capítulo para un satisfactorio desarrollo de mis intereses en el relato. 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 esta un nivel de incidencia considerable entre la población. Es importante resaltar aquí que ambos escritores poseían dominio de una o más lenguas

⁶⁹ Mori Ōgai 森鷗外. “Vita sexualis” キタ・セクスアリス, en *Subaru* スバル. No. 7, Julio. Nozomukawa Shoten, Tokio, 1909, p: 5.

⁷⁰ Conocido periodista y acérrimo enemigo de la censura. Sobre él hablaremos con mayor detalle en el siguiente acápite.

⁷¹ 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.

⁷² Agradezco sinceramente a Timon Screech y a Michiko Tanaka por apuntarme a los escritos sobre sexualidad en la obra de Mori Ōgai y Minakata Kumagusu, respectivamente.

occidentales y vivieron por un tiempo en Europa. Pero innegablemente *poruno*, *porunogurafi* se populariza en años recientes por cuenta de las condicionantes que ya exploramos, y por ejemplo, una novela como *Erogotoshi-tachi* エロ事師たち (1968), del literato Nozaka Akiyuki 野坂昭如 (1930-), traducida al inglés como *The pornographers*,⁷³ y que narra la vida de un realizador de cine porno, no hace gala de esta locución que sólo unos pocos años después monopolizaría las cabeceras de este género fílmico.

¿Cómo conciben entonces los diccionarios japoneses qué es “pornografía”?

*Tipo de películas que caracterizó la producción de la compañía Nikkatsu por cuenta de la depresión económica de la industria cinematográfica japonesa;*⁷⁴ *representación de actos y conductas sexuales humanas con fines comerciales: novelas, películas, fotos, pinturas;*⁷⁵ *tipo de obra con temática sexual;*⁷⁶ *libro obsceno, literatura erótica; tema estimulante del deseo sexual.*⁷⁷

Aparentemente notamos una estrecha similitud con algunas de las definiciones que caracterizan al fenómeno “pornografía” en Europa y 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 pareciera ser un comodín más en las ya ambiguas fronteras del actual panorama terminológico. Empero, se hace cada vez más necesario establecer una

⁷³ Véase, Nozaka Akiyuki. *The pornographers*. Charles E. Tuttle Co., Tokio, 1985.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典. Shogakkan, Tokio, 1976.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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

diferenciación en el vasto surtido de esta esfera cultural; sobre todo cuando estos bienes se multiplican y diversifican cada vez más, cuando la cultura de masas norteamericana (con su pop, su McDonalds, y sus Playboy y Hustlers) inunda el mercado japonés, cuando es conveniente “separar y rescatar” a creaciones japonesas mucho 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 y estigmatizaría a estas obras⁷⁸ como sucedió en Meiji, Taishō y Shōwa 昭和,⁷⁹ 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 a ellas supuestamente asociados (*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 de lo erótico* (エロチズムと区別され),⁸⁰ hasta *fenómeno contemporáneo y occidental en contraposición al kōshoku de la literatura tradicional*,⁸¹ encontraremos una historia que nos resulta algo conocida reedificada ahora en un contexto japonés.

Las discusiones japonesas más recientes sobre este fenómeno, también nos brindan elementos interesantes de analizar. Hasta donde me ha sido posible rastrear, muchos de los materiales que abundan en publicaciones periódicas y especializadas de todo tipo tratan al problema de la “pornografía” como si fuera algo ajeno. No existe mucha literatura

⁷⁸ Como sería el caso de las fotografías “eróticas” de Meiji, y la literatura y estampas “eróticas” de Edo.

⁷⁹ Período Shōwa, 1926-1989.

⁸⁰ Horiuchi Katsuaki, *op. cit.*.

⁸¹ *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典. Shogakkan, Tokio, 1976.

académica o crítica del debate en torno a las características y comportamiento de la pornografía como categoría y como práctica en Japón. Tocan 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 increíblemente abundante producción nacional.⁸² Sobre todo a partir de 1997 es posible detectar un aumento en la polémica sobre la “pornografía”, discusiones la gran mayoría de ellas alentadas desde los círculos feministas por un lado, y por 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 discute sobre la circulación y 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 particular, 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 frecuentemente como incompatibles.

Muchas de estas luchas que se suceden 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

⁸² 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, No. 13. Bungei Shunjū, Tokio, 1998, y *Gendai shisō* 現代思想. Número especial, *Porunogurafi* ポルノグラフィ. Vol. XVIII, No. 1. Seidosha, Tokio, 1990, entre otras.

público, o del desnudo, entre otros, están íntimamente ligadas a otro fantasma que dicta los caminos de categorías como las examinadas: el espectro de lo “obsceno”.

La Invención de *Waisetsu* 猥褻 (lo “Obsceno”)

Si bien, como ya vimos, a partir de 1868 se importaron nuevos conceptos y categorías que sustituyeron y complementaron a la terminología vernácula, también se trajeron otros que afectarían a 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 período Meiji se manejaban vocablos como *ikagawashii* 如何わしい o *midara* 猥 - 淫 - 姪 para referirse a aquello considerado excesivo, sin límites, fuera de norma, o vulgar,⁸³ será el término moderno *waisetsu* 猥褻, 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 aquello considerado 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 y/o procesos judiciales, generadores de polémicas y dictámenes que justo 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.

⁸³ En el Capítulo III se discutirá a fondo sobre las connotaciones y usos de estos términos durante el período Edo.

Ya en 1935 encontramos en los diccionarios algunas de sus definiciones modernas;⁸⁴ Miyatake Gaikotsu dice que es 1907 el momento en que comienzan las restricciones por concepto de “obscenidad”;⁸⁵ Noguchi Taketoku 野口武徳 marca el año de 1885 como fecha en que comienza a utilizarse de manera más generalizada el término;⁸⁶ sin embargo, es el año de 1880, en el artículo 259 del Código Penal, cuando por vez primera aparece *waisetsu* como parte del recientemente concebido aparato legal.⁸⁷

Apenas 5 años antes, el 3 de septiembre de 1875, una regulación sobre impresos (*shuppan jōrei* 出版条令) proscribió la publicación y venta de materiales que fueran considerados dañinos para la paz y la moral pública. Aquella producción considerada “obscena” o “inmoral” será ahora prohibida explícitamente. Ni siquiera la literatura del período Edo estaba a salvo, como nos demuestra la negativa de 1894 para la venta de las historias de Ihara Saikaku.⁸⁸ 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 detectamos algunos detalles que no nos quedan lo suficientemente claros: ¿qué será aquello considerado “dañino” para la paz y la moral

⁸⁴ Tanto en Kanazawa Shōzaburō 金澤庄三郎, ed.. *Kōjirin* 廣辭林. Sanseidō, Tokio, 1935, como en *Nihon kokugo dai-jiten* 日本国語大辞典. 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”.

⁸⁵ Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. “Waisetsu 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.

⁸⁶ Noguchi Taketoku 野口武徳. “Sei to waisetsu no fōkuroa” 性とわいせつのフォークロア, en *Dentō to gendai* 伝統と現代. Número especial, Sei wa yūzai ka 性は有罪か. Vol. XI, No. 63, Marzo. Dentō to Gendai-sha, Tokio, 1980, p: 15.

⁸⁷ *Kodansha encyclopedia of Japan*. Kodansha, Tokio, 1983, p: 49.

⁸⁸ Mitchell, Richard H.. *Censorship in imperial Japan*. Princeton University Press, New Jersey, 1983, p: 124.

pública?; ¿cuáles son esas “buenas costumbres” que pueden ser corrompidas por estos actos y productos?

En su libro *Censorship in imperial Japan*, Richard H. Mitchell nos 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”.⁸⁹ 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 glorificaba al sexo y a la violencia pero que se mantenían en los perímetros del moralismo confuciano,⁹⁰ jamás fueron objeto de censura, aún cuando los contenidos “grotescos y violentos” y los “obscenos y adúlteros” que marcaba el discurso legal de las “buenas costumbres” dejaba explícitamente proscritas a este tipo de representaciones.

Otro texto japonés, mucho más reciente, abunda sobre aquellos contenidos “nocivos a las costumbres”. Una referencia a algún número⁹¹ de la revista *Juristo* que cita en 1973 Kawahashi Kazuji 川端和治, menciona como tales a: *asuntos considerados obscenos, libros lascivos shunga, asuntos que dañen las costumbres de la sociedad despertando*

⁸⁹ Mitchell, Richard H., *op. cit.*, p: 207.

⁹⁰ Rubin, Jay. *Injurious to public morals. Writers and the Meiji state*. University of Washington Press, Seattle, 1984, pp: 37-38.

⁹¹ El autor del artículo no especifica ni el número ni el año de la publicación.

*sentimientos de lascivia y vergüenza al describir temas relativos al deseo y amor sexuales...*⁹²

A pesar de que la propia Constitución, en su artículo 21, indica que no debe aplicarse la censura⁹³ se desarrolló una larga carrera de legislaciones, discusiones, definiciones y redefiniciones de “eso” a considerarse como *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 número 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.*⁹⁴

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

⁹² 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 わいせつ意識の解剖. No. 18, Junio. Shisō no Kagaku-sha, Tokio, 1973, p: 41.

⁹³ Beer, Lawrence W.. *Freedom of expression in Japan. A study in comparative law, politics, and society.* Kodansha International Ltd., Tokio, 1984, p: 336.

⁹⁴ *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 período no mayor de dos años, o con una multa no mayor de 5,000 yenes, u otra multa menor. Lo mismo aplica a aquellas personas que posean estos materiales con intenciones de comercializarlos.* Beer, Lawrence W., *op. cit.*, p: 336.

Los documentos legales japoneses plantean que los materiales “obscenos” son aquellos que por naturaleza incitan deseos sexuales, y además provocan en las personas sentimientos de vergüenza o pudor (*shūchi ken’o* 羞恥嫌悪).⁹⁵ El mismo texto de la revista *Juristo* mencionado hace unos párrafos, 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...*⁹⁶ 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 ryōfū bizoku* 日本の良風美俗).⁹⁷ 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 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 vemos en el propio cuerpo legislativo, historia igualmente bastante conocida en los anales de los imaginarios visuales. Son numerosos los ejemplos que nos han llegado desde Meiji que nos facilitan abundantes referencias sobre las discusiones en torno a la cuestión de lo “obsceno”. Jay Rubin realizó

⁹⁵ Referencia de la Corte de Apelaciones del 10 de Junio de 1928, citada por Beer, *op. cit.*, p: 337.

⁹⁶ 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 Kazuji 川端和治, *op. cit.*, p: 41.

⁹⁷ Mitchell, *op. cit.*, p: 152.

en 1984 un excelente estudio acerca de la censura literaria durante el período Meiji,⁹⁸ por lo que no me interesa aquí hacer un recuento de estos acontecimientos. Prefiero concentrarme en aquellos casos en donde 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,⁹⁹ 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 “obsceno”; opiniones de dos intelectuales de Meiji que ya hemos mencionado en páginas anteriores, que sufrieron de los embates de la censura, a pesar de que el factor compatibilidad en sus puntos de vista no fuera homogéneo, y que también escribieron sobre este fenómeno: 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).¹⁰⁰ En este escrito comenta acerca de la manera en que en esos días se

⁹⁸ Rubin, Jay, *op. cit.*.

⁹⁹ Por lo tanto, no obstante los ejemplos que se mencionarán, habrán también muchos ausentes en estas páginas.

¹⁰⁰ También publica en 1924 otro ensayo titulado *Waisetsu to kagaku* 猥褻と科学 (La obscenidad y la ciencia), el boletín *Waisetsu kenkyū-kai zasshi* 猥褻研究會雜誌 (Revista de la Asociación para la

concebía a *waisetsu* (lo “obsceno”)¹⁰¹ y se propone historiar algunas de las costumbres que de pronto en Meiji pasaron a ser consideradas como “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 han ido cambiando con el tiempo, las costumbres, y los intereses de diversos grupos.

Mori por otro lado, que poseía 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,¹⁰² escribía sobre el tema de lo “obsceno” en un artículo de 1889 lo siguiente:

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真相を訐發して、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。¹⁰³

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

Investigación de la Obscenidad) que aparece entre los años de 1916-18, y algunos otros textos satíricos y serios sobre el tema.

¹⁰¹ Dice Miyatake, que *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 宮武外骨. “Waisetsu 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.

¹⁰² Véase, Bowering, Richard J.. *Mori Ōgai and the modernization of Japanese culture*. Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

¹⁰³ 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 (1889), en *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Vol. XXII. Iwanami Shoten, Tokio, 1973, p: 518.

vagamente con 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.

Aún 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 unos pocos días de su distribución como 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.*¹⁰⁴



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.

¹⁰⁴ *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, Richard J., *op. cit.*, p: 139.

Es a partir de la etapa de la postguerra,¹⁰⁵ sobre todo como consecuencia de escándalos famosos que se irá depurando el aparato legal para lidiar contra aquello considerado como “obsceno”. Varios procesos judiciales de producciones literarias van a servir de “mano de obra” en el levantamiento y 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.¹⁰⁶

Entre los casos más célebres podemos mencionar los juicios por la distribución y venta de dos traducciones al japonés de textos extranjeros: *Chatarē fujin no koibito* チャタレー夫人の恋人 (El amante de Lady Chatterley) en 1957, y en 1969 *Akutoku no sakae* 悪徳の栄え (La prosperidad del vicio), del Marqués de Sade (1740-1814).¹⁰⁷ 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 cuenta de la publicación de

¹⁰⁵ 1945 en adelante.

¹⁰⁶ En este último caso mayoritariamente la industria del comercio del sexo.

¹⁰⁷ Podemos observar cómo en ambos casos se maneja 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 como 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.

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 en Japón entonces.¹⁰⁸

En 1980, una de las secciones en el acta final de los jueces 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, 1917), que por si fuera poco había sido reeditado ya con anterioridad y que era 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 artísticidad 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.¹⁰⁹

Independientemente de los inmediatos cuestionamientos que nos hacemos acerca de las connotaciones, viables o no, de factores como “crudeza”, “proporción” y “artísticidad”, 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 observamos, uno de los espacios preferenciales para ejercer la prohibición de lo “obsceno” será la esfera de lo visual; 2) que tomando en cuenta la frecuencia con que es

¹⁰⁸ Véase la figura 17 y, Oshima, Nagisa. *Cinema, censorship, and the State: The writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. MIT Press, Cambridge, 1992.

¹⁰⁹ Véase la figura 16 y, Beer, *op. cit.*, p: 353.

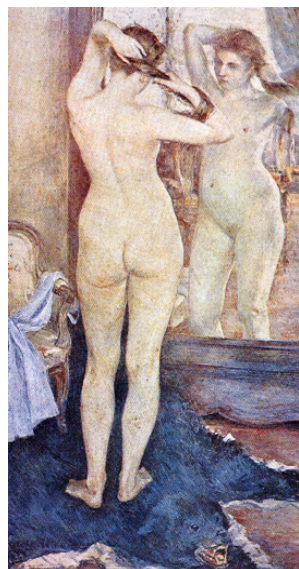


Figura 18: Kuroda Seiki 黒田清輝, *Asanui* 朝妝 (La toilette matutina), 1893. Original desaparecido durante la guerra.



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

mencionada 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”,¹¹⁰ 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 sinónimos de “obscenidad”.¹¹¹

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

¹¹⁰ Se discutirá a fondo sobre este punto en el capítulo siguiente.

¹¹¹ Ya comentábamos en el acápite anterior que durante una primera etapa el video fue sinónimo de “pornografía”.

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 cine¹¹² 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 período Edo.

No obstante, las sanciones hacia lo que se denominó como “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 influencia occidental uno más entre los agasajados en las discusiones sobre *waisetsu*. La controversia sobre todo se centró 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.¹¹³ A pesar de que no hubo sanción alguna por esta imagen, en Noviembre del mismo año y tomando como ejemplo esta ilustración, el Ministerio del Interior notificó que imágenes como esa no debían

¹¹² Sobre todo aquellas denominadas como estampa erótica (*shunga* 春画), fotografía erótica (*ero shashin* エロ写真), y cine erótico (las *pinku eiga* ピンク映画 por ejemplo), entre otras.

¹¹³ Véase la figura 20.



Figura 20: Ilustración publicada en la revista *Kokumin no tomo* 國民之友 (Mayo, 1889).



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

publicarse.¹¹⁴ Unos pocos años más tarde algunos dibujos europeos que 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),¹¹⁵ y que fue publicado por la revista *Myōjō* 明星 (La estrella matutina) en Septiembre de 1900,¹¹⁶ recibió dos meses después el

¹¹⁴ Mitchell, *op. cit.*, p: 125.

¹¹⁵ Asociación de artistas con intereses en la pintura al óleo occidental, y agrupados en torno a la figura de Kuroda Seiki 黒田清輝.

¹¹⁶ Véase la figura 21.

peso de la ley que censuró directamente a la publicación por haber distribuido ese número con ilustraciones “inmorales”.¹¹⁷

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 período 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 Tokio¹¹⁸ y Kioto, propició uno de los mayores debates y polémicas que sobre el desnudo como tema se habían dado hasta ese 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.¹¹⁹

Los episodios que se desataron en las sucesivas exposiciones de Hakubakai a partir de 1900, justo se podrían equiparar con los que el mundo de la literatura japonesa de fines del 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 marrones en la parte inferior de las pinturas para así intentar ocultar los atributos sexuales que “descaradamente” se mostraban, y que provocó que el suceso pasara a la historia como *koshimaki jiken* 腰卷事件 (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

¹¹⁷ Rubin, *op. cit.*, p: 43.

¹¹⁸ Tōkyō 東京.

¹¹⁹ Véase las figuras 18 y 19.

pegaron en las pinturas entonces exhibidas. De hecho también se menciona¹²⁰ 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.

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 entonces. 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.¹²¹ Quiere esto decir que se eliminará cualquier vestigio de vello púbico, y que los genitales femeninos y masculinos prácticamente desaparecerán de la escena. Parfraseando con la palabra tema de este acápite, “no-escena” devendrá “no-obscena”.¹²²

No obstante la detallística en 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 cual película a más de 24 cuadros por segundo. Mencionemos sólo algunos ejemplos:

¹²⁰ Véase Rubin, *op. cit.*, pp: 43-44.

¹²¹ Esta regulación fue establecida en 1918 por la Gran Corte de Apelaciones. Rubin, *ibíd.*

¹²² Por 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 Allison, Anne. *Permitted and prohibited desires. Mothers, comics, and censorship in Japan*. Westview Press, Boulder, 1996.

-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.¹²³

-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, y que complicará aún más las ya confusas fronteras de *waisetsu* al pretender emancipar a mucha de esta producción por cuenta de sus “valores artísticos”.¹²⁴

-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 Mapplethorpe (1946-1989), que ya había sido publicado en Japón en 1994, y que además se encontraba desde ese entonces en el mercado japonés.¹²⁵

-La Bienal de Kioto de 2003 fue escenario de otro escándalo cuando se levanta un proceso de “obscenidad” 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.¹²⁶

¹²³ Beer, *op. cit.*, p: 338.

¹²⁴ 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 (1991-92) y *Taiyō* 太陽 (1991), y las discusiones en torno al tema presentadas por *Bessatsu takarajima* 別冊宝島 (1993), entre otras tantas publicaciones.

¹²⁵ Kawabata Tai. “Is obscenity in the eye of the public?”, en *The Japan times*. 4 de Junio. The Japan Times Online, Tokio, 2003.

¹²⁶ Véase la figura 23. Referencia a partir del volante repartido por el artista durante la exhibición.



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.

-En Julio de 2004 durante 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 bajo 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-).¹²⁷

Como vemos, 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 formas cada vez más rápidas.

¹²⁷ Véase la figura 24. Referencia a partir del debate electrónico que se suscitó en el **Japanese Art History Forum** a raíz de esta declaración.

Si bien, como mencionamos al principio de este acápite, antes del período Meiji existía la idea de lo “obsceno”, y comprendía a lo transgresor en todo sentido, incluyendo a 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 además otorgando (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, son justamente las palabras que se utilizan como calificativos de muchos de los objetos y zonas consideradas “obscenas”: *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.

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 “moderno y civilizado” mundo Occidental. Por lo tanto es posible detectar un deliberado intento por apartar a aquellos fenómenos vinculados con los procesos de popularización y vulgarización de la cultura y el conocimientos típicos de la cultura popular-urbana de los *chōnin* que se dieron hacia fines del período Tokugawa, estableciendo una brecha artificial

que se inserta entre los circuitos aristocrático-militares y los populares-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 como vimos 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?¹²⁸

La razón de esto está 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 en específico aún, con el “lascivo” universo del *shunga*.

¹²⁸ De hecho, los escándalos por el tema del desnudo no serán privativos del territorio japonés. La ciudad de Shanghai 上海, en China, en la década de 1930 se debatió también por cuenta de un desnudo de corte occidental que realizara en 1934 el pintor Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991).

Es ese universo en particular el que examinaremos a continuación.

Notas a las imágenes:

ⁱ Traducción del japonés coloquial de Edo, cotejada con la versión al inglés de Kuriyama Shigehisa, en Hayakawa Monta & Kuriyama Shigehisa, eds.. *Kinsei enpon shiryō shūsei III. Kitao Shigemasa, "Ehon haru no akebono"* 近世艶本資料集成 III : 北尾重政『笑本春の曙』. International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2004, p: 20.

《心もとなき物

おとこめかけ

介平女の後家たてたがると

鼻のいかりたる人にむすめを嫁入らせたる新枕の夜

「さむゐによく来たのふ。あつためてらるふ。ちつとしていやな」

「もふ、わたくしはかへります。申ゝ」》

ⁱⁱ La palabra que se utiliza en japonés es *tama* 玉, joya, también asociada en el argot de Edo con las prostitutas, la vagina, los genitales en general, la libido. Maeda Isamu. *Edo-go dai-jiten* 江戸語大辞典. Kodansha, Tokio, 2003; Kimura Yoshiyuki, ed.. *Ingo dai-jiten* 隠語大辞典. Kōsei-sha, Tokio, 2000.

ⁱⁱⁱ 《「てがいからのなじみゆへ、一しほかわいとおもふと、モウそれである。ちんぼこが此やうに大きになりました。家を一ヶ所やりましよ」

「わたくしもはやくしたくなりました」》

^{iv} Uno de ellos con una directa alusión al *shunga* de Katsushika Hokusai 葛飾北斎 de la buza y el pulpo. Comparar con la figura 45.

Capítulo Dos



Los Discursos sobre el Makura-e

Hemos intentado reseñar, en el capítulo anterior, algunas de las problemáticas terminológicas de carácter más general y directamente relacionadas 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* 春画, 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

¹ Smith II, Henry D.. “Overcoming the modern history of Edo ‘shunga’”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, p: 26.

revisión de esas expresiones que nos 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:² ¿son los términos actualmente más comunes los más acertados?; ¿fueron todos ellos equivalentes?; ¿compartieron el mismo tiempo y espacio?; ¿es posible detectar 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 a estas imágenes: *shunga*. Debo aclarar que no me interesa 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.

Volvamos pues a nuestras reflexiones y tratemos de resolver una por una las dudas anteriores.

En primer lugar es importante señalar que, así como lo apuntan la gran mayoría de los textos que tratan sobre estas problemáticas, en Japón existe una larga historia y presencia

² Por supuesto, este trabajo se incluye en esos intentos presentes a cuestionar.

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 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 y/o actividad sexual de modo explícito, bajo ningún concepto es posible considerarlos como un gran conjunto interdependiente. Esta posibilidad, desde mi punto de vista, únicamente sería válida si nos anclamos al horizonte representativo, ya que más que un macro-grupo 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 puedan presentar elementos comunes a otros niveles más allá del ámbito representativo. Por lo tanto eso a lo que hoy se denomina *shunga*, en realidad 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 una continuidad histórica⁴ entre aquellas manifestaciones sexualmente explícitas previas al siglo XVII y el fenómeno particular de producción de

³ Con toda intención he 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.

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

estampas con contenidos similares que se presenta durante el período Edo 江戸 bajo las dinámicas populares-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, me gustaría partir de un examen de las especificidades de parte del léxico que con mayor frecuencia aflora en los textos que sobre el *shunga* tratan.⁶ Quisiera antes volver a recordar que todos estos términos han sido enclavados como parte de un genérico denominado *SHUNGA*, que destaco aquí con mayúsculas justo por esa condición.

Osokuzu 偃息図

Este es el nombre en el que todas las fuentes coinciden como la más antigua evidencia de imágenes *shunga*. El significado de la palabra nos 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),⁷ y se

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

⁶ Como mencioné unos párrafos más arriba, no me interesa presentar un listado 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 Monje adscrito a la secta Shingon 真言 del budismo esotérico, a quien se le atribuye la creación de rollos pictóricos famosos de fines de la época Heian 平安 (794-1185) como el *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獸人物戯画, 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.



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

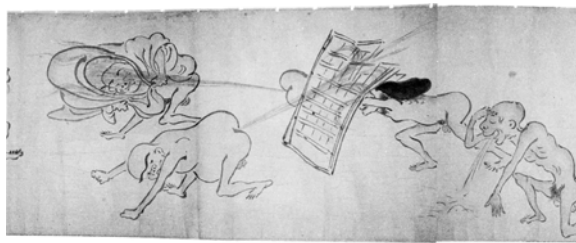


Figura 26: Tosa Mitsuoki 土佐光起. *He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos); copia de 1664. Colección privada.

hace referencia a antiguas figuras donde se exageraban las dimensiones del falo.⁸ Fuera de este comentario desconocemos a qué pinturas en particular se estaban 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.⁹ Vale aclarar que en ningún momento se nombra, en esas referencias antiguas, a *shunga* como denominador de estas imágenes.

⁸ Esta referencia aparece mencionada sin falta en textos como: Ujiie Mikito 氏家幹人. *Edo no sei-fūzoku* 江戸の性風俗. Kōdansha, Tokio, 1998, p: 60; 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. Yōsensha, Tokio, 2002, p: 30; Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. “Waisetsu hatsugo jii” 猥褻發語辭彙 (1919), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集. Vol. V. Kawade Shobō, Tokio, 1994, pp: 55-170; Lane, Richard. *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 II, Henry D., *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 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 (壹). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995, p: 4.

⁹ Lane cita como fuentes de esta idea a dos textos antiguos vinculados con regulaciones médicas. Véase, Lane, Richard, *op. cit.*, p: 14.

***Kachi-e* 勝絵**

“Pinturas victoriosas” (*kachi-e*) fue el título que se les adjudicó y por el que todavía se conocen a dos rollos ilustrados igualmente atribuidos al conocido Monje Toba.¹⁰ Estos dos *emaki* 絵巻,¹¹ *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ (La competencia de penes) y *He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos), ambos de principios del período Kamakura 鎌倉 (1180-1333), y de los que hoy se poseen copias posteriores, fueron nombrados así por cuenta de 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 龜山天皇 (1249-1305) en el año 1270.¹² 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 (diferentes de la exhibición de partes del cuerpo). Paradójicamente, *kachi-e* es otro de esos términos que se listan cuando a *shunga* se refiere.

¹⁰ 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

¹¹ Nombre por el se conoce en japonés a la tipología de rollos ilustrados en formato horizontal, que se comienza a desarrollar hacia fines de la época Heian en los círculos artísticos de la corte imperial y los centros religiosos budistas.

¹² Lane, *op. cit.*, p: 20; Lane, Richard. *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, pp: 17-18.

Una nota interesante aquí es que el investigador Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 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.¹³ También a esta variante se le denomina *shunga*.

Shunga 春画

Según Richard Lane,¹⁴ 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 período 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,¹⁵ plantea que no es hasta el siglo XVI en que puede decirse que *shunga* funcionó como género, y que la popularización de la palabra es aún más tardía, y data del siglo XIX.

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

¹³ 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 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. Yōsensha, Tokio, 2002, p: 35-36. Más adelante en este capítulo se discutirá acerca de las controversias que se han desatado por cuenta de las posibles funciones del *shunga*.

¹⁴ Lane, Richard. *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.

¹⁵ Smith, *ibídem*.

Se hace necesario entonces partir de la fuente originaria: China

Como hemos 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 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 a través de cuáles 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 contamos con toda la información exacta para precisar cada uno de estos puntos, por lo que, como mencioné, intentaré desarrollar paso a paso un escenario potencial de este desplazamiento.

Son los años del 206 aC. al 220 dC. en China, correspondientes con la dinastía Han 漢, las fechas en que las fuentes antiguas ubican a las primeras pinturas chinas con contenidos sexuales.¹⁶ 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 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*.

¹⁶ Liu Dalin 刘达临. *Zhongguo xingshi tujian (Caituben)* 中国性史图鉴 (彩图本). Shidai Wenyi Chubanshe, Pingzhuang, 2003.

Estas pinturas que, evidentemente, reproducían diferentes tipos de escenas sexuales, y que se encargaban por personajes de la corte imperial china, tenían por supuesto una circulación extremadamente reducida. Formaban parte de un consumo de élite y privado,¹⁷ y su propagación hacia otros circuitos data de mucho tiempo más tarde.

Varias de las fuentes consultadas¹⁸ coinciden en que es a fines de Ming 明¹⁹ que la popularización de estas imágenes en China se lleva a cabo, situación que coincide con acontecimientos históricos y sociales enlazados con la expansión de nuevas esferas de consumo cultural, como fue la ciudad, además de la significación que tuvo en estos procesos de dispersión de la cultura material (en el caso que nos interesa la literatura²⁰ y la imagen) el desarrollo tecnológico de la imprenta.²¹ Justo datan de a partir de estas fechas 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).²²

Es justamente este el punto de partida en que yo estimo puede considerarse en Japón la presencia y paulatina configuración de *shunga* en tanto género independiente; como aquella producción pictórica (conocida hasta hoy como *shunga emaki* 春画絵巻, *nikuhitsu shunga*

¹⁷ Utilizo privado aquí como simple antónimo de público. No me estoy refiriendo a un consumo únicamente individual y/o secreto, aunque tampoco los descarto.

¹⁸ Liu Dalin, *op. cit.*, y Giovanni Vitiello, a partir de correspondencia electrónica.

¹⁹ Dinastía Ming 明 (1368-1644).

²⁰ Véase, Vitiello, Giovanni. "Family affairs. 'A crazed woman' and late Ming pornography", en Forte Antonio, ed., *A life journey to the East*. Italian School of East Asian Studies, Kioto, 2002, pp: 245-262. Agradezco a Elisabetta Corsi por esta referencia.

²¹ Véase, Clunas, Craig. *Pictures and visibility in early modern China*. Princeton University Press, Princeton, 1997.

²² 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.

emaki 肉筆春画絵巻, o más tarde *nikuhitsu ukiyo-e shunga emaki* 肉筆浮世絵春画絵巻) con fines de estimulación sexual²³ que no casualmente transita por circuitos similares y que también prospera en momentos cercanos a los chinos, es decir, a partir del período Muromachi 室町 (1333-1573) pero, con mayor empuje, durante Momoyama 桃山 (1573-1600) y Tokugawa 徳川 (1603-1867).

Es importante aclarar que, bajo ningún concepto estoy pretendiendo que no existieron imágenes con argumentos sexuales antes del siglo XIV en Japón. Como hemos visto ellas datan de épocas bastante anteriores a Muromachi, pese a que difieren en contenido y propósito de estas otras más nuevas. Tampoco podemos ser categóricos en plantear que pinturas similares a las que en China se producían como *chungonghua* no existieron en (o



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

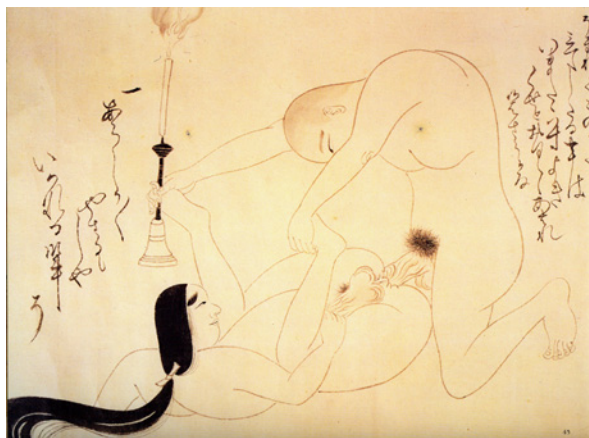


Figura 28: Autor desconocido. *Chigo sōshi* 兒子草子 (Cuentos de efebos), copia del siglo XVIII. Ubicación desconocida.

²³ 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.

se importaron a) Japón hasta Muromachi, pero sí que no es hasta esa fecha que en los círculos de élite japoneses se extiende el patrocinio, manufactura y consumo de este tipo de pinturas.

Tanto Fukuda Kazuhiko 福田和彦 como Richard Lane²⁴ opinan que prácticamente hoy día no se conservan ejemplares originales de la época Muromachi. Son raros los rollos ilustrados *shunga* (*shunga emaki* 春画絵巻) previos al siglo XVI, y se les estima como los más antiguos. Dos de los casos que se citan sin falta como los prototipos del género son *Koshibagaki sōshi* 小柴垣草子 (Historia 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 tratan sobre, y muy probablemente se movieron en, los perímetros culturales de la corte imperial y los complejos budistas respectivamente. Del primero conocemos sólo por copias posteriores,²⁵ y se dice que el desaparecido rollo original fue compuesto en el año 1172. Reproduce una serie de situaciones de cópula entre hombres y mujeres de la corte, colocando como telón de fondo 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

²⁴ Lane, *ibíd.*, p: 30, y Fukuda, *op. cit.*, p: 4.

²⁵ Fukuda reproduce una copia del siglo XVIII y Lane otra de 1828. Fukuda, *ibíd.*; Lane, Richard. *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.

院 del complejo Daigo-ji 醍醐寺²⁶ de Kioto, guardan lo que pudiera ser la versión original del rollo cuyo colofón aporta la fecha de 1321.²⁷

A pesar de estos antecedentes del *shunga emaki* como género, no es hasta finales de Muromachi o ya entrado Momoyama cuando se cuenta con más muestras y copias de rollos ilustrados con temática sexual. Por otro lado, es meritorio notar que, al igual que en China, en un principio estos materiales formaban parte del casi exclusivo consumo de los ámbitos de poder (corte imperial, corte del *shōgun*, centros religiosos, etc.). El incremento en la producción estuvo muy probablemente avivado por diversos factores: mayor disponibilidad de materiales continentales por cuenta de la fama que fueron ganando en China (y de aquí mayor importación), conformación de un mercado propio (centrado en este momento en los circuitos ya mencionados), aumento de la producción local y por ende del gusto y demanda por estas obras, entre otras causas viables, pero no nos satisfacen como únicas respuestas cuando nos enfrentamos a 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 propició 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

²⁶ Complejo religioso de la secta Shingon 真言 del budismo esotérico.

²⁷ Lane, *ibídem.*.

utilización de la imagen como instrumento simbólico en la legitimación de los samuráis,²⁸ 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,²⁹ abren un vasto panorama que complementará las prácticas de los antiguos talleres.³⁰ Es quizás el patrocinio de los shogunes Ashikaga 足利 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.³¹ Pero no será particularmente la estabilidad el factor determinante en la popularización de *shunga*. Será justamente lo contrario, ya que los años conocidos como *senjoku jidai* 戦国時代 (o época del país en guerra, 1467-1573), a fines de Muromachi, redundarán en cambios profundos a todo nivel, 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

²⁸ Samurai 侍・士

²⁹ Ambas surgen en Muromachi asociadas a las instancias de poder.

³⁰ Para textos publicados recientemente en inglés donde abundar en los procesos artísticos desde Muromachi hasta principios de Tokugawa, sugiero revisar los siguientes: Jordan, Brenda G.. *Copying the master and stealing his secrets. Talent and training in Japanese painting*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2003; Phillips, Quitman E.. *The practices of painting in Japan, 1475-1500*. Stanford University Press, Stanford, 2000; Brown, Kendall. *The politics of reclusion: Painting and power in Momoyama Japan*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1997; Gerhart, Karen M.. *The eyes of power. Art and early Tokugawa authority*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.

³¹ Asociación monástica Zen 禪 bajo patrocinio oficial que se establece en Japón a partir de Kamakura. Sistema de organización budista que se importa de China: *gozan* (*wushan* 五山), “las cinco montañas”.

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” pictórica³² que sabrán desarrollar capacidades de adaptación y movilidad en tipos, géneros y formatos, en dependencia 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,³³ 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 las 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 forma 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, concentrará ahora en las ciudades a buena parte de la actividad pictórica, que no sólo se alimentará de los talleres ya establecidos, sino que además agrupará a artesanos³⁴ que se encargarán de realizar bienes para un sector más amplio. Independientemente del florecimiento que se sucedió en los centros artísticos de provincia, es a causa de las

³² Siguiendo la frase de Quitman Phillips. Véase, Phillips, Quitman E.. *op.cit.*.

³³ Dominio que patrocinó la actividad artística del famoso pintor Sesshū 雪舟 (1420-1506).

³⁴ En este caso a los “pintores urbanos”, *machi eshi* 町絵師.

políticas de pacificación y vuelta a la hegemonía en el control del país que Oda Nobunaga 織田信長 (1534-82), pero sobre todo Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, habían comenzado a realizar en la segunda mitad del siglo XVI, 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, Osaka³⁵ y Edo. Estos contextos proporcionarán a los *shunga emaki* una permeabilidad que es justo la que les permite adaptarse a las necesidades del nuevo mercado; imágenes de las que la pujante cultura *chōnin* 町人³⁶ se apropiará, y que nos llegan hoy día gracias a la tipología conocida como *nikuhitsu ukiyo-e* (y sus ejemplos *shunga*).³⁷

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* y por



Figura 29: Fujiwara no Mitsuzane 藤原光孚.
Suetsumuhana すえつむ花, siglo XV. Ubicación desconocida.



Figura 30: Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Sin título, 1724-36. Ubicación desconocida.

³⁵ Ōsaka 大坂.

³⁶ Literalmente “habitante de la ciudad”.

³⁷ *Nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵, pinturas *ukiyo-e*. Véase la figura 30.

ende del propio nombre. 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, a pesar de que es necesario matizar este hecho con la distinción de que esta “popularización” se concentraba básicamente en aquellos sectores con la solvencia económica suficiente como para costear la producción de estas pinturas. A pesar de las contingencias de su circulación, tal llega a ser el éxito del género que se da la necesidad de buscar alternativas más económicas y efectivas para su producción, distribución y venta, y es aquí donde la imprenta concibe mayores perspectivas, diversificando aún más a la temática, y generando todavía mayor cantidad de tipologías y términos paralelos, como los que nos faltan por explorar más adelante.

Si realizamos una revisión general de los registros que poseemos actualmente³⁸ sobre estos rollos, seguramente detectaremos que en comparación 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* hasta aproximadamente principios del XVII están atados a las escuelas pictóricas Kanō y Tosa.³⁹ Muchos de ellos son versiones y copias de otros rollos, y los personajes representados por regla general corresponden a círculos de élite, como

³⁸ Lamentablemente han sido extremadamente raras las ocasiones en que he podido examinar directamente algún original de un *shunga emaki*, por lo que estando alerta de las imperfecciones del método, no me queda otra alternativa que recurrir a los estudios y/o catálogos que se han publicado sobre el tema. Algunos de los materiales más importantes revisados son: Fukuda, *ibíd.*, Vols. I y II; Lane, Richard. *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; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 & 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; Takahashi Tetsu 高橋鐵. *Hihō emaki-kō* 秘宝絵巻考. Kantō Shobō, Tokio, 1965; Tanobe Tomizō 田野辺富藏. *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 (Nikuhitsu)* 懐春秘画絵巻：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; y aquellos artículos sobre *shunga emaki* publicados por la revista *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. Gabundō, Tokio, 1962-1984.

³⁹ Véase la figura 29.

señores y damas de la corte, samuráis, 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. El ya entonces popular estilo *ukiyo-e* 浮世絵 comienza a desplazar a los antiguos modelos, nuevas situaciones y escenarios son tomados en consideración, así como los protagonistas se adscribirán más a sectores samuráis, comerciantes pudientes y prostitutas famosas.⁴⁰ 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 usos de los *shunga emaki*, aunque nunca llegarían a competir con la popularidad que cada vez más adquirieron los álbumes y libros impresos con temática sexual, y las imágenes conocidas como *makura-e* 枕絵 y *warai-e* 笑絵, que veremos a continuación.

***Makura-e* 枕絵**

Es la expresión que se considera fue la más popular durante el período Edo para referirse a imágenes sexualmente explícitas. Según Shirakura⁴¹, el origen viene de 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 Matsunosuke 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

⁴⁰ Véase la figura 30.

⁴¹ Shirakura, *op. cit.*, p: 31.

título *Yoshiwara makura-e* 吉原枕絵 (Estampas de cabecera de Yoshiwara).⁴² *Makura-e*, por tanto puede considerarse la denominación específica de la presentación visual sexualmente explícita de la xilografía *ukiyo-e*,⁴³ y es esta la acepción que yo pienso manejar a lo largo de este escrito, apartándola de manifestaciones anteriores,⁴⁴ y de aquella otra producción con contenido sexual que se realiza en Edo basada en otros circuitos culturales ajenos al mundo *chōnin*,⁴⁵ así como también de la que funcionaba en el mundo del *ukiyo* 浮世, 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 estilo *ukiyo-e*”). Es a este conjunto de imágenes *makura-e* al que le dedicaré mi mayor atención en el resto de esta investigación, decisión que tomo basándome en la mayor capacidad de recepción y popularidad que tuvo la xilografía (en este caso *makura-e*), y no así las pinturas. Por si fuera poco, la xilografía *makura-e* tampoco es una entidad completamente homogénea, también está sujeta a subdivisiones, por lo que sin entrar en mucho detalle, sólo indicaré que podemos revelarla como

⁴² Shirakura cita otra referencia un poco anterior, del año 1642. Véanse, Shirakura, *ibidem.*, y Nishiyama Matsunosuke 西山松之助, ed.. *Edo-gaku jiten* 江戸学事典. Kōbundō, 1994.

⁴³ Para evitar confusiones, quisiera comentar que el tipo de imagen que conocemos hoy como *ukiyo-e* 浮世絵, o estampas del mundo flotante (también 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 mokuhanga* 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.

⁴⁴ Como los *osokuzu-no-e* y los *kachi-e*, o similares.

⁴⁵ Como los *shunga emaki* que continuaron realizándose en círculos de élite.

ilustraciones de álbumes (*soroi mono* 揃物 o *kuminono* 組物) y de libros (*ehon* 絵本・艶本).⁴⁶

***Ehon (Enpon)* 艶本**

Esta fue la tipología del *makura-e* de mayor alcance y popularidad durante todo el período Edo. Como los ideogramas lo indican, *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.⁴⁷ Aunque algunas veces las primeras ediciones de un título se imprimían en blanco y negro, en dependencia del éxito de venta del volumen, podían reeditarse las imágenes a todo color. Por otro lado, es importante señalar que es esta la tipología que más comúnmente hoy día conocemos como *shunga*, y como vemos por cuenta del formato,⁴⁸ en sentido general son poco comunes las imágenes *makura-e* independientes. Asimismo, serán de los *enpon* de donde tomaré la mayor cantidad de ejemplos en este trabajo.

Hayashi Yoshikazu indica⁴⁹ que, a pesar de que el fonema más común en japonés para los caracteres 艶本 es *enpon*, tal fue 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 esta la única manera por las que se les conoció a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, y

⁴⁶ Aún así, todos estos casos mencionados en la unidad *makura-e*, se igualan en los recuentos terminológicos como *shunga*.

⁴⁷ En el cuerpo de anexos de este trabajo se han incluido dos *enpon* íntegros para mayor referencia.

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

⁴⁹ Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む. Shinchōsha, Tokio, 1987; Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon he yōkoso* 江戸艶本へようこそ. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1992; Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon wo sagase* 江戸艶本を探せ. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1993.

encontramos que muy a menudo se refieren a ellos, o aparecen consignadas en las portadas, palabras como *shikibon* 色本 (“libros sexuales”), *kōshoku-bon* 好色本 (“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* 艶本), es este 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 denota “libros y estampas de risa”, no estamos aquí ante imágenes humorísticas, aún 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 donde 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 en donde recaería una lectura más completa de ambas palabras y objetos. En numerosas ocasiones, en textos del período Edo, sale a relucir el nombre *warai dōgu* 笑道具, “herramientas para la risa”

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

⁵¹ Véase, Hayakawa Monta 早川闇多. “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

(...más bien, “herramientas para el estímulo sexual”...), describiendo a estas imágenes que llamamos *shunga* como genérico.

Higa 秘画

De los ejemplos que hemos listado, es *higa* el más reciente. Todos coinciden en que su utilización data del siglo XIX, más en específico del período Meiji 明治 (1868-1912), época en que, como comentábamos 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 de a luz a 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 hemos 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 pues demostrado que ni esos términos ni esos conjuntos, a pesar de sus puntos en común, no 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 contextos creadores y de consumo, tampoco fueron los mismos. Por lo tanto, es insostenible pretender homogeneizar y simplificar expresiones visuales y procesos

culturales heterogéneos colocándolos en un mismo costal que se etiqueta como “arte erótico japonés”, “*shunga*”, u otro.

De inmediato surge entonces la disyuntiva, ¿qué hacer?, ¿de qué manera llamar?

Como mencionábamos, *shunga* se utiliza en el japonés de hoy día mayoritariamente como genérico de imágenes con contenido sexual previas al siglo XX (quizás más en concreto, anteriores a Meiji). Esta generalización y masificación⁵² 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 comentaba justo hace unas líneas, considero 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 forma, me parecería extremadamente ingenuo desechar por completo el uso de *shunga*, o intentar proponer otro tipo de vocabulario que inevitablemente no escaparía a cuestionamientos y problemas, así como tampoco me interesa violentar las dinámicas propias de la lengua japonesa pretendiendo reestructurar el uso cotidiano de algún término. Por lo tanto, estando consciente y siempre alerta de todo lo discutido en las páginas anteriores estableceré, 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 intentar amalgamar a todo nivel a un complejo de manifestaciones como las que hemos detallado, sino más bien confiriéndole

⁵² 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 II, Henry D., *op. cit.*.

al término una connotación genérica únicamente en la esfera de la representación: aquellas representaciones visuales japonesas donde ocurre una explicitación de genitales y/o del acto sexual 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, y no así como lo emplean muchos textos académicos recientes.

El Makura-e como Discurso Socio-Cultural

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 los límites que durante muchos años impuso la “Historia del Arte”. 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, mis intenciones van más allá de una simple selección y aclaración de calificativos y conceptos, sino que es de mi 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 a “eso” que hoy conocemos como *shunga* o como *makura-e*.

Un elemento importante en la aplicación de algunas de estas voces que revisamos 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, por cuenta de que es ese justo el momento en que arrancan de manera sistemática los esfuerzos por el estudio de esta producción. Señalamos hace poco que fue sobre todo en el siglo XX cuando ocurre la masificación de la palabra *shunga*, así como que no fue por este nombre por el que más se le conoció en épocas

anteriores.⁵³ Todos coinciden en que no es la denominación que con mayor frecuencia se utilizó. Hay razones lógicas para esto. *Shunga* (entendida como aquel género pictórico que se populariza 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, así como tampoco contó con dinámicas de mercado que le permitieran incorporar a los más variados sectores sociales a la manera en que las imágenes impresas sí realizaron. Es por esto que la tipología más conocida entonces fue (y sigue siendo) el *ehon*, y son el *makura-e* y el *warai-e* los que con mayor frecuencia afloran en cualquiera de las referencias de Edo que de la manifestación se conservan. Como vemos, hasta aquí no hay mayores dificultades, sin embargo, ¿por qué entonces en Meiji se generaliza *shunga* y no *makura-e*?

Debo confesar que no poseo la respuesta a esta interrogante. Tampoco a mi me quedan 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 no haya sucedido. ¿Será que los procesos de generalización comenzaron desde tiempos antes de Meiji por razones para mí 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 como genérica de una producción que se intentaba legislar, y *shunga* les proporcionaba los requerimientos necesarios para esto? Pueden ser

⁵³ Todas las fuentes examinadas comparten esta opinión.

estas, otras, o todas juntas. Sólo puedo especular en este momento, por lo que prefiero dejar todas estas preguntas abiertas. Lo que sí es un hecho, es que *shunga* se masifica y se presenta como genérico de toda aquella producción pasada con contenido sexual,⁵⁴ y que se le “adjuntó” un símil que le otorgaría una carga pernicioso: *higa* (pinturas ocultas), por el que todavía hoy día en ocasiones se le nombra.

No me detendré aquí a analizar las relaciones entre *shunga*, *higa*, y *waisetsu* 猥褻 (lo obsceno) que se manifestaron en los discursos oficiales. Ya hemos discutido en detalle de esto en el primer capítulo. Sólo me interesa señalar que durante buena parte del siglo XX,



Figura 31: Diseño atribuido a Terazaki Kōgyō 寺崎広業.
Ilustración “Suiyoku ekusutashī” 水浴エクスタシー (Éxtasis a la orilla del mar), de *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (Promesas de Izumo); 1899. Ubicación desconocida.

⁵⁴ Y no sólo pasada, ya que aquellas xilografías con temas sexuales que se realizaron en Meiji también fueron llamadas *shunga*. Véase la figura 31.

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 el gloria del arte, y que fue una y otra cosa, de maneras progresivas o simultaneas. 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.

Por supuesto, si observamos de cerca este proceso de reciclaje terminológico, casi de inmediato nos percatamos que va de la mano con las apropiaciones que desde círculos artísticos, editoriales y académicos japoneses se acometieron para transformar a *shunga* en “arte”, situación de la que abundaremos en unos acápite más. Rescatando a 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*⁵⁵ se alzan en recintos seguros desde donde esgrimir 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 incidan favorablemente en la opinión pública.

Son estas “modalidades de apropiación”⁵⁶ las que van a contribuir a la configuración de un volumen considerable de la biografía de nuestro objeto de estudio, a las que sumamos además nuestras propias razones y construcciones, y que en el caso del *shunga*, como bien

⁵⁵ Sobre todo es interesante 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 considero funcionó perfectamente bien como parte de las múltiples prácticas de consumo de estas imágenes, de cierto modo suaviza las abiertas connotaciones de estimulante sexual que poseían estos grabados.

⁵⁶ Siguiendo las palabras de Roger Chartier. Véase, Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1995.

afirma Andrew Gerstle,⁵⁷ se sustentan y justifican perfectamente bien por cuenta de 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 y/o diferentes).

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

⁵⁷ Gerstle, Andrew. “Response to the panel: The place of love”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, p: 103.

*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.*⁵⁸

Por lo tanto, creo conveniente en este modesto estudio acerca de las imágenes sexualmente explícitas *makura-e*, examinar las formas múltiples de lo que propongo 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 este ha sido singularizado (como en el campo que nos interesa) como “obra de arte”.⁵⁹ Por supuesto, si lo comparamos con los cambios y reconstrucciones constantes del “cuerpo discursivo”, es incuestionable que esa materialidad (o lo que llamo “cuerpo material”) es mucho más estable, a pesar de que también es susceptible al cambio. El propio Lane se queja de las maneras en que coleccionistas y vendedores muchas veces independizaban las imágenes *makura-e* de los libros y de los

⁵⁸ *Las imágenes son entes sociales cuyas identidades no se encuentran fijadas de una vez y por todas al momento de ser creadas, sino que son construidas y reconstruidas repetidamente a partir de sus interacciones con los humanos. Las respuestas hacia estos objetos, afirmo, 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 humanos, sino de maneras más significativas en las variadas (y en ocasiones conflictivas) nociones culturales acerca de lo divino, la representación y la autoridad.* Davis, Richard H.. *Lives of Indian images*. Princeton University Press, New Jersey, 1997, pp: 7-8.

⁵⁹ 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 esté ineludiblemente atada a su origen. De la misma manera, se asumen muchas veces los prístinos mármoles de dioses romanos o los pulidos bronceos budistas, como si en vez de entidades “vivas” (adoradas, adornadas, y en ocasiones alteradas y manchadas) hubiesen siempre sido impolutas piezas de museo.



Figura 32: Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞. Detalle 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.

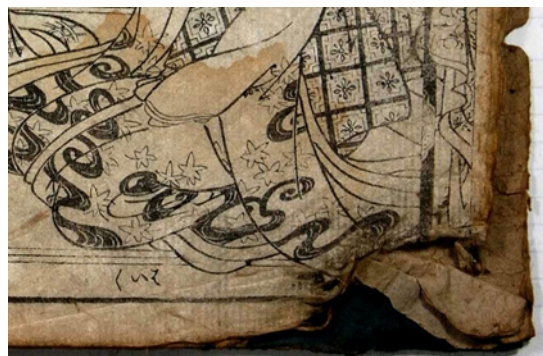


Figura 33: Diseño de Isoda Koryūsai 磯田湖龍齋. Detalle de la ilustración 5, Vol. IV, del libro *Shokumotsu baka honzō* 色物馬鹿本草 (Tontería erótica para un catálogo botánico); 1778. Colección Kagetsu.

álbumes que las contenían, y de la práctica común en ese entonces de “parchar” las zonas de la imagen que correspondían a los genitales.⁶⁰

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 tomar en consideración justo 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 nos aportan informaciones valiosas que complementan el espectro de nuestro conocimiento acerca del *shunga* y del *makura-e*. Sabemos 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,⁶¹ que hay ejemplares de un mismo título, y de la misma edición, unos coloreados a

⁶⁰ Lane, Richard. *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻. Gabundō, Tokio, 1979, p: 7.

⁶¹ Figura 34.

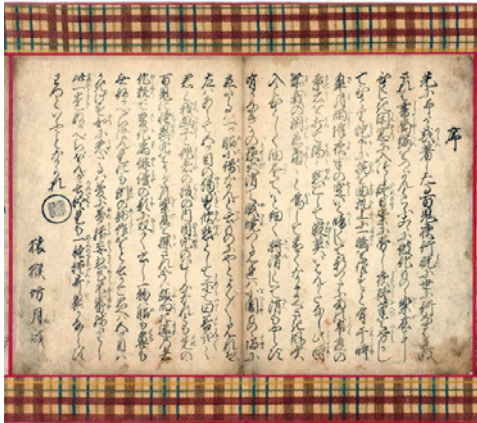


Figura 34: Prólogo de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros); 1826. Colección Hayashi.



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 Lane.



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 Lane.

mano y otros no,⁶² que en muchos libros el borde inferior se encuentra sucio o totalmente desgastado, testimonio palpable del amplio y frecuente uso,⁶³ o de que hay casos donde se evidencia que algún niño o joven (o adulto travieso) intervino las imágenes con ingeniosas caricaturas.⁶⁴ Todos estos, y otros tantos, detalles “físicos” requieren ser examinados 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 hemos estado mencionando en etapas anteriores⁶⁵ 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* necesaria todavía de 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, es nuestro mayor interés justo la otra esfera del cuerpo biográfico mencionada, la discursiva (además de que es este el campo más fluctuante), por lo que reconcentremos nuestra atención en ella.

Como señalábamos, parte esencial de lo que hoy es eso que llamamos *shunga* o *makura-e* son los diferentes procesos de comodificación-singularización⁶⁶ por los que han atravesado

⁶² Figura 35.

⁶³ Figuras 32 y 33.

⁶⁴ Figura 36.

⁶⁵ Como pueden ser, quiénes encargaron y consumieron los diferentes tipos de estas 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 tantas más.

⁶⁶ Como referencias bibliográficas generales en torno a estos procesos véase, Appadurai, Arjun, ed.. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Nueva York, 1986,

desde Edo hasta nuestros días, en donde más que de una identidad única, debemos hablar 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 a sectores de los escenarios parciales de la historia del *shunga*, que también han contribuido a generar fuertes polémicas, y de los que examinaremos a continuación algunos de los casos más representativos.

Bermingham, Ann & John Brewer, eds.. *The consumption of culture, 1600-1800. Image, object, text.* Routledge, Nueva York, 1997, y Brewer, John & Roy Porter, eds.. *Consumption and the world of goods.* Routledge, Londres, 1993.

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 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 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 limitando 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 lo tanto el análisis siempre partirá de un profundo 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 para mi 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 de *shunga*, conversión en “obsceno”, transformación en “arte”, adopción como “objeto de estudio académico”, u otro), sobre los que he estado insistiendo páginas atrás, uno de los resultados más comunes es la esterilización del contexto socio-cultural que los originó y en donde circularon por mucho tiempo. Durante años,⁶⁷ de hecho, se ha presentado (explícita e implícitamente) al *shunga* no sólo como paquete autosuficiente, único e indiferenciado, 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”,⁶⁸ aún 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 integrante insigne, 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 de las que las imágenes para la estimulación sexual eran sólo un participante

⁶⁷ Y además, incitado por las políticas oficiales en torno a “lo obsceno”.

⁶⁸ En el próximo acápite **Arte ≠ Pornografía vs. Arte = Makura-e**, dedicaremos más espacio a esta problemática. 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) ha sistemáticamente controlado y rechazado la publicación de artículos sobre *shunga* desde sus inicios hasta prácticamente hoy día.

más.⁶⁹ 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 período Edo, reposicionándolo en el contexto socio-cultural que le dio origen.⁷⁰

Y no sólo podemos hablar de descontextualización en el caso referido con anterioridad, sino también, como sucede ocasionalmente, cuando se analiza a una imagen extirpándola de su contexto físico, o más bien, sin tomar en consideración al 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 propia experiencia que casi nunca es fácil procurar el acceso a colecciones de *shunga*,⁷¹ sobre todo en Japón.

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* además, tiene perfecta resonancia con las dinámicas constitutivas del sistema cultural *chōnin*, y es esta una coordenada de gran importancia que debe ser reincorporada y reexplorada en los estudios de la manifestación.

⁶⁹ Véase, García Rodríguez, Amaury A.. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. El Colegio de México, México, D.F., 2005.

⁷⁰ Algunos textos recientes han insistido en esta necesidad, y toman estos postulados como punto de partida. Véase sobre todo, Tanaka Yūko 田中優子. *Edo wa nettowāku 江戸はネットワーク*. Heibonsha, Tokio, 1993, Screech, Timon. *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 Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996.

⁷¹ De hecho, a veces también se dificulta “descubrir” dónde hay colecciones.



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.



Figura 38: Escena de primavera en el prostíbulo Shin-Yoshiwara 新吉原. Diseño de Utagawa Kunimaro 歌川國麿. Sexta ilustración, Vol. III, de *Getsu-sekka shiki no tomo* 月雪花四季の友 (Luna, nieve y flores, compañeras de las cuatro estaciones); aprox. 1862-68. Ubicación desconocida.



Figura 39: Los “tesoros” de los actores de kabuki Ichikawa Danjurō 市川團十郎 (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.

Los procesos de comodificación del *shunga* no sólo será valioso escrutarlos⁷² tomando en consideración las maneras en que se insertó y fue consumido en diferentes espacios, sino igualmente a través de las variadas estrategias representativas incitadoras del consumo de objetos, ropa (en particular los diseños de los quimonos⁷³ de moda), servicios, y sexo por supuesto, que incorporaban.⁷⁴

Particularmente interesantes son las nuevas variantes de la “teoría sobre la japoneidad” (*nihonjin-ron* 日本人論)⁷⁵ 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),⁷⁶ y

⁷² A lo largo del trabajo nos detendremos ocasionalmente a explorar algunos aspectos de este eje.

⁷³ Kimono 着物.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ 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 de 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 suponen 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 socio-histórica interna). Dale, Peter N.. *The myth of Japanese uniqueness*. St. Martin’s Press, Nueva York, 1986, p: 1. Además véase, Befu Harumi. *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.

⁷⁶ Con un sentido un tanto más centrado en ese carácter único y exclusivista que se intenta ver en el *shunga*, y diferente a lo que Screech llama *shunga-ron* en su artículo, “Katate de yomu bijutsu – shunga-ron” 片手で読

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 período Edo. Por un lado poseemos una abrumadora cantidad de información acerca de los circuitos de comercio del sexo⁷⁷ 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* 廓) 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 también es cierto que la posibilidad de acceso físico a estos espacios fue extremadamente reducida por cuenta de 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

む美術—春画論, en *Art vision* アートビジョン. Vol. XXXI, No. 1. Vision Planning & Publishing Co., Ltd., Tokio, 2003, pp: 66-125.

⁷⁷ Entre los tantos y tantos materiales disponibles hoy día sólo mencionaré los trabajos en japonés de Ujiie Mikito 氏家幹人, Hanasaki Kazuo 花咲一男, Shunroan Shujin 舜露庵主人, Nakano Eizō 中野栄三, e Iwata Jun'ichi 岩田準一, entre otros, y en inglés de Cecilia Segawa Seigle, Gregory M. Pflugfelder, Gary P. Leupp, y las memorias de la Conferencia **Sexuality and Edo culture**, editadas por Sumie Jones (material referido al comienzo del capítulo), por citar a algunos investigadores.

El comercio del sexo no sólo era una de las actividades más lucrativas del momento sino también de las más populares.⁷⁹ Las prostitutas más famosas (*tayū* 太夫 y *oiran* 花魁)⁸⁰ eran ídolos populares, tal como los actores del *kabuki* 歌舞伎 (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 cita, prostíbulos y *kuruwa*; también 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,⁸¹ ha encontrado que este intercambio no es únicamente un producto secundario del comercio entre la China Qing 情 y el Bakufu 幕府, 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 período Edo en Japón fue una época de libertinaje sexual extensible a todos los ámbitos de la vida, o que, por cuenta de que en Meiji se importa a nivel de fachada el puritanismo victoriano, si comparamos la sociedad japonesa contemporánea con Edo, podemos aseverar que la gente tenía una vida sexual más “libre” entonces.⁸² Además, es en extremo significativo tomar en

⁷⁹ Una imagen interesante aquí es la figura 40, donde Harunobu 春信 contrapone justo las dos ideologías dominantes de ese momento.

⁸⁰ Categorías más altas de las prostitutas en los “barrios”.

⁸¹ 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. No. 23. Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā, Kioto, 2001, pp: 77-103.

⁸² Como hace Asano Shūgō 浅野秀剛 intentando mostrar esta mayor libertad a partir de la representación en el *shunga* de parejas teniendo sexo 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.

cuenta los comentarios que nos han llegado acerca de las preocupaciones por los derroteros públicos del sexo, 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.⁸³

Veamos tres ejemplos donde 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。是皆佛の譬論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、熹怒哀樂の人情を述て勸善懲惡の微意あり。⁸⁴

Song Yu compuso poemas eróticos advirtiendo sobre la fogosidad; Murasaki Shikibu contó en 54 capítulos historias de disipación reparando en la lascivia. Estas obras y las parábolas ejemplarizantes budistas no guardan 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 reprobando lo dañino.

枕絵を美服の影でこそとみる。⁸⁵

El makura-e, que los de hermoso ropaje justo miran bajo su 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...⁸⁶

⁸³ La literatura de la época, desde las obras de Ihara Saikaku 井原西鶴 hasta las producciones del XIX, es una de las esferas que nos aporta un número considerable de ejemplos, a pesar de casos donde se exaltan estos circuitos o se satirizan a los samuráis.

⁸⁴ 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* 日本古典文學大系. Vol. LIX, Kibyōshi sharebon shū 黄表紙洒落本集. Iwanami Shoten, Tokio, 1958, p: 419.

⁸⁵ 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.

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 segundo un poema *senryū* 川柳⁸⁷, 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 intención⁸⁸ ya que estamos más acostumbrados a encontrarnos, como decía antes, con consideraciones samuráis que suelen ser mucho más directas y ácidas en ocasiones.⁸⁹ Por otro lado, este tipo de pasajes no sólo los 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 alguna manera, intentar controlar por un lado la pujanza de los *chōnin*, sobre todo a nivel cultural y económico, y por el otro imponer orden en la vida de las ciudades, además de regular también a la población samurái.

⁸⁶ Lane, Richard. *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻. Gabundō, Tokio, 1979, p: 5.

⁸⁷ *Senryū* 川柳: Tipo de verso humorístico que se origina en el período Edo, y que se compone de tres líneas de 5, 7, y 5 sílabas.

⁸⁸ 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.

⁸⁹ En el ensayo introductorio de Harootunian al catálogo, Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *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*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, citado con anterioridad, se pueden encontrar algunos de estos comentarios samuráis en inglés.

Los objetivos de algunas de esas restricciones⁹⁰ no son ninguna novedad, comenzando por el confinamiento y 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.⁹¹ Muchos otros ejemplos podemos ubicar 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,⁹² leyes y más proclamas que repiten y repiten las mismas regulaciones, muestra excelsa de lo “bien” que eran cumplidas.

Es decir, que a pesar de los altos niveles en que parece que funcionó la industria del sexo durante los siglos XVII al XIX, de la cotidianeidad 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

⁹⁰ Sobre todo las que nos interesan. En los últimos dos capítulos hablaremos más en detalles de ellas, y citaremos ejemplos.

⁹¹ Hayashi Yoshikazu 林美一 ofrece el dato 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 de principios del siglo XVIII, y que culminaron con su abolición en 1885. Véase, Hayashi Yoshikazu 林美一. *Jidai fūzoku kōshō jiten* 時代風俗考証事典. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 2001, p: 437, y Leutner, Robert W.. *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*. Harvard University Press, Cambridge, 1985, p: 108.

⁹² Casi todos estos textos médicos están atados a ideas de corte taoístas donde se sobrevalora 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 高橋鐵, 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 auto-estimulación sexual*. Véase, Takahashi Tetsu 高橋鐵. *Hihō emaki-kō* 秘宝絵巻考. Kantō Shobō, Tokio, 1965, p: 149.

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 de formas incompatibles en algunos de los escritos recientes que del *shunga* tratan. Para esto incorporan aún 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 hemos abordado en páginas anteriores. Estas incompatibilidades están marcadas por parte de esos nuevos discursos⁹³ 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 ello⁹⁴ sería la idea de que a pesar del papel, imposible de ocultar, 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) con 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 si lo son*

⁹³ O lo que podríamos llamar “es, pero no es”.

⁹⁴ No muy alejado de comentarios escuchados con frecuencia.

las que se dedican a este oficio en Occidente. O que por cuenta de esto mismo nunca se controló o censuró a alguna producción con contenidos sexuales, como si pasa en Occidente.

Algunos van más allá, 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,⁹⁵ 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 concurrir en que es totalmente cierto 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 dos párrafos 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 a nivel conceptual y/o discursivo, pero de aquí a que la esencia de la práctica de vender sexo de una “prostituta” y una “*yūjo*” sean abismalmente distintas,⁹⁶ o de que el estímulo, reacción o respuesta que regulan *seiyoku* y *shikijō*, y que puede desprenderse del consumo de una imagen para la

⁹⁵ Tanto *sei* 性, *dōseiai* 同性愛, y *seiyoku* 性欲 son términos creados a partir de conceptos importados de Europa y los Estados Unidos a fines del siglo XIX. *Iro* 色 (color, diferencia, sexo; ya lo revisamos en el Capítulo I), *nanshoku* 男色 (sexo entre hombres), y *shikijō* 色情 (sentimiento sexual, pasión sexual), son palabras anteriores al XIX.

⁹⁶ Independientemente de las funciones ajenas al comercio sexual que ofrecían, y de otras actividades, habilidades, y conocimiento que tuvieran o realizaran.

estimulación sexual (en este caso un *shunga*) sean también diferentes,⁹⁷ es llevar a un grado de simplificación considerable una serie de procesos históricos, sociales y culturales que han estado matizados por cambios constantes a todo nivel. 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 había dicho, me interesa revisar con detalles dos ejemplos donde encontraremos más materia prima para nuestras reflexiones de estos problemas y que veremos a continuación.

⁹⁷ Como afirma Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. Véase, 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. Yōsensha, Tokio, 2002.

A: El Estímulo Sexual a Través 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”)⁹⁸. Habíamos mencionado que muchos de ellos devienen de las prácticas que nombramos como “modalidades de apropiación”, siguiendo las palabras de Roger Chartier, quien además 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.*⁹⁹ En el caso del *shunga*, esta producción de significados y, sobre todo, de usos está también marcada por recientes polémicas vinculadas sobre todo 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 afrontan su estudio.¹⁰⁰ Además de proclamarse que una de sus aplicaciones más antiguas fue la educativa, que además sitúa su origen nuevamente en terrenos continentales con los *fangzhong-shu* 房中書 chinos,¹⁰¹ también se citan con frecuencia otros empleos

⁹⁸ *Infinite play of significations*. Véase, Burke, Peter. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. Cornell University Press, Ithaca, 2001.

⁹⁹ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1995, p: xi.

¹⁰⁰ Esta investigación parece que tampoco se privará de focalizar, puntualmente, este aspecto.

¹⁰¹ 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. De nuevo se repiten algunos de los problemas con las denominaciones que presentamos al comienzo del capítulo.

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,¹⁰² tienen algo en común: todas se mantienen bastante lejos de cualquier vínculo con las situaciones representadas generalmente en estas imágenes, el sexo.

Por supuesto, que 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 tomar 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,¹⁰³ y que desde luego no hayan sido de las funciones más generalizadas, considero que son factores de valor a tomar 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 evidencia.

Es aquí en este tema donde se han desarrollado las más encarnizadas polémicas. Por un lado, encontramos a los que no niegan la función estimuladora del *shunga*, pero tampoco abren mucho espacio de análisis (de cierta manera pareciera que prefieren virar el rostro),¹⁰⁴ por otro lado tenemos a quienes parten de que los usos fundamentales del *shunga* se basan

¹⁰² Hay un resurgimiento de referencias sobre estos usos que datan de a partir del período Meiji con publicaciones sobre la cultura del sexo en Edo, o sobre “curiosidades” que ahora consideraban “obscenas”. Ejemplo, Kawahara Mankichi 河原萬吉. *Waidan kikō* 猥談奇考. Chōbunkaku, Tokio, 1928.

¹⁰³ Que quizás con el tiempo y la repetición se asumieron, fijaron y generaron reales usos.

¹⁰⁴ Creo que en este rubro cabrían una gran cantidad de los materiales sobre *shunga* escritos hasta 1990.

en la estimulación sexual (pero absolutizan este uso a la masturbación masculina),¹⁰⁵ 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, el *shunga*, que prefieren llamar aquí *warai-e*,¹⁰⁶ funcionó sobre todo como divertimento entre aquellos intelectuales sofisticados que los encargaban y/o estimulaban su manufactura,¹⁰⁷ y que podían moverse libremente entre los diferentes niveles de lectura, y las referencias literarias y pictóricas, que muchos *makura-e* incorporaban.¹⁰⁸

Aunque coincido sólo parcialmente con ambas visiones categóricas en cuanto al consumo del *makura-e*, podemos afirmar 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 este autoerotismo o en

¹⁰⁵ Sobre todo el libro de Timon Screech, *Sex and the floating world. Erotic images in Japan 1700-1820*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999, 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. También, Screech, Timon. “Katate de yomu bijutsu – shunga-ron” 片手で読む美術 – 春画論, en *Art vision* アートビジョン. Vol. XXXI, No. 1. Vision Planning & Publishing Co., Ltd., Tokio, 2003, pp: 66-125.

¹⁰⁶ Prestemos atención en cómo esta palabra aquí se presta de maneras ideales para sustentar la idea.

¹⁰⁷ 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 obvia en muchas ocasiones otras producciones de carácter más popular.

¹⁰⁸ Véase sobre todo: Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. “Shunga wo dō yomu ka” 春画をどう読むか, 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-sha, Tokio, 2000, pp: 5-86; 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. Yōsensha, Tokio, 2002; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. *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.

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,¹⁰⁹ la imagen construye un escenario de fantasías donde son representados 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 es que 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 a esta producción como un estimulante sexual, no debemos ser exclusivos en cuanto a sus usos.

Independientemente de estos ánimos absolutistas y restrictivos con respecto a los usos del *shunga*, si revisamos algunas fuentes de Edo, nos topamos 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。¹¹⁰

Por otro lado, hay imágenes de sexo¹¹¹ 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

¹⁰⁹ Cowie, Elizabeth. "Pornography and fantasy. Psychoanalytic perspectives", en Segal, Lynne, ed. *Sex exposed. Sexuality and the pornography debate*. Virago Press, Londres, 1992, pp. 132-152.

¹¹⁰ Buyō Inshi 武陽隱士. *Seji kenbun-roku* 世事見聞録 (1816). Iwanami Bunko, Tokio, 2002, p: 360.

¹¹¹ La palabra "sexo" se encuentra omitida en la versión impresa 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.

las coleccionan, dicen que son amuletos para propiciar 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。¹¹²

El contenido de esta arca es de la señora de nuestro daimyō. 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 continua 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?¹¹³ ¿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?

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

¹¹² Takeda Izumo 竹田出雲, Miyoshi Shōraku 三好松洛 & Namiki Senryū 並木千柳. *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (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).

¹¹³ Independientemente de los destinos finales que cada consumidor le daba.

Partamos reconociendo que históricamente lo visual ha estado marcado por un predominio de la mirada masculina. La historia de las imágenes en Japón, por supuesto, tampoco escapa a estas políticas de la visión,¹¹⁴ 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 solamente evocarán significaciones diferenciadas en el acto final del consumo, sino que matizarán de igual forma el proceso de elaboración de la imagen.

Si tomamos en consideración además, la importancia de la imagen¹¹⁵ 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 mirar¹¹⁶ adquiere una relevancia contundente en nuestra propia condición humana. Somos seres ávidos de “mirar”. Este acto es quizás uno de los más poderosos deseos, nos ayuda a definirnos tal como asumimos que somos. Por lo tanto, si aplicamos algo parecido a lo que denominan “tecnología inversa”, 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

¹¹⁴ Ueno Chizuko lo llama, “supremacía de la mirada” (*shisen no yūi* 視線の優位). Ueno Chizuko 上野千鶴子. “Shisen no sei = seijigaku” 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.

¹¹⁵ Entiéndase aquí una definición amplia de “imagen”, que no sólo incluye a representaciones gráficas, sino también proyecciones, narraciones, conceptos y recreaciones mentales. Estoy tomando como perspectiva la definición de imagen de W.J.T. Mitchell. Véase, Mitchell, W. J. T.. *Iconology. Image, text, ideology*. The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

¹¹⁶ No estoy circunscribiendo este acto exclusivamente a aquel que utiliza el órgano de la vista para la proyección virtual de una imagen, sino a la recopilación y procesamiento de información a través de cualquiera de los sentidos y su construcción como imagen en el cerebro.



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.



Figura 42: Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清. Décima ilustración, Vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通通堪毘軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia); aprox. 1818-1850. Colección Hayashi.

se añade como un componente más en las redes estructurales de la mirada, y en particular (como mencionamos antes) en la mirada por excelencia, la masculina. Sobre este punto David Freedberg en su estudio *The power of images*, plantea: *Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye...*¹¹⁷ La imagen (como la mujer, y como la representación de la mujer)¹¹⁸ ha sido asumida no sólo como posesión y bien de consumo, sino además como catalizadora de deseos que recrean a nivel

¹¹⁷ *Las pinturas, como las mujeres, son idealmente silentes, preciosas criaturas diseñadas para la gratificación del ojo.* Freedberg, David. *The power of images: Studies in the history and theory of response.* The University of Chicago Press, Chicago, 1989, p: 375.

¹¹⁸ Mitchell plantea que el género de la imagen es infaliblemente femenino. Véase, Mitchell, W.J.T.. “What do pictures ‘really’ want?”, en *October*. Vol. LXXVII. MIT Press, Cambridge, 1996, pp: 71-82. Otro texto interesante de revisar sobre estas reflexiones es: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey, eds.. *Visual culture. Images and interpretations.* Wesleyan University Press, Hanover, 1994.



Figura 43 (arriba): 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 Lane.



Figura 44 (a la izquierda): 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 Japan Ukiyo-e Museum.



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 Japan Ukiyo-e Museum.



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.

mental (y a veces físicos) experiencias inevitablemente desencadenadoras de reacciones químicas que afectan o embriagan el entorno físico de nuestro cuerpo.¹¹⁹

Ahora, ¿qué es lo que se busca del *shunga*? O mejor planteado, ¿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?.¹²⁰ 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.

No obstante, esta “corporeización del deseo sexual”¹²¹ en el caso del *makura-e*, la podemos rastrear a través de la abundancia de recursos que la enfatizan: genitales, objetos, detalles, colores, ausencias, fisgones, lentes, espejos, ángulos, entre otros.¹²² 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, me

¹¹⁹ Véase 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.

¹²⁰ Varias de estas probabilidades podrían aplicarse a los ejemplos de las figuras 43, 44, 45 y 46).

¹²¹ Utilizando una frase de Freedberg (*embodiment of sexual desire*). Freedberg, David. *The power of images: Studies in the history and theory of response*. The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

¹²² 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. Véase, Screech, Timon. *Sex and the floating world. Erotic images in Japan 1700-1820*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999; Tanaka Yuko. *Erotic textiles*, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 63-68; y Tanaka Yūko 田中優子. “Shunga no kakusu – miseru” 春画の隠す・見せる, 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-sha, Tokio, 2000, pp: 87-162.



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 溪齋英泉. 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.



Figura 49: Ejemplo de facilidad de la visión.

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. Colección Lane.



Figura 50: Ejemplo de desarticulación de los cuerpos.

Diseño de Keisai Eisen 溪齋英泉. Séptima ilustración, Vol. I, de *Ehon bime kurabe* 艶本美女競 (Certámenes eróticos de bellas mujeres); 1822. Colección Lane.

apoyaré en la idea de la “visibilidad óptima” que desarrolló Román Gubern en su ensayo *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*.¹²³

Una de ellas es la parcelización anatómica.¹²⁴ 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 por las maneras en que se disponen las ropas de los personajes y otros accesorios (como cortinas, puertas corredizas, mosquiteros, o colchas), que casi siempre poseen un nivel de detalle y de colores que contrasta con la blancura de los cuerpos y acentúa la misma segmentación. Otra vez 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*. Este lo detectamos a través 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 zona genital, colocando el punto de vista en un área de fácil visibilidad, o

¹²³ Gubern, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal, Barcelona, 2004.

¹²⁴ Tomo aquí la expresión de Gubern. Véanse las figuras 47 y 48.



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.

realizando un gran close-up.¹²⁵ El segundo y tercer ingrediente se relacionan directamente con alteraciones al cuerpo humano, o a partes de él: la desarticulación del cuerpo y la sobredimensión de los genitales.¹²⁶ Ambas también van encaminadas a lograr una claridad en la focalización del centro de atención visual, rompiendo por completo cualquier tipo de

¹²⁵ A pesar de las grandes distancias no dejan de maravillarme los puntos de contacto con las maneras en que se maneja el encuadre y la composición en muchas de las producciones que llaman hoy “para adultos”.

¹²⁶ Tanto masculinos como femeninos.

consideración en torno a la “corrección anatómica”.¹²⁷ Son estas quizás, dos de las características que siguen llamando la atención hoy del *shunga*, y sobre las que los habitantes de Edo tampoco se mostraban ajenos:

今世の春画を見るに、人物に応ぜず玉茎はなはだ大なり。その他これに准ずること多し。¹²⁸

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

Si volvemos entonces, a las reflexiones del primer capítulo sobre “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 este 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 concretizacional. Ella no está ligada a la intención del creador, más bien está ligada a esta 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

¹²⁷ Esta “corrección anatómica” por supuesto que es otro paradigma impuesto por la visualidad europea, convención que se importa a Japón en el período Edo, pero que no tiene un papel tan activo en el *shunga* (o en la plástica en general) sino hasta mediados del siglo XIX.

¹²⁸ Kitagawa Morisada 喜田川守貞. *Kinsei fūzoku-shi* 近世風俗志 (1863). Vol. II. Iwanami Bunko, Tokio, 2003, p: 80.

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.¹²⁹

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 pornográfico”,¹³⁰ se encuentra íntimamente articulada con otra de las problemáticas que discutiremos a continuación, o sea, el apremio dicotómico de ¿es el *makura-e* pornografía o arte?

¹²⁹ Agradezco a Desiderio Navarro y a Gustavo Pita por facilitarme el manuscrito de la traducción al español de este texto. Ziomek, Jerzy. “Pornografia i obscenum”, en *Powinowactwa literatury*. PWN, Varsovia, 1980, pp: 289-318.

¹³⁰ 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*.

B: Arte = Makura-e vs. Arte ≠ Pornografía

Si realizáramos un no muy exhaustivo recorrido por algunas de las más importantes librerías de Japón tratando de localizar cuáles líneas temáticas generales han caracterizado los últimos 10 años de la producción de libros y catálogos de arte japonés, encontraríamos 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 o de PERIODO EDO 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, han sido creados 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 otros turistas no japoneses 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 a 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 importara de Europa a fines del siglo XIX como parte del gran “paquete modernizador” que bajo iniciativa oficial se implementó durante la era Meiji.



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, comenta:

*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 esta conferencia[...].¹³¹*

Serán los nuevos estándares de este “Gran Arte”, y las discusiones y propuestas en torno a él las 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 Societé Académique des Beaux-Arts, y de 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

¹³¹ Negritas mías. Edwards, Steve. *Art and its histories: A reader*. Yale University Press, New Heaven, 1999, p: 35. Coloco la cita en español por cuenta de que la fuente es una traducción al inglés, y no la original en francés.

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 bajo los cuales se estructurarían los valores canónicos en el arte occidental.¹³²

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 es la constitución de una terminología adecuada que permitiera distinguir y avalar a un tipo de producción cultural por sobre otra; esta es la categoría de “Bellas Artes”, expresión que claramente se engrana con la noción de “Gran Arte” que mencionara Félibien, y con otras de moda en la época como *high arts*, *elegant arts*, *noble arts*, entre tantas, que asumen un papel central en la separación de aquello otro considerado como “arte menor”, “arte bajo” o “artesanía”.

El término, al que en su historia fue poco a poco acomodándosele el conjunto de manifestaciones visuales que lo caracteriza hoy en día (es decir, básicamente la arquitectura, la escultura y la pintura), proviene del francés *beaux-arts* y rápidamente se tradujo e implementó en otras lenguas europeas, hasta que después de su avanzada por el continente europeo y de su llegada a América, arriba a las costas lejanas y todavía no muy conocidas

¹³² Véase, Shiner, Larry. *The invention of art*. The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

del archipiélago japonés, donde da vida en 1873 al neologismo *bijutsu* 美術, o “técnicas bellas”, que incluso será exportado más adelante de Japón hacia China.¹³³

Y no sólo el vocablo fue importado 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 de parte 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 organizaron 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 por cuenta de la necesidad de reevaluación de sus propias fronteras, y las limitaciones derivadas de su concepción e importación. Un ejemplo temprano es la decisión por parte de investigadores y pensadores de estos años de rescatar la producción de imágenes budistas, que hasta el momento sólo eran consideradas como objetos de culto, y convertirlas en “creaciones artísticas”, dando como resultado su incorporación al canon y a los estudios del “pasado artístico de la nación”.

¹³³ 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 Yuen, Aida Yuen. *Inventing Eastern art in Japan and China, ca. 1890s to ca. 1930s* (Tesis Doctoral). Columbia University, Nueva York, 1999.

Entre estos investigadores y pensadores se 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).

Fenollosa que fue profesor de filosofía de la actual Universidad de Tokio fue uno de los estudiosos que abiertamente criticó la sobrevaloración del arte occidental, y llamó la atención acerca de la necesidad de estudio de las manifestaciones visuales japonesas. No obstante sus planteamientos demasiado simplistas 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, sus ideas dejaron huellas 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 centra 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 Tokio (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 como “tesoros artísticos de la nación” (*kokuhō* 国宝). Paralelamente a este trabajo también colabora en la edición de la importante revista *Kokka* 国華 (Florecimiento nacional), y de la primera

publicación japonesa que pretendía dar a conocer el arte japonés en Occidente, y a la vez tratar de contrarrestar algunas publicaciones de escritores europeos que sobre este tema circulaban por los años de 1883 y 1886.¹³⁴

Son sus escritos los que nos 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.¹³⁵ En *The ideals of the East* (1904), uno de los textos que escribe directamente en inglés, revela:

*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 exist at no period in any final mould. It is always a growth, defying the dissecting knife of the chronologist. [...]*¹³⁶

Más adelante plantea:

*Any history of Japanese art-ideals is, then, almost an impossibility [...]. Definition is limitation. [...]*¹³⁷

¹³⁴ Notehelfer, F.G.. “On idealism and realism in the thought of Okakura Tenshin”, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. XVI, No. 2. The Society for Japanese Studies, Seattle, 1990, pp: 309-355

¹³⁵ Agradezco a Joel Perron las largas charlas que sobre estos temas llevábamos a cabo en el poco tiempo que quedaba libre en Nichibunken.

¹³⁶ *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 diamantina 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.*

¹³⁷ *Cualquier historia de los ideales del arte japonés, es en sí, un imposible [...]. La definición es limitación. [...]. *Ibidem*, p: 10.*

Si volvemos a los comentarios iniciales del acápite sobre las estampas sexualmente explícitas del período 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.¹³⁸ Mientras que en 1891 en Francia, Edmond de Goncourt comenta que estas “estampas eróticas” están plagadas *...par la fougue, la furie de ces copulations, comme encolérées...*,¹³⁹ 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 qué momento entonces es que sale a la luz pública moderna el *shunga*?

Sin dudas, la aparición moderna del *shunga* está muy estrechamente vinculada con los acometidos para controlar a *waisetsu* (lo obsceno).¹⁴⁰ Como era de esperar, lo “obsceno visual” y las estampas sexualmente explícitas de Edo, fueron totalmente retirados, al menos en apariencias, del ámbito público. La imagen de las “buenas costumbres familiares” (*zenryō na katei no fūshū* 善良な家庭の風習)¹⁴¹ se convertirá en una venda para ocultar ese pasado “inmoral” que se le adjudicaba al *shunga*, por lo menos a nivel discursivo.¹⁴²

¹³⁸ Fenollosa, Ernest F.. *Epochs of Chinese & Japanese art. An outline history of East Asiatic design* (1912). Dover Publications, Inc., Nueva York, 1963.

¹³⁹ *... por la fogosidad, la furia de la cópula que pareciera estuvieran encolerizados...* Goncourt, Edmond de. *Outamaro – Hokousai. L’art japonais au XVIIIe siècle* (1891). Union Générale d’Éditions, [s.c.], 1986, p: 100.

¹⁴⁰ Para mayor detalle, remitirse al Capítulo I.

¹⁴¹ Véase, Mitchell, Richard H.. *Censorship in imperial Japan*. Princeton University Press, New Jersey, 1983, p: 207.

¹⁴² 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, Smith II, Henry D.. “Overcoming the modern history of Edo ‘shunga’”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding*

Por lo tanto, durante buena parte del siglo pasado *shunga* y *makura-e* fueron considerados inadecuados y obscenos, y como hemos comentado, su publicación durante toda esta etapa también se atiene a las regulaciones que dictaban que cualquier representación del cuerpo, debe 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 encima de las imágenes de genitales y que obstruían la apreciación de estas estampas. Como parte de esfuerzos tempranos para procurar cambios en la tolerancia pública hacia el *shunga*, las



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

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.



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.

for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 26-34; y Frühstück, Sabine. “Then science took over. Sex, leisure, and medicine at the beginning of the twentieth century”, en Linhart, Sepp, *The culture of Japan as seen through its leisure*. State University of Nueva York Press, Nueva York, 1998, pp: 59-79.

publicaciones van a realizar una gran contribución 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 continuamente desde 1962 hasta 1984, y que enérgicamente publicaba artículos sobre *shunga*.

Esta revista, a lo largo de los 22 años en que apareció mantuvo una postura totalmente franca ante el estudio y difusión de aspectos o temas del *ukiyo-e* que no eran tomados en cuenta por otros investigadores, publicaciones, instituciones y asociaciones,¹⁴³ 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 que establecía la ley en materia de exposición de “indecencias” blanqueando o parcheando las zonas de los genitales,¹⁴⁴ 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:

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

¹⁴³ Como mencionaba unos párrafos más arriba, la Kokusai Ukiyo-e Gakkai 国際浮世絵学会 (Asociación Internacional para el Estudio del Ukiyo-e), y su revista *Ukiyo-e Geijutsu* 浮世絵芸術 (El arte del ukiyo-e), mostraron siempre una actitud de rechazo al *shunga*. Esta actitud fue característica de la época en que Narazaki Muneshige 榑崎宗重 fue su presidente, quién se oponía abiertamente al *shunga*, y quien además mantuvo relaciones de conflicto con otros investigadores japoneses, y con Richard Lane.

¹⁴⁴ Véanse las figuras 52 y 53, ejemplos tomados de las páginas de la revista, no muy diferentes a los que realizaban las demás publicaciones.

*which, our apologies both to readers, and to the original artists who must have their work thus bowdlerized.*¹⁴⁵

Es interesante reparar en que la nota justo aparece algunos números después de una serie de artículos de Richard Lane¹⁴⁶ que repasaban la historia 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.¹⁴⁷

Esta posición del *shunga* como obsceno, y sus relaciones con el aparato oficial de control público, va a continuar por unos cuantos años más, y es en la década de 1990 cuando vuelven a explotar 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 *heia ronsō* へア論争 (“el debate sobre el pelo”; “el debate sobre el vello púbico”), y que tuvieron su momento de mayor efervescencia a principios de los años 90, desarrollaron además estrategias que buscaban

¹⁴⁵ A los lectores extranjeros: A pesar de la creciente libertad que disfrutaban las publicaciones extranjeras, la Policía Metropolitana de Tokio ha considerado adecuado 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. Ya 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 conllevaría a hacer comercialmente imposible la publicación de esta revista. Por esto, en vez de finalizar la publicación de este material vital para los estudios de *ukiyo-e*, estamos 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* 季刊浮世絵. No. 43. Gabundō, Tokio, 1970, p: 2. A pesar de que la revista se publicaba en japonés, la nota aparece en inglés.

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ Según comentarios de 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的なヘア (El pelo artístico, demasiado artístico).

legitimar a una parte de la producción de imágenes sexualmente explícitas bajo el ya conocido comodín de “arte”.¹⁴⁸

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

¹⁴⁸ Para esta legitimación como arte, además, las revistas incluían bastante frecuentemente artículos donde se planteaba que obras similares eran consideradas “arte” en Occidente, y por ende la sinrazón de condenar imágenes de desnudos o al *shunga* en Japón (véase figura 54). La revista *Geijutsu shinchō* 芸術新潮 (Nuevas corrientes del arte), por ejemplo, comienza a fines de los años 80 del siglo pasado a incluir algunos artículos sobre *shunga*. Si bien en los primeros (No. 3 de 1988 dedicado al *shunga*; No. 3 de 1989 dedicado a Hokusai 北斎 y No. 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 vemos como logran ir explicitando a los *makura-e*, hasta que en el número 5 de 1992, dedicado a Kuniyoshi 國芳, no hay ya ninguna restricción visual.

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 福田和彦, 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 *shunga* 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.¹⁴⁹ 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 a nivel académico, al destacarse algunos círculos de investigadores e instituciones oficiales,¹⁵⁰ 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

¹⁴⁹ No fue la editorial Kawade Shobō 河出書房 el único caso, por supuesto. Estos primeros catálogos que lograron publicarse sin censura, por supuesto, debían de alguna forma sustentar la idea de que “esto es arte”, por lo tanto casi todos los primeros fueron publicaciones totalmente cualificadas para tal efecto. Grandes libros, con cubiertas duras forradas, con excelente papel, y soberbias reproducciones. No encontramos en estos primeros momentos, como sí 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 todavía 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.

¹⁵⁰ Como comentábamos en el acápite anterior.



Figura 55: Ejemplo de parches plateados.
Diseño de Keisai Eisen 溪齋英泉. Ilustración de
Tama no kuki 玉の茎 (El precioso leño); aprox.
1828-1829. Ubicación desconocida.

intrínsecamente artística del *shunga*. 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 a analizar las relaciones del *makura-e* con “lo pornográfico”, permítaseme 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 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 observamos en el Capítulo I, sino que se destierra a lo que llaman “pornografía” del campo artístico, aún a sabiendas (o quizás ignorando) lo polémica que es la actual noción de “arte”.¹⁵¹ Por lo tanto, muchos autores dan por sentado que la exclusiva función del “arte” es la de la contemplación estética,¹⁵² y su deber sólo es representar “los altos ideales y valores sociales”, y jamás una labor propagandística o un incentivo a la acción (en este caso a la acción fisiológica que se le adjudica a la pornografía). Entonces, si aplicáramos esto, el arte occidental se quedaría sin su preciado barroco contrarreformista, o no existirían las nuevas tendencias del siglo XX más comprometidas en 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 he repetido a lo largo de estas páginas, creo que independientemente de la intención con que sea realizada una obra, literaria o visual, la respuesta hacia ella está

¹⁵¹ A este respecto véase, Mosquera, Gerardo. “Historia del arte y culturas”, en *Revolución y cultura*. Junio. Revolución y Cultura, Ciudad de la Habana, 1994, pp: 27-29, donde 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.

¹⁵² Ejemplo Clark, Kenneth. *Pornography: The Longford report*. Coronet, Londres, 1972; Craig, Edward, ed.. *Routledge encyclopedia of philosophy*. Vol. III. Routledge, Londres, 1998; entre otros.

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 que florece el *makura-e* no operaba un concepto generalizador como actualmente podemos comprender el de “arte” o el de “cultura”.¹⁵³ A pesar de la interrelación entre diferentes manifestaciones y culturas en un mismo período, cada representación circulaba dentro de su propio circuito, que a su vez generaba su terminología específica abundantísima en consideraciones estéticas. Como ya mencionamos, en el caso del *makura-e*, éste fue un fenómeno que se origina y responde a la cultura popular-urbana de los *chōnin*. Durante el período 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, valoración 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 aconteciera en la Europa decimonónica. El *ukiyo-e*, y por ende el *makura-e*, era una producción centrada en lo comercial, dedicada y dispuesta a satisfacer la increíble demanda por 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

¹⁵³ Este es otro concepto que aparece por primera vez en Japón en la década de 1920. Véase, Morris-Suzuki, Tessa. “The invention and reinvention of ‘Japanese culture’”, en *Journal of Asian Studies*. Vol. LIV, No. 3, Agosto. Association for Asian Studies, Ann Arbor, 1995, pp: 759-780.

postalitas de *souvenir*. A pesar de estas características, debemos siempre tomar en cuenta la multiplicidad de recursos expresivos que manipulan, aspectos que las distinguen de cualquiera otra creación visual japonesa.

En sentido general encontramos dos tipos de posiciones: aquellos a favor de la utilización del término, y aquellos en contra.¹⁵⁴ Lamentablemente muchas de estas opiniones no toman en consideración aspectos importantes de la evolución del propio término “pornografía” o del mismo *makura-e* y de la mentalidad en el período 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 no sostenibles (como la de “arte vs. pornografía”),¹⁵⁵ y no se atreven a utilizarlo bajo pretextos 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 los que consideran que no hay por qué temerle al término y que el *makura-e* se ajusta en su intención a tal calificativo,¹⁵⁶ posición

¹⁵⁴ Además resulta llamativo que esta polémica surge sobre todo como reacción al libro de Screech, *Sex and the floating world* (referido con anterioridad), en una etapa en que justo el *shunga* estaba finalizando su proceso de transformación en arte, de aquí la arremetida por parte de sectores académicos japoneses, que por demás obviaron que tiempo antes otros intelectuales e investigadores llamaron al *shunga* justo “pornografía” (porunogurafi ポルノグラフィ). Entre estos intelectuales e investigadores podemos citar a Minakata Kumagusu 南方熊楠, y al propio Hayashi Yoshikazu 林美一, el más importante investigador en la materia ya fallecido, entre otros. Para estas menciones véase: 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, pp: 544-545; Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む. Shinchōsha, Tokio, 1987; Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル. Shinchōsha, Tokio, 1997; e Iizawa Tadasu 飯沢匡 & Hayashi Yoshikazu 林美一. “Ō-Edo poruno torishimari” 大江戸ポルノ取締り, en *Rekishi he no shōtai* 歴史への招待. Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, pp: 125-161.

¹⁵⁵ Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. “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. Chuō Koron, Tokio, 2000, p: 8; y 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. Yōsensha, Tokio, 2002.

¹⁵⁶ Screech, Timon. *op.cit.*, p: 8; Tanaka Yūko 田中優子. “Shunga no kakusu – miseru” 春画の隠す・見せる, en *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む. Vol: I. Chuō Koron, Tokio, 2000, p: 97; Saeki Junko 佐伯順子. “Shunga to yūjo” 春画と遊女, en Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, ed., *Ukiyo-e shunga wo yomu* 浮

valiente, pero que todavía necesita de reflexiones más incluyentes y a mi entender de una contextualización más amplia y precisa. Y es que a pesar de que sería demasiado ingenuo no tomar en cuenta o vetar por completo el término “pornografía”, sí creo imprescindible colocar cotos al uso específico que hagamos de él.

Si bien es cierto que a partir de la postguerra se manifestó un florecimiento en los estudios sobre la historia del arte que rompieran los antiguos esquemas sobre el discurso nacionalista del arte anclado en la visión tennocentrista, considero que es todavía necesario una reevaluación 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 bajo los mismos parámetros era considerada de manera muy diferente en otras regiones (por ejemplo en Occidente por un largo período de tiempo se evaluó a gran parte de la producción visual japonesa como “arte decorativo”).¹⁵⁷

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 contemporáneas.

Vale destacar los ejercicios de Satō Dōshin 佐藤道信 y Kitazawa Noriaki 北澤憲昭 que

世絵春画を読む. Vol. II. Chūō Koron-sha, Tokio, 2000, p: 233, y Ueno Chizuko 上野千鶴子, Tanaka Yūko 田中優子, et. als.. “Zadankai”. Shunpon, shunga kenkyū no rinkai” 《座談会》春本・春画研究の臨界, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p: 117.

¹⁵⁷ Véase, *Acta Asiatica*. No. 85, The current state of research on Japanese art history and related issues. Tōhō Gakkai, Tokio, 2003 ; y Earle, Joe. “The taxonomic obsession : British collectors and Japanese objects, 1852-1986”, en *The Burlington Magazine*. Vol. CXXVIII, No. 1005, Diciembre. The Burlington Magazine Publications, Ltd., London, 1986, pp: 864-873.

reexaminan 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”.¹⁵⁸

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 redunden en un entendimiento más completo de estos complejos fenómenos.

¹⁵⁸ 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 Tres



Las Políticas de Control

Una vez examinados, en los capítulos anteriores, algunos pormenores de los aparatos discursivos estructurados en torno al *makura-e* 枕絵, 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 período Edo 江戸 (1603-1867) en Japón.

Antes, quisiera volver a recalcar en la necesidad que ha presentado para esta investigación justo esa revisión a la que nos dedicamos atrás; en la importancia del análisis de los itinerarios terminológicos, modernos y contemporáneos, para enfrentar el estudio de aquellas imágenes. Si bien es cierto que la fabricación matérica de estas estampas se detuvo a principios del siglo XX, eso que hoy llamamos *shunga* 春画 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.

E insisto en esto, ya que he sido testigo, en ocasiones, de posturas que desestiman a este tipo de análisis,¹ que 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 de cierta forma apartarnos de las zonas de conflicto que aún hoy integran las agendas del caso, levantando falsos muros que acordonan relativas áreas de seguridad, y contribuyendo así, irónicamente, a fortalecer gran parte de esos mismos mecanismos regulatorios que niegan. Es por esto que hemos 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 los mecanismos de control,² y por lo tanto trabajaremos ahora, en esta segunda parte, para confirmar que su biografía durante los siglos del XVII al 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 a la manifestación no sólo en los contextos sociales y culturales por los que transitó, sino también (y más en concreto) en los políticos y comerciales, que lamentablemente muchas veces se desatienden por razones que ya a estas alturas se pueden suponer. Procuraremos realizar pues un

¹ Sobre todo si se tratan de análisis que busquen profundizar en las relaciones entre el *makura-e* y el control durante los siglos XVII al XIX, argumentando que estas estampas jamás fueron objeto de censura o regulación alguna.

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 a nivel “superficie” de los establecidos a partir de la Restauración Meiji en 1868.

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, evidenciando el carácter transgresivo del mundo del *ukiyo*, y ejemplificándolo a partir de evidencias que buscaremos en la propia producción de estampas *makura-e*.⁴



A pesar de que no podemos hablar de una homogeneidad cultural durante los años que abarcan los siglos del XVII a la primera mitad del XIX en Japón, es posible detectar un proceso gradual de conquista de un papel hegemónico por parte de la cultura popular-urbana de los *chōnin* 町人. Esta va a ser una compleja evolución que irá poco a poco erosionando 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 para este domino cultural popular-urbano radican en los resultados de los cambios que implementan las políticas de gobierno desde fines del siglo XVI y que se institucionalizarían a partir de la fundación del shogunato Tokugawa 徳川 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

⁴ Para esto contamos con un amplio arsenal 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, todas en Kioto). A las tres agradecemos profundamente por esta posibilidad.

⁵ Para una referencia amplia y detallada en inglés, véase, Hall, John W. & James L. McClain, eds.. *The Cambridge history of Japan*. Vol. IV, Early modern Japan. Cambridge University Press, Cambridge, 1991, y Totman, Conrad. *Early modern Japan*. University of California Press, Berkeley, 1993, entre otros.

samuráis trasladándola a manos de los comerciantes y artesanos que comienzan a amasar grandes fortunas. Además, por cuenta de la sucesión de años de paz, la clase samurái empieza a cuestionar su propia razón de ser como guerreros, que 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 es innegable la vitalidad, ímpetu y 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, usurpándole de esta manera la primacía a Kioto, que había poseído el monopolio cultural desde hacía muchísimos años.⁶

⁶ Para un panorama general en español de estos procesos, véase, García Rodríguez, Amaury A.. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. El Colegio de México, México, D.F., 2005.

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 se sitúa en ocasiones 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 幕府, el control fue un medio necesario que les permitía mantener una relativa estabilidad en gran parte de los dominios de los *daimyō* 大名,⁷ y una permanencia más sólida en el poder para ellos mismos. Este sistema que abarcó sectores tan amplios como los políticos, económicos, administrativos, sociales y culturales, entre otros, es importante señalar que no fue un ente todopoderoso, absoluto e ilimitado, y sus crónicas a lo largo de los años que comprenden al período atestiguan una movilidad que le permitió la regulación de áreas que mantuvieron amplios márgenes de autonomía.

Los controles se bifurcaban en dependencia de los sectores a quienes estaban dirigidos,⁸ y regulaban a toda la población samurái, campesina, artesana y comerciante del país.⁹ En el plano administrativo por ejemplo, además de asignársele a la población comerciante y 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

⁷ *Daimyō*: terratenientes, jefes de grandes dominios señoriales.

⁸ Como pueden ser los gubernamentales, los gremiales y los individuales.

⁹ Recordar medidas como el sistema de residencia alternada (*sankin kōtai* 参勤交替), o la reubicación samurái (*heinō bunri* 兵農分離) que se legislan desde los propios comienzos 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* 儉約令), entre otros.

locales es una característica del sistema de gobierno adoptado durante todo el período Tokugawa. El mismo dividía al 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 esto fue creado 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 destinadas 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 implementar las políticas establecidas por el Bakufu, y de supervisar la actividad de comerciantes, artesanos, y de sectores como los *kuruwa* 廓 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 funciones con una frecuencia mensual en la mayoría de las ocasiones. Este fenómeno de la “autoridad múltiple”¹⁰ 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 se debía tomar contando con las opiniones de los demás funcionarios designados.

Una de estas instancias de control que operó a lo largo del período Edo fueron los gremios. Los gremios o asociaciones protectoras (*kabunakama* 株仲間) de comerciantes y artesanos

¹⁰ Hall, John W. & James L. McClain, eds.. *The Cambridge History of Japan*. Vol. IV. Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p: 182.

fueron entidades que surgieron desde tiempo antes de la instauración del shogunato Tokugawa. Conocemos 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.¹¹ Un fenómeno característico de esos años con relación a estas asociaciones es que fueron autorizadas a gran escala dentro de las zonas urbanas bajo el control directo del Bakufu y que les fueron otorgados derechos monopólicos sin precedentes.

Casi siempre estaban constituidas por comerciantes de la misma rama que poseían licencia para establecer la hegemonía sobre el acceso al comercio 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 les posibilitaban identificar a aquellos individuos que podían ser sujetos a impuestos.¹² Sin embargo, también estas asociaciones funcionaron como un eslabón de control intermedio, como un espacio de negociación, entre el poder central y los comerciantes y artesanos en general, permitiendo al Bakufu no tener que involucrarse directamente en estos menesteres, y a aquellos otros mantener un grado de autonomía protegiendo a la vez sus privilegios al hacer cumplir la ley.

En 1841 como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革 todas las *kabunakama* fueron abolidas en un intento por recuperar la estabilidad de los precios, acción que trajo

¹¹ *Ibidem*, p: 570.

¹² *Ibid.*, p: 578.

resultados contraproducentes para el ya deteriorado status financiero del Bakufu, por lo que Abe Masahiro 阿部正弘 (1819-1857), en ese entonces Consejero Principal (*rōjū* 老中) del *shōgun* 將軍, decide volverlas a restaurar 10 años más tarde, es decir, en 1851.

De entre estas asociaciones, fueron los gremios de los mayoristas de libros los encargados del control de las publicaciones. Estos gremios fueron aprobados por el Bakufu en 1721,¹³ 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 con 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 元禄 (1688-1704).

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,¹⁴ 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* 浮世絵.

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

¹³ Kornicki, Peter F.. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century.* University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p: 181.

¹⁴ Nombre antiguo de la actual región de Kinki 近畿 que abarcaba las ciudades de Osaka y Kioto. Es precisamente de Kamigata que se introducen estas características a los negocios editoriales.

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 crea una alianza entre diferentes editores con los negocios de talla (*hangi-ya* 板木屋) e impresión (*insatsu-ya* 印刷屋), a los que se unieron tanto aquellos 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).¹⁵

La labor de censura editorial era llevada a cabo 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 fueron los encargados de la labor de control de materiales a 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, entre otros.

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 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 a tomar, debía consultar con el *Machidoshiyori* 町年寄 o con la oficina del *Machibugyō* 町奉行, para que ellos dieran su aprobación o no.¹⁶

¹⁵ 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, p: 2-25.

¹⁶ *Machidoshiyori* 町年寄: Mayores de la ciudad; cargo que ocupaban los altos funcionarios *chōnin* para el control de su población. *Machibugyō* 町奉行: Magistrados de la ciudad (samuráis).

El sistema de control poseía un nivel de autonomía tal que son muy raros los casos en donde haya alguna intromisión directa por parte del Bakufu. El régimen de gerencia autónoma fue muy empleado por el gobierno durante todo el período Tokugawa, dejando en manos de los mismos gremios la tarea de impedir que llegaran a la luz aquellas producciones que fueran de desagrado para el 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.¹⁷

Como ya habíamos mencionado, en 1841 como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革, 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, intensificando los controles sobre la producción impresa, y a la vez aboliendo los gremios, por lo que la labor de censura de estos materiales recayó sobre la Academia del Bakufu, el Gakumonjo 学問所. Se convierten entonces los miembros de la Academia (llamados *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 período Meiji 明治 (1868-1912).¹⁸

Este aparentemente estricto procedimiento estaba lleno de fisuras, y en muchas ocasiones los editores, o los propios grabadores e impresores, evadían el proceso. Es por esto que, en

¹⁷ Para un excelente estudio de la historia del libro en Japón, y los vericuetos de su control, véase, Kornicki, Peter F.. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

¹⁸ Kornicki, Peter F.. *op. cit.*, p: 343.

1790, fue creado un sello de censura oficial que encerraba el carácter *kiwame* 極, que significa “aprobado”, siendo la marca representativa de la aprobación del gremio.

Durante los años en que el control de la producción de impresos recayó en la Academia Confuciana 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. Esta era representada a través de formas abreviadas de los caracteres del zodiaco, indicando el año y el mes de su revisión.

Por supuesto que existían tipologías de publicaciones, como las privadas (ejemplo de ello son los *surimono* 刷物 y los *makura-e*), que no poseen estos sellos debido a 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.¹⁹ Estos edictos fueron publicados irregularmente, en dependencia de la actitud del Bakufu para con esta producción. Muchas veces estos edictos coinciden con los períodos 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,²⁰ las épocas en las que mayor cantidad de regulaciones se anunciaron fueron Kyōhō 享保 (11 edictos), Kansei 寛政 (10 edictos), Kasei 化政 (5 edictos) y Tenpō

¹⁹ Un buen estudio de estas leyes es, 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.

²⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980, p: 120-124; ver también versión del texto al español, incluida en el cuerpo de anexos de este trabajo.

天保 (4 edictos),²¹ 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 período 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 a asuntos relacionados con la clase samurái estaba estrictamente prohibida, muy en especial cualquier alusión a la casa Tokugawa. De igual forma rumores, alusiones u otra clase de comentarios referentes a este sector de la población estaba totalmente restringido.
- 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 limitados.
- 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 total control del Bakufu, por lo tanto también esta tipología se encontraba restringida.

²¹ Períodos Kyōhō (1716-1736), Kansei (1789-1801), Kasei (1804-1830) y Tenpō (1830-1844).

- También se limitaron aquellas publicaciones que eran consideradas superfluas (como por ejemplo la literatura popular), o que fueran impresas con materiales y técnicas lujosas.²²

Ahora, 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 como 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 ejemplarizantes. Uno de los pocos textos disponibles para determinar quiénes sufrieron estas restricciones y las razones para la censura, es la obra *Hikka-shi* 筆禍史 (Historia de los deslices de la pluma, 1911) de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨²³ que nos ofrece al menos un panorama general 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.

²² Para tener una idea más completa de este grupo de edictos sobre el control editorial, los he incluido en cuerpo de anexos, donde se recogen estas regulaciones en español con algunos comentarios aclaratorios.

²³ Según Kornicki, prácticamente no se han realizado estudios sobre estos 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 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1911.

²⁴ Entre los casos conocidos podemos citar a: Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二, censurado en Tenmei 8 (1788) por *Bunbu nidō mangoku dōshi* 文武二道萬石通; Koikawa Harumachi 戀川春町, censurado en Kansei 1 (1789) por *Ōmugaeshi bunbu no futamichi* 鸚鵡返文武二道; Santō Kyōden 山東京傳, censurado en Kansei 3 (1791) por los tres *sharebon Seirō Hiru no Sekai – Nishiki no Ura* 青楼昼之世界錦の裏, *Ōiso Fūzoku – Shikake Bunko* 大磯風俗仕懸文庫, y *Tekuda Tsumemono – Shōgi Kinuburui* 手段詰物娼妓絹籠; Shikitei Sanba 式亭三馬, censurado en Kansei 11 (1799) por *Kyan taiheiki mukō hachimaki* 俠太平記向鉢巻;

De entre los primeros ilustradores censurados, podríamos citar a Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (activo, 1664-1704) y Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664-1729), entre otros. Por otro lado, también se menciona que Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750), fue censurado en Kyōhō 8 (1723), por cuenta de una versión sexualmente explícita de su libro *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencuelas).²⁵

Como habíamos mencionado con anterioridad, 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, aún cuando estas representaciones fueran positivas o incluso aduladoras, aunque para ser sincero, la adulación a un gobernante era algo bastante poco usual 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 en él involucrados, se convertirían en uno de los factores que más afectaría 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).

Jippensha Ikku 十返舎一九, 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 爲永春水, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Shunshoku umegoyomi* 春色梅曆; Terakado Seiken 寺門静軒, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Edo hanjōki* 江戸繁昌記 y Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦, censurado en Tenpō 13 (1842) por *Nise murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏, entre otros. Véase por ejemplo, Leutner, Robert W.. *Shikitei Sanba and the comic tradition in Edo fiction*. Harvard University Press, Cambridge, 1985; y Markus, Andrew L.. *The willow in autumn. Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*. Harvard University Press, Cambridge, 1992, que aunque trabajos generales sobre estos dos escritores exploran en detalle sus enjuiciamientos por cuenta de la censura.

²⁵ Miyatake, *ibídem*. En el Capítulo V abundaremos en detalles sobre este caso.

El año de 1797 experimentaría uno de los *booms* editoriales de mayor relevancia en todo el período Edo;²⁶ este es 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 織田信長), y a quien después de su muerte sucedió Ieyasu 家康, asesinando a todos sus descendientes y fundando la casa de los Tokugawa, que gobernaría Japón hasta su caída en el año de 1867.

A pesar de que este libro fue inmediatamente censurado por el gobierno,²⁹ por cuenta de lo delicado de su tema, su popularidad hizo surgir numerosas versiones tanto en texto como en imágenes. Utamaro, a quien se puede considerar como 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 raketō 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.1803-04), que no sólo simplemente aludía a la figura de Hideyoshi, sino que consignaba los nombres verdaderos de los personajes representados, constituyendo esto una afronta a las regulaciones gubernamentales.

²⁶ Véase, Kornicki, *ibídem*.

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, 1370-71).

²⁹ En 1804, durante el período Kasei 化政.

A pesar de que las autoridades no se dieron cuenta de este incidente (o sencillamente lo dejaron pasar), Utamaro no se detiene aquí, sino que al año siguiente realiza otras piezas donde alude a personajes samurái, y nuevamente al Taikō (en una de ellas) pero esta vez de manera satírica, provocando la reacción del Bakufu que lo sentencia a 3 días de cárcel y 50 días de prisión domiciliaría 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, falleciendo poco tiempo después.³⁰ En esta obra³¹ se representa al Taikō tomando de la muñeca a un joven, gesto este 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 a su izquierda (no sabemos si burlándose de ella o del Taikō). El propio título de la estampa³² nos 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 esta 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.

³⁰ Miyatake, Gaikotsu. *Hikka-shi*. Gazoku bunko, Tokyo, 1911. Aunque el profesor Inagaki Shin'ichi 稲垣進 — comenta que hay rumores de que su muerte pudo haber sido motivada por la fatiga, como consecuencia del exceso de trabajo que le acarrió la popularidad por cuenta de la censura. Referencia a partir de conversaciones con el profesor. Para un excelente y reciente estudio sobre Kitagawa Utamaro véase, 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.

³¹ Véase la figura 56.

³² *Mashiba Hisayoshi* 真柴久吉, ca. 1803-04.



Figura 56: Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. *Mashiba Hisayoshi* 真柴久吉; ca. 1803-04. British Museum.



Figura 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); ca. 1850. Philadelphia Museum of Art.

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 claves en el proceso de unificación de Japón, y a través de la parábola de la elaboración de *mochi* 餅³⁴ se critica ferozmente el papel jugado por Ieyasu en ese momento de la historia japonesa: mientras los otros hacen todo el trabajo, Ieyasu sólo se come el fruto. Por supuesto, fue inmediatamente prohibida por el Bakufu castigando a Yoshitora y al editor involucrado en su publicación.³⁵ Las parábolas históricas serán otro de los principales recursos que los artistas *chōnin* llevarían hasta extremos inimaginados, y que les permitieron tanto realizar críticas y sátiras a las políticas del Bakufu, como burlar los avispados ojos de censores gremiales y oficiales del gobierno. Por regla general se valían del extenso repertorio de historias y leyendas militares que abundaron en la literatura japonesa a partir del siglo XI.

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. No quiere decir esto que el objetivo fundamental de esta temática fuera el 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, donde la fantasía y la acción se fusionaban, pero que se adaptaba a la perfección cuando de ocultar críticas se trataba.

³³ Véase la figura 57.

³⁴ Masa de arroz.

³⁵ Miyatake, Gaikotsu. *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.

³⁶ Tomando prestados los calificativos de Sarah E. Thompson en *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese prints*. Asia Society Galleries, New York, 1991.

En *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),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 período con las pesadillas que podrían estarle causando al *shōgun* las revueltas populares que se habían sucedido con motivo de las recientes reformas que conocemos en la actualidad como Reformas 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 contamos con pruebas de su aceptación popular, es muy difícil determinar hasta que 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 conllevarían 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

³⁷ Véase la figura 58.

³⁸ Para un estudio más detallado de esta estampa en particular véase, Takeuchi, Melinda. “Kuniyoshi’s Minamoto Raiko and the earth spider: Demons and protest in late Tokugawa Japan”, en *Ars Orientalis*, No. 17. University of Michigan, Ann Arbor, 1987, pp: 5-38.



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.
Museum of Fine Arts, Springfield.

shōgun Iesada 家定, y que les costaron algunas multas tanto a su autor como al editor involucrado en su publicación.³⁹

Si analizamos las razones para la censura, a partir de estos casos que mencionamos, podremos encontrar dos motivos básicos. Algunas de estas obras, como 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 al doble camino del intelecto y las armas, 1789)

³⁹ Miyatake, Gaihotsu. *Ibidem*.

⁴⁰ Aquí Kisanji juega en el título con la palabra *bunbu* (entrenamiento militar e intelectual) que puso de moda Matsudaira Sadanobu 松平定信 como parte de las reformas políticas y económicas de Kansei 寛政 (1789-1801), y que intentaban restaurar un escenario ideal para la clase samurái.

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 desobedecimientos a los controles impuestos sobre las publicaciones, como es el caso de Utamaro. Sin embargo, todo parece indicar que en un gran porcentaje de los procesos fueron castigos ejemplarizantes con la intención de desmotivar la producción y disminuir el gran auge que fue adquiriendo la literatura y las estampas populares de la época. Estos escritores e ilustradores censurados en su mayoría eran los representantes cumbres dentro de su género, y en ocasiones algunos de ellos poseían rango de samurái, por lo que el Bakufu consideraba insolente este comportamiento transgresivo.

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 desenvolvimiento de “lo transgresivo”, las reacciones de los grupos en poder ante este fenómeno, así como sus manifestaciones específicas. Además, como veremos, 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 período 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 concreto que nos atañe, es importante señalar que se tratan de procesos generados y que funcionaron en un ámbito puramente secular,⁴³ donde muchos de los ejemplos considerados como transgresivos van a responder no sólo a preocupaciones de

⁴¹ Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación*. Destino, Barcelona, 2002.

⁴² Julius, *op.cit.*, pp: 18-19.

⁴³ A pesar de que en ocasiones se detecten algunas particularidades que puedan enlazarse con elementos budistas o *shintō*.

índole económica, política y/o social, sino que un volumen significativo de estos casos corresponderán a los terrenos de lo simbólico; a la afronta 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 los términos que con mayor frecuencia aparecen en el aparato legislativo para referirse a aquello considerado transgresivo: *ikaga ni* 如何に (también *ikagawashii* 如何はしい 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, el primero sobre todo 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 aquello vicioso, deshonesto, sin límites, extravagante, abusivo, corrupto, vulgar y lascivo.⁴⁶ A pesar de que los dos 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

⁴⁴ Volvemos a remarcar la idea amplia de imagen que estamos utilizando. Véase, nota número 115 del Capítulo II.

⁴⁵ Hoy día este mismo sentido lo encontramos en los homófonos 淫りに – 妄りに – 濫りに.

⁴⁶ Prestemos atención en que el carácter que forma a *midara* 猥, es el mismo ideograma que compone a la palabra *waisetsu* 猥褻 (obsceno), revisada en el Capítulo I.

⁴⁷ Véase, *Genshoku ukiyo-e day-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980, pp: 121-124.

Ahora, ¿qué nos aportan a este respecto los edictos para el control editorial, por ejemplo?

時之雜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.

繪草紙之類之義ニ付、前々申渡候趣も有之候処、四年巳前丑年如何敷一枚繪摺出候儀相聞候...⁴⁹

Como ya se ha informado anteriormente en el caso de los libros ilustrados, hemos escuchado que se están imprimiendo ichimai-e dudosos 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 gobernante 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 veremos 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 estos 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

⁴⁸ *Genshoku ukiyo-e day-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980, p: 121. Véase además la entrada **Séptimo mes del año 6 de Kyōhō (1721)**, en el Anexo A.

⁴⁹ *Ibidem*, p: 123. Véase además la entrada **Octavo mes del año 8 de Kansei (1796)**, en el Anexo A.

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 fecha de la proclama (1796).

será tomado muy en cuenta por el Bakufu, aunque vale aclarar que nunca se acercaría a los límites de una paranoia orweliana.

Como vemos en el primer fragmento, la prohibición de publicar cualquier acontecimiento de actualidad, o rumores y chismes, que de una forma u otra 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 serían 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 吉原, quien se escapa del barrio en 1794 para reunirse con su amado.⁵² Este suceso fue en seguida 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 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

⁵¹ En el próximo acápite veremos ejemplos concretos de este tipo de producciones.

⁵² Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds.. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995. No. 146.

⁵³ Véase la figura 59 para la primera impresión, con el nombre completo.

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 deleitarnos con sus artimañas visuales. Tomimoto Toyohina 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 observamos con detenimiento el recuadro de la esquina superior derecha de la obra,



Figura 59: Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. *Ōgiya uchi Hanaōgi* 扇屋内花扇 (Hanaōgi de Ōgiya); 1794. Colección del Tobacco & Salt Museum.



Figura 60: Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿. *Tomimoto Toyohina* 富本豊雛; 1795-96. Colección The Art Institute of Chicago.

⁵⁴ Geisha 芸者.

⁵⁵ Véase la figura 60.

obtendremos 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* 歌舞伎, que también fueron objeto de control,⁵⁸ igualmente aportarían una rápida e ingeniosa respuesta a las demandas de consumo de una población que consideraba al teatro como 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 ensanchado los recintos teatrales.

La nota sobre los calendarios, a la que se refiere el segundo fragmento, es una de las más interesantes a nivel de impresos. Como parte del gran paquete cultural que importa de China la corte imperial japonesa (aproximadamente en los siglos VII y IX dC.), 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 la de implantar y llevar a cabo satisfactoriamente la

⁵⁶ *Tomikuji-bako* 富くじ箱.

⁵⁷ Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds., *op. cit.*. No. 224. Revisar también para ambos casos Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991.

⁵⁸ Los controles explícitos sobre la producción de estampas de actores del *kabuki* (*yakusha-e* 役者絵), comenzaron a partir del año 1842, como parte de las Reformas de Tenpō 天保改革. Véase el Anexo A.

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 calamidades, y en caso de que estas circunstancias no lo favorecieran podía ser sustituido o depuesto.

Sin embargo, debido a 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 neo-confucianismo como ideología de poder⁵⁹ en el período que comprende nuestro trabajo, que la idea del soberano virtuoso es retomada, aunque debido al carácter autoritario de estos nuevos gobernantes, todo lo relacionado con la posibilidad de ser sustituido o depuesto se eludió por razones obvias.

Como ya comentamos antes, 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 el logro de una buena cosecha, inmediatamente nos percataremos de que el control sobre el tiempo será un atributo exclusivo del mandatario. Durante el período Edo sólo once casas editoriales especialmente comisionadas por la administración shogunal estaban autorizadas a imprimir

⁵⁹ Básicamente la escuela de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200).

calendarios, para lo cual seguían las instrucciones del Buró Astronómico del Bakufu.⁶⁰ Cualquier otra publicación caléndrica que se realizara fuera del control de esta empresa gubernamental estaba estrictamente prohibida.

Sin embargo, el irreverente mundo de los *chōnin* se las agenciaría para burlar los controles y el monopolio comercial de estas casas. No sólo podemos verificar el constante desobedecimiento de esta prohibición a partir de las numerosas regulaciones dirigidas a los propios gremios y que abundan durante todo el período,⁶¹ sino que además prolifera una nueva variedad 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, participando en su elaboración incluso muchos de aquellos ilustradores de fama y prestigio, como fueron Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725-1770) o Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849).

Como vimos en las dos citas insertadas con anterioridad a partir de los términos revisados,⁶² en ellas se está haciendo alusión a materiales impresos que se publicaban sin cumplir los requerimientos de la censura,⁶³ o que violaban las reglamentaciones dictadas por el

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 este fue suplantado 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 cortos, los eclipses u otros acontecimientos, mientras que el Onmyōryō era responsable por 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, Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, pp: 353-358.

⁶¹ Véase el Anexo A.

⁶² *Midari ni* 猥に para el primero e *ikagawashiki* 如何敷 para el segundo.

⁶³ Que mencionábamos en el acápite anterior.

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 este podemos encontrarlos en la cultura japonesa, y en otras sociedades: regulación – libertad, realidad – fantasía, privado – público, ordinario – extraordinario. Japón nos brinda uno que lo encuentro extraordinariamente atractivo como ejercicio para trazar analogías con procesos que definen aspectos culturales del momento a estudiar, y que me aporta posibles pistas acerca de los comportamientos de lo transgresivo en Edo: las categorías *ke* ケ y *hare* ハレ, más *kegare* ケガレ.

Estas, que justamente tienen que ver con lo ordinario y lo extraordinario,⁶⁴ 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 relajación, donde 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”,⁶⁵ el mundo del *hare*, independientemente de su carácter extraordinario, no es una región del todo “libre”. Al

⁶⁴ Para profundizar en estas categorías véase, Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎, et. als.. *Hare, ke, kegare* ハレ・ケ・ケガレ. Seidōsha, Tokio, 1984, y Namihira, Emiko. “Pollution in the folk belief system”, en *Current anthropology*. Vol. XXVIII, No. 4. University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp: 65-74, entre otros.

⁶⁵ Véase, Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Altaya, Barcelona, 1997.

contrario, ese carácter festivo, esas épocas de celebración,⁶⁶ están marcadas por un tiempo y un espacio muy bien definido, donde deben funcionar normas. Ambas categorías son también enclaves de control. Es por eso que es necesario el otro actor, llámesele contaminación o *kegare*, que consolida al trío final, y que regula cuándo comienza el reino de lo extraordinario, y dónde radican sus límites.

Si bien, estas categorías tuvieron un espacio de concreción fundamental en las zonas rurales, en donde los ritmos agrarios y el clima jugaban parte de esos roles reguladores, ¿qué sucede con ellas en las ciudades?⁶⁷ Sepp Linhart, nos 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 do 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 período Tokugawa, unos 200 años antes que la industrialización Meiji. En esas

⁶⁶ Eso que podríamos llamar carnaval.

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 remplazadas. 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; este puede ser disfrutado diariamente, si el horario y las finanzas lo permiten.* Véase, Linhart, Sepp. “From industrial to post-industrial society: Changes in Japanese leisure-related values and behaviour”, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. XIV, No. 2. The Society for Japanese Studies, Seattle, 1988, p: 285.

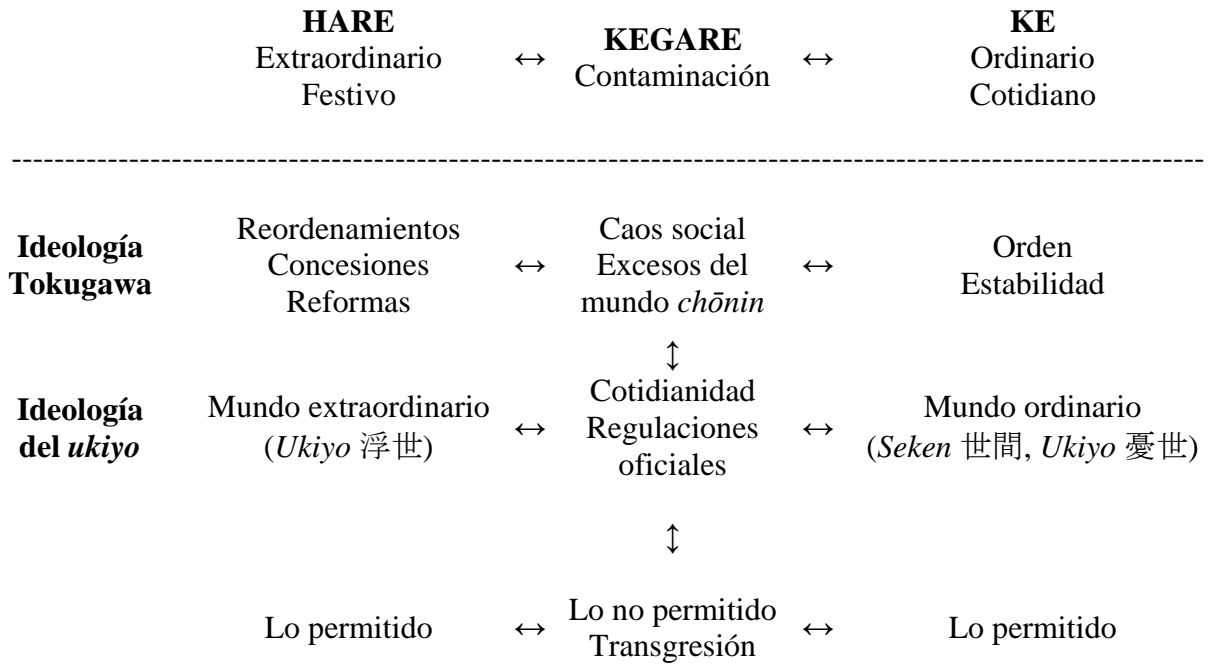
etapas anteriores al período Meiji, los festivales y demás eventos que se desarrollaban en las zonas rurales, no fueron los únicos espacios de concreción del *hare*. Las ferias urbanas y las peregrinaciones del campo a la ciudad, entre otros,⁶⁹ se constituyeron también en reiteraciones del espacio festivo, 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 encuentre importantes analogías con los mundos de lo ordinario y de lo extraordinario que acabamos de abordar. Sitúo a estos conjuntos en los dominios ideológicos que funcionan en dos niveles muy bien definidos, el poder Tokugawa (ideología neo-confuciana)⁷¹ y el mundo *chōnin* (ideología del *ukiyo* 浮世). 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.

⁶⁹ Véase la nota 78 de este capítulo para otros casos.

⁷⁰ La literatura y muchas estampas de Edo, demuestran la importancia de los viajes y las visitas a las ciudades de entonces (Véanse los trabajos de Constatine N. Vaporis) . Contamos además con ejemplos 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).



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 al pensamiento neo-confuciano, 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 samurái (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

⁷² En este caso *li* 理 es el Principio Racional, la ley cósmica.

caso del *hare* por el calendario ni por estaciones, sino por momentos considerados como 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 período Edo, del gobierno de la casa Tokugawa, encontraremos abundantísimos ejemplos que pueden sustentar este modelo. Justamente el arsenal legislativo de esos años nos apunta de manera clara a estas necesidades: etapas cíclicas de reformas (las más conocidas, como Kyōhō, Kansei y Tenpō), profusión de leyes suntuarias (*ken'yaku-rei* 儉約令) para sostener una imagen de permanencia de status,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 percataremos que las causas expuestas de esos “desordenes”, 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, a nivel ideológico para la estructura de poder de entonces, la convivencia con el mundo *chōnin*.⁷⁵

⁷³ Véase, Shively, Donald H.. “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 Harootunian, H.D.. “Cultural politics in Tokugawa Japan”, en Thompson, Sarah E. & 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* 世間) 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* 浮世, el mundo del disfrute y del placer,⁷⁸ cuya maquinaria de materialización formó parte de la cultura *chōnin*.

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 a nivel representativo.* Harootunian, H.D., *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 sobre todo sustentado por aquellos escenarios simulados que alimentó 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, Screech, Timon. “The Edo pleasure districts as ‘Pornotopia’”, en *Orientations*. November. Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, 2002, pp: 36-41.

⁷⁸ Por supuesto que ese disfrute y placer “real” sólo estaba en las manos de aquellos pocos con suficientes recursos y tiempo para hacerlo.

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 con *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*, a través de sus diferentes 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, 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 período, 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 alcance de esta cultura permea e incide en otros sistemas culturales (como el samurái), cuando un fenómeno teóricamente temporal y localizado amenaza con volverse perpetuo, fértil, imposible de contener.

Es aquí 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

⁷⁹ Aquí más bien se considerarán como contaminantes, en su lugar, las regulaciones y controles que implicaban la ley, y el propio mundo de lo cotidiano.

y la legitimidad de ese poder. Se convierte por tanto en una ruptura; como mencionábamos al comienzo del acápite, en el fenómeno transgresivo por excelencia de esos años.

La Cultura del Ukiyo como Hecho Transgresor

No obstante hemos ido 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 aún 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 integrante del conjunto de manifestaciones que configuraron a la cultura del *ukiyo*, y al mundo *chōnin* en general). Es por eso que hemos considerado dedicar esta sección a examinar algunos casos específicos que tomaremos, sobre todo, de la literatura del período Edo.

Reunir y analizar evidencias de transgresión literaria en Edo, es un tópico al que bien valdría la pena dedicarle una investigación independiente, pero no es de mi competencia brindar un estudio particular de esos procesos en estos escasos párrafos. En su lugar, prefiero ofrecer y comentar algunas muestras de la narrativa, de la oratoria y de la poesía en donde, de una manera más precisa, 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 寺門静軒 (1796-1863), quien publica de 1832 a 1836 una serie

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; ese 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.

⁸² Dominante por lo menos a nivel político y militar.

de historias que contaban de la presunta prosperidad de la ciudad de Edo, florecimiento que irónicamente pareciera adjudicársele al virtuosismo del gobierno de corte neo-confuciano 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、嬉まざるの歌舞、朝晩督責せられ、欲せざるの紅袖、毎夕床蓐に侍す。閔へを觀ること既に多く、侮りを受くること少なからず。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

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

⁸³ Joven prostituto (*kagama* 陰間) (la palabra *kagama* – espacio oculto – 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 Zōjōji 増上寺. Para mayor detalle sobre estos barrios, véase Hanasaki Kazuo 花咲一男. *Edo no kagama chaya* 江戸のかげま茶屋. Miki Shobō, Tokio, 1992.

⁸⁴ Terakado Seiken 寺門静軒. “Edo hanjōki” 江戸繁昌記 (1832-36), en *Shin Nihon koten bungaku taikei* 新日本古典文学大系. Vol. C. Iwanami Shoten, Tokio, 1989, pp: 97-98.

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 llegue 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 habían 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 caballo, o el martirio de estar colgado del techo). En el fondo de mi corazón, derramé lágrimas; en mi rostro, forcé sonrisas.⁸⁸

Como vemos en la cita, más que una glorificación al gobierno, lo que se nos 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 transgresora⁸⁹ y “no beneficiosa” (此書は不宜物に候),⁹⁰ sino que fue prohibida el día 23 del mes 8 de Tenpō 13 (aproximadamente, octubre de 1842) como parte de las Reformas de Tenpō. Terakado Seiken fue detenido y posteriormente desterrado de Edo, las

⁸⁵ Enma 閻魔 (en sánscrito Yama). Rey del infierno según la tradición budista mahayana.

⁸⁶ Jizō 地藏 (en sánscrito Ksitigarbha). 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 Traducción del japonés clásico, cotejada con la versión al inglés de Markus, Andrew. “Prostitutes and prosperity in the works of Terakado Seiken”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, p: 40.

⁸⁹ Tomemos 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 típicos de los tratados confucianos y oficiales.

⁹⁰ De esta manera fue calificada por el jefe de la escuela neo-confuciana Hayashi, según comentarios de Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848). Véase, la segunda edición aumentada de Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1926, p: 137.

copias en circulación se retiraron y las planchas de impresión se destruyeron. Tanto al impresor, Chōjiya Heibee 丁子屋平兵衛, como al grabador les fueron cargadas multas de 10,000 *mon* y de 5,000 *mon* respectivamente.⁹¹

Por supuesto que no es la figura de Seiken la única incriminada 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* 青楼昼之世界錦の裏 (El mundo del burdel de día: La otra cara del brocado, 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* 手段詰物娼妓絹籠 (Artimañas embutidas: Cultivando a las prostitutas, 1791), de Santō Kyōden 山東京傳 (1761-1816),⁹² es quizás el proceso más famoso de prohibición de materiales impresos que trataban de la vida de los barrios de prostitución, y que como recordamos 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 prohibirse 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

⁹¹ Véase, Miyatake, *ibidem*. 10,000 *mon* equivalían a 2.5 *ryō* en 1842, es decir unos 28 gramos de oro. Un aproximado en la moneda actual sería cerca de 250,000 yenes.

⁹² Kornicki habla en detalle del proceso contra Kyōden. Véase, Kornicki, Peter. “Nishiki no ura: An instance of censorship and the structure of a sharebon”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXXII, No. 2. Sophia University, Tokio, 1977, pp: 153-188. Para un estudio más extenso sobre Kyōden, véase: Kern, Adam L.. *Blowing smoke: Tobacco pouches, literary squibs, and authorial puffery in the pictorial comic fiction (kibyoshi) of Santo Kyoden (1761-1816)* (Tesis Doctoral). Harvard University, Cambridge, 1997.

ocho formas de comprar a una prostituta, 1790), en donde 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 zonas⁹³ donde el dinero y la apariencia eran fuertes determinantes.⁹⁴

Hibbett, además, presenta una pequeña anécdota de un libro humorístico publicado en Osaka en la década de 1760, y que creo vale la pena incluir aquí:

*Una noche, a un cobarde samurái le dio miedo de ir al baño sólo, 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, “¡esa es la verdadera mujer de un samurái!”⁹⁵*

Historias como esta, donde se ridiculiza a 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.⁹⁶ La literatura de corte sexual, por supuesto que también toma muchos de estos ejemplos, y en el próximo capítulo examinaremos algunos *enpon* 艶本 que ilustran perfectamente la utilización de contenidos sexuales para la sátira al orden establecido, hacia la clase samurái, y hacia ellos mismos como *chōnin*, sus propias vidas y costumbres cotidianas.

⁹³ Los barrios de prostitución.

⁹⁴ Véase, Hibbett, Howard. “The Yoshiwara wits. Edo sexual humor”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 13-20.

⁹⁵ Hibbett, Howard. *op. cit.*, p: 14.

⁹⁶ Por supuesto, debemos estar concientes de que el grueso de la producción literaria y/o visual 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 más, estaba a disposición de los escritores e ilustradores. De la misma forma también es importante desechar todo estereotipo vinculado a los samuráis o a los *chōnin*; la realidad de esos años fue más amplia que cualquiera de las imágenes construidas, y que han llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, si revisáramos algunos ejemplos de poesía *senryū* 川柳, notaremos 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 *status quo*, sino también a ellos mismos.

*Tres hombres juntos son suficientes para una sucia velada
El samurái también quiere vender su arroz a altos precios*⁹⁷

Sin embargo, hasta aquí hemos estado en presencia de una sátira hasta cierto punto ligera, donde en apariencias no hay un interés (o hay un cuidado) ante una crítica directa e intensa, donde la mayoría de las veces encontramos un frecuente juego con todo. Fueron, realmente, muy pocos los casos en los 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 (1715-1759), fue uno de esos pocos y 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 (1711-61). 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

⁹⁷ Ambos en Blyth, R. H.. *Edo satirical verse anthologies*. The Hokuseido Press, Tokio, 1961, p: 21 y 225.

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,⁹⁸

como muestra 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 deshonesto.

A pesar de que le fue ordenado detener esos rumores sobre problemas actuales, él continuo sus charlas; desobedeciendo así al shogunato. Sus pláticas nocturnas son chismes y opiniones desafortunadas. Más aún, él colocó asuntos frívolos en tinta y papel, y los distribuyó. La pena que compete por este crimen es el exilio. 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)⁹⁹

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 maneras tajantes por cuenta de las críticas serias que portaban sus historias, por si fuera poco, nombres y

⁹⁸ Véase, 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). Para un trabajo más extenso véase, Farge, William J.. *The political satire of Baba Bunkō: Literary texts as historical artifacts* (Tesis Doctoral). Indiana University, Bloomington, 1998.

⁹⁹ 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), p: 12.

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 esos manuscritos que se conservaron, ya que es en este formato que se lograron circular entre reducidos y controlados grupos, y gracias también a otro circuito extremadamente eficaz y cimentado de esos años: las librerías de préstamo (*kashihon'ya* 貸本屋).

Nagatomo Chiyoji 長友千代治¹⁰⁰ 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),¹⁰¹ y al ser su razón comercial el 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 otros (los *zatsuroku* 雜録, o miscelánea) trataban de temas variados. Evidentemente, tanto los manuscritos como los *kawaraban* 瓦版,¹⁰² fueron parte de las modalidades más transgresivas y más hostigadas por el gobierno.

Como hemos visto, la literatura popular del período 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

¹⁰⁰ Véase el trabajo, Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Kinsei kashihon'ya no kenkyū* 近世資本屋の研究. Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982.

¹⁰¹ Kornicki dice que sobre 1808 habían unas 656 *kashihon'ya* sólo en la ciudad de Edo.

¹⁰² Especie de volantes impresos que funcionaban como transmisores de noticias.

producciones menos moderadas de la literatura, junto a aquellas de las estampas *ukiyo-e* y del teatro *kabuki*,¹⁰³ los barrios de prostitución, la prosperidad económica del comercio, y hasta el propio concepto del *edokko* 江戸っ子,¹⁰⁴ serán todos ellos actores de peso en los procesos transgresivos a todo nivel que ejemplifican las trayectorias culturales de esta etapa histórica.

¿Qué sucede entonces con las imágenes *makura-e*?

¹⁰³ Otro espacio transgresivo por excelencia.

¹⁰⁴ *Edokko*, literalmente niño de Edo, natural de la ciudad de Edo, *chōnin* e irreverente por excelencia.

Capítulo Cuatro



Los Modos Visuales de lo Transgresivo: El Makura-e

Como se intentó demostrar en el capítulo anterior, la cultura popular-urbana de Edo 江戸 configuró una importantísima dimensión en los imaginarios del poder Tokugawa 徳川 y del mundo *chōnin* 町人, y la literatura, el teatro y las imágenes, fueron algunos de sus brazos operadores de estrategias transgresivas, que se esparcieron por la casi totalidad del territorio japonés de esos años. Independientemente de los diferentes regímenes de control implantados, la producción visual que generó el mundo del *ukiyo* 浮世, y que prosperó durante todo el período 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 vimos, aquellos actores involucrados con la creación de estampas encontraron vías que les permitían burlar los controles, esquivando así las posibles reacciones adversas de parte de

los órganos censores, sino que también hallamos casos donde se puede observar un abierto desafío a las autoridades al contravenir las regulaciones.¹

Ahora, me gustaría dedicar el resto de las páginas de esta investigación a tratar de dilucidar si las estampas *makura-e* 枕絵 pudieron haber jugado algún papel de relevancia en estos procesos transgresivos, como un ingrediente más en las prácticas culturales del mundo *chōnin*. Para acreditar que fue así, revisaremos su movilidad social, sus mecanismos de distribución, y su variabilidad temática y de contenidos, entre otros, tratando de localizar elementos que sustenten nuestras aseveraciones, y que finalmente nos permitan concluir que al igual que otras manifestaciones de la cultura popular-urbana de la época, el *makura-e* también fue objeto de control, para lo que ejemplificaremos con casos muy concretos y, hasta el momento, jamás estudiados ni tomados en cuenta desde esta perspectiva.

En mi opinión, una pieza vital en cualquier estudio que del *makura-e*, o del *ukiyo-e* 浮世絵, se lleve a cabo, es un correcto restablecimiento de estas imágenes a los circuitos comerciales que las originaron y por donde circularon,² apartándonos así de los procesos de sacralización como “Arte” que de estas manifestaciones se han efectuado, que han edulcorado a gran parte de sus producciones, y que terminan por esterilizar las relaciones con su hábitat. He mencionado ya en varias ocasiones, que el *makura-e* (al igual que la

¹ Sarah Thompson, por ejemplo, menciona que existen ejemplos en colecciones de *ukiyo-e* 浮世絵 en los Estados Unidos, de calendarios ilustrados que fueron publicados justo en los años siguientes a las reformas de Kyōhō 享保, donde enfáticamente se prohibía su manufactura y distribución independiente. Véase, Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991, p: 54.

² Un reciente ejemplo de este tipo de aproximación fue la *Ukiyo-e International Conference*, organizada en el año 2001 por Hotel Publishing y la Universidad de Leiden, así como la publicación de las memorias del evento en: Newland, Amy & Chris Uhlenbeck, eds.. *The commercial and cultural climate of Japanese printmaking*. Hotei, Leiden, 2004.

generalidad de las estampas *ukiyo-e*) antes que información, entretenimiento o símbolo, fue bien de consumo,³ y es a partir de esta perspectiva que me 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* 歌舞伎, los *kuruwa* 廓 u otras zonas de comercio del sexo, el *ukiyo-e*, y el *shunga* 春画, fueron algunos de los móviles bajo los que 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.

³ Lo que en inglés denominan “commodity”.

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 estampas se presentó en muchas ocasiones a lo largo del periodo Edo como “subterránea”, nunca se mantuvo separada, o con un carácter especial o independiente, con respecto al resto de la producción popular literaria y visual de esos años. El propio Hayashi Yoshikazu 林美一 (1922-1999), 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,⁴ Hayashi saca a la luz tipologías de la literatura popular (como los *ukiyo-zōshi* 浮世草子, los *yomihon* 読本, los *hanashibon* 噺本, los *kokkeibon* 滑稽本, los *sharebon* 洒落本, 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*,⁵ 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* 艶本, y, por ejemplo, en el epílogo de algunos de los libros de Hachimōji-ya 八文字屋,⁶ se anunciaban

⁴ Hayashi Yoshikazu 林美一. *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.

⁵ 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.

⁶ Casa editorial establecida en la ciudad de Kioto, y popular hacia principios y mediados del siglo XVIII.

a la par tanto historias de Ejima Kiseki 江島其磧, como críticas de actores de *kabuki*, y libros eróticos.⁷

Los formatos y las facturas de esta producción, son particularidades que nos facilitan información valiosa en torno a la circulación y posibles públicos 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),⁸ tenían la ventaja que la imagen ocupara la



Figura 61: Portada de *Ehon koi no gakuya* 艶本恋の楽や (La historia oculta del amor, ilustrada); 1827. Colección Hayashi.ⁱ

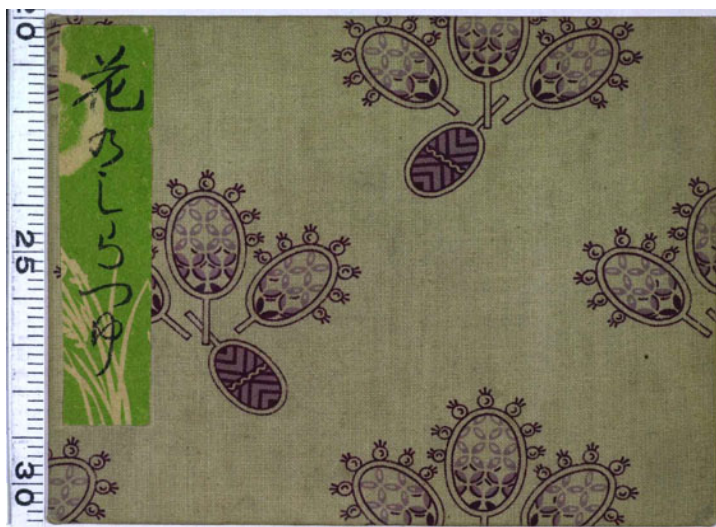


Figura 62: Portada de *Hana no shiratsuyu* 花乃しらつゆ (El blanquecino rocío sobre las flores); fecha sin determinar. Colección Hayashi.

⁷ Hayashi, *op. cit.*, p. 30.

⁸ Un volumen considerable de las veces en formato horizontal.

totalidad de la superficie de la hoja, sin resultar ser intervenida por los pliegues de 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 (27x19 cm), *hanshibon* 半紙本 (24x17 cm), *chūbon* 中本 (19x13.5 cm), *kohon* 小本 (17x12 cm), y *mamehon* 豆本 (que poseía dos tipos, uno grande de 13.5x9.5 cm, y otro pequeño de 12x8.5 cm).⁹ 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”,¹⁰ con pequeñas imágenes *makura-e* de alta calidad, aunque sin llegar al virtuosismo técnico de mediados y fines del XVIII.

Entonces, la circulación y 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 y/o poder adquisitivo.

Los álbumes, no sólo permitían un elevado nivel de sofisticación técnica por cuenta de 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

⁹ Las medidas son aproximadas, y podían presentarse todos ellos en formato vertical u horizontal. Para más detalle, véase, Nakano Mitsutoshi 中野三敏. *Edo no hanpon* 江戸の板本. Iwanami Shoten, Tokio, 1995.

¹⁰ 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. Décimo segunda ilustración, Vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通通堪籠軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia); aprox. 1818-1850. Colección Hayashi.

perfeccionaban los conocimientos y habilidades en la talla e impresión xilográfica, a la vez que aumentaba la demanda por 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, exhuberancia visual y colorística de muchos álbumes.¹¹

Sin embargo el mayor volumen de la industria del *makura-e*, no fueron ni los álbumes, ni 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

¹¹ 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 林美一. *Ukiyo-e no kiwami: Shunga* 浮世絵の極み: 春画. Shinchōsha, Tokio, 1998.

finis del siglo XVIII, pero sobre todo en la primera mitad del XIX,¹² aspecto que evidencia la popularidad que adquirieron estas obras, y las maneras en que los editores, escritores e ilustradores se comportaron ante esta empresa comercial. Publicaciones monocromas (que en dependencia del éxito podían reimprimirse a color),¹³ 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 a color que podían coleccionarse y pegarse en álbumes,¹⁴ entre otras tantas, que nos hablan de una accesibilidad y movilidad mayor, y de una incidencia en sectores populares mucho más amplios que los que a los álbumes les era posible.

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 長友千代治 apunta que, en *Kōshoku toko dangi* 好色床談義 (Sermones sobre una voluptuosa cama, 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 1000; 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

¹² Véase la figura 64.

¹³ Aunque hay ocasiones en que ocurre justo lo contrario, sobre todo si el editor consideraba publicar una versión más económica de algún libro a color exitoso.

¹⁴ La colección Hayashi también cuenta con algunos ejemplos de este último tipo.

tiradas de los libros ilustrados de escritores populares como Santō Kyōden 山東京傳 o Kyokutei Bakin 曲亭馬琴, no son tan bajas, aunque estos últimos las superan.¹⁵

Otro aspecto, que desborda un poco los objetivos en esta investigación, pero que vale la pena mencionarlo, al menos, es que paralelamente al éxito y a la distribución de los *shunga* por territorio nipón, sabemos que fueron ocasionalmente importados a otras regiones cercanas y no tan cercanas al Japón de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por ejemplo, se conoce 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.¹⁶ También se conservan registros donde se critica la importación para la venta, y por ende, la presencia de “pinturas de primavera” (*shunga – chunhua*) japonesas en el mercado chino durante la dinastía Ming 明.¹⁷ De igual forma, 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;¹⁸ mientras que unos dos siglos después, la inquisición en México recibía la

¹⁵ Nagatomo Chiyoji 長友千代治. “Shunpon no dokusho” 春本の読書, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp: 74-82.

¹⁶ Choi Park-Kwang. “Japanese sexual customs and cultures seen from the perspective of the Korean delegation to Japan”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, p: 78.

¹⁷ La mención es de un libro publicado en 1597. Véase, Clunas, Craig. *Pictures and visuality in early modern China*. Princeton University Press, Princeton, 1997, p: 151.

¹⁸ Screech, Timon. “‘Pictures (the most part bawdy)’: The Anglo-Japanese painting trade in the early 1600s”, en *The art bulletin*. College Art Association, Nueva York, 2005. Vol. LXXXVII, No. 1, Marzo, pp: 50-72.

denuncia de posesión de “pinturas obscenas” japonesas que oficiales españoles habían traído de Asia, importado a América, e incluso, mantenían colgadas en sus camarotes.¹⁹

Ahora, 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 en muchos casos también se vendían en los establecimientos de los editores, ¿a través de cuáles vías era que se distribuía el grueso de la producción de *makura-e*?

Este es un tema del que se ha investigado y publicado bastante 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 (antes mencionado), aunque la gran mayoría de sus textos son materiales más bien vinculados a la producción de impresos en un sentido amplio.²⁰ Es en estos trabajos en 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* 春本, como también se les conoce. Además de estos textos, también he tomado en cuenta alguna que otra referencia de la literatura de Edo con la que me he topado durante los años que he dedicado a este estudio.²¹

¹⁹ Según referencias de documentos de la inquisición, conservados en el Archivo General de la Nación, México, y cuyo estudio forma parte de una investigación en proceso. Agradezco a Andrés del Castillo por alertarme sobre esta documentación, hace ya unos años.

²⁰ Entre sus principales obras tenemos a: *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* 近世資本屋の研究. Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982. El único trabajo específicamente dedicado al *makura-e*, es su artículo, “Shunpon no dokusho” 春本の読書, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp: 74-82.

²¹ 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. Ya que un volumen considerable de estas fuentes son sobre todo diarios y literatura, entre otros materiales de no tan fácil acceso, muchos de ellos con ubicación actual desconocida, y

En particular, me resultan muy atractivos algunos poemas *senryū* 川柳, que ya he utilizado en alguna que otra ocasión en estas páginas, y que, en la medida de lo posible, incluiré como fuente de información sobre la circulación y popularidad del *makura-e*.

枕絵ハ商見世の釣餌にて²²

El makura-e es como el anzuelo y la carnada de las tiendas de los comerciantes

Como vemos, aparentemente nuestras 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 gobierno shogunal implementaba medidas para el control editorial. No obstante, 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 tuvieron un nivel de movilidad mucho mayor que el de los editores. Estos vendedores, o “librerías andantes”, fueron uno de los actores que contribuyeron a la diseminación de la literatura popular y del *makura-e* en zonas alejadas de los conjuntos urbanos, al dedicarse a vender y comprar libros en esas áreas.²³

los volúmenes de producción fueron en extremo elevados, una labor unipersonal de esta índole se convierte en prácticamente una titánica excavación arqueológica, que puede no sólo tomar muchos años, sino generaciones.

²² Hanasaki Kazuo 花咲一男. *Senryū shunga shi* 川柳春画志. Taihei Shoten, Tokio, 1989, p: 133.

²³ Véase, Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Edo jidai no tosho ryūtsū* 江戸時代の図書流通. 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／＼の物売りける... (*Hasta el campo han llegado los libros, que se venden junto a tantas otras cosas disímiles...*), *Ibidem*, p: 86.



Figura 65: Ilustración del libro *Ōmisoka akebono sōshi* 大晦日曙草紙 (Cuentos del amanecer en vísperas de Año Nuevo); 1853. Ubicación desconocida.

Otra de las caras alternativas de éste negocio fueron los puestos nocturnos (*hoshi-mise* 干店, o “tiendas bajo las estrellas”),²⁴ 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.²⁵

明けて置く・干店にある西川絵

*Las estampas de Nishikawa, están desplegadas en los puestos*²⁶

²⁴ Véase una recreación de estos puestos en la figura 65.

²⁵ Véase, Hanasaki Kazuo 花咲一男. *Senryū shunga shi* 川柳春画志. Taihei Shoten, Tokio, 1989.

²⁶ Estampas de Nishikawa, o *Nishikawa-e* 西川絵, fue otro de los nombres por el que se conocían los *makura-e*. Esta denominación proviene del apellido del famoso ilustrador de Kioto, Nishikawa Sukenobu 西川祐信, célebre por sus estampas de contenido sexual.

うかへと・陰茎迄出す干店や

Si se está entretenido, los puestos hacen que se le salga a uno hasta el pene²⁷

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²⁸

Lo que vende bien en los puestos son las estampas de sexo

Pese a la popularidad y el importante papel desempeñado, en la distribución de los *enpon*, por 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* 貸本屋). De nuevo, los textos de Nagatomo Chiyoji serán los que mejor nos informan a este respecto.

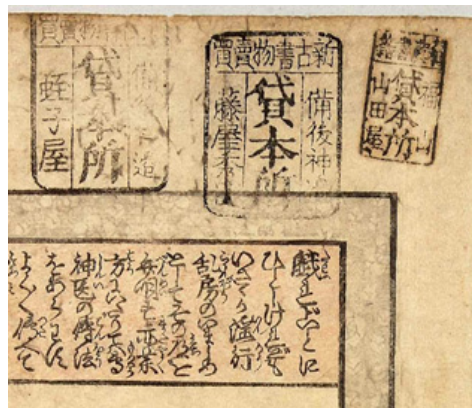
Según Nagatomo, el negocio de librerías de préstamo nace como solución comercial para la circulación de libros de entretenimiento (entre ellos los *shunpon*), y para responder a las demandas de una población cada vez más poseedora de habilidades para la lectura. Plantea que, al parecer, fue la forma más popular para acceder a los libros eróticos, y que los posibles consumidores no se circunscribían a un público exclusivamente masculino, sino también femenino.²⁹

A partir de la información que ofrece, se desprende que, desde sus orígenes, los *enpon* fueron de los materiales más pedidos y populares de las *kashihon'ya*, que en muchos casos

²⁷ Por cuenta de la gran cantidad de *makura-e* que se vendían y exhibían, y la consecuente posibilidad de erección entre el público masculino.

²⁸ Hanasaki Kazuo, *ibidem*, pp: 98-100.

²⁹ Para esto, cita ejemplos de la literatura de la época. Véase, Nagatomo Chiyoji 長友千代治. “Shunpon no dokusho” 春本の読書, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp: 77-78.



Ejemplos de sellos de *kashihon'ya* en *enpon*.

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.

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 Lane.

amasaban amplias colecciones de estos libros, y que además eran los clientes quienes presionaban para que se incorporaran aún más. Sobre la magnitud de las colecciones de *shunpon*, explica que son pocas las veces en que se han conservado registros de sus fondos, por lo que se desconoce con exactitud su extensión. De 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.³⁰ En ella, los *enpon* estaban catalogados como 「ゑ」 (*e* – ilustrados), y aparecen listados unos 814 títulos. Este número no incluye obras como los *kōshokubon* 好色本 de Saikaku 西鶴, por lo que se cree que es uno de los más altos entre las librerías de

³⁰ Guardaba un total de 26,768 volúmenes. Véase, Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Kinsei kashihon'ya no kenkyū* 近世資本屋の研究. Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982, p: 151, y Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p: 395.

préstamo de la época.³¹ 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 Kinonaki 城崎,³² habían en total 16 títulos (51 volúmenes) de libros ilustrados de Nishikawa Sukenobu 西川祐信, de ellos seguramente una buena cantidad eróticos, por cuenta del éxito que sus *enpon* tenían.³³

El período promedio de préstamo era de 3 días. Al parecer, las librerías tenían alianzas con otros negocios de caratelistas y encuadernadores para poder conservar en buen estado los materiales.³⁴ El principio del préstamo se basaba en la confianza al 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 período Edo, tres días de préstamo podían costar entre los 24 a los 36 *mon* 文 (de 600 a 900 yenes actuales) aproximadamente.³⁵

Si tomamos en cuenta, entonces, las características y motivos de los controles editoriales que revisamos en el capítulo anterior, no será difícil percatarnos que la movilidad y extensión en la circulación del *makura-e* y de los *enpon*,³⁶ evidencian un potencial que sin duda alguna fue visto como alarmante y, por ende, transgresivo ante la ideología de poder dominante. Kornicki, en su estudio sobre la historia del libro en Japón, se refiere justo a

³¹ Nagatomo Chiyoji 長友千代治. “Shunpon no dokusho” 春本の読書, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p: 81.

³² Zona de recreación al norte de la actual Prefectura de Hyōgo 兵庫.

³³ Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Kinsei kashihon'ya no kenkyū* 近世資本屋の研究. Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982, p: 111.

³⁴ 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 está muchas veces manchada y maltratada (véanse las figuras 32 y 33), y de esta forma el suave papel limpiaba las manos sucias, o quizás tenga alguna connotación sexual.

³⁵ 1 *mon* cerca de 25 yenes actuales. Nagatomo Chiyoji 長友千代治. “Shunpon no dokusho” 春本の読書, en *Bungaku* 文学. Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, p: 81.

³⁶ Como de la literatura popular y los *ukiyo-e*, en general.

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.*³⁷

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 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”.

³⁷ *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 desarrollaban un papel marginalmente subversivo en la sociedad Tokugawa, por cuenta de las opiniones expuestas por el Bakufu, en torno a las publicaciones comerciales de carácter popular.* Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century.* University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p: 394.

El Makura-e como Imagen Transgresora

Uno de los matices de estas imágenes que llamamos *makura-e* que más me he 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, nos 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 evidentemente ideadas como literatura, como divertimento estético e intelectual, o como herramientas de estimulación sexual,³⁸ 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.³⁹

Por cuenta de los intereses de este capítulo me concentraré básicamente en aquellos elementos que contribuyan a esclarecer las formas en que el *makura-e* también participó en algunas de las prácticas transgresivas que sazaban las relaciones entre los imaginarios *chōnin* y los del poder Tokugawa, y por tanto considero pertinente aclarar que esta aproximación parte justo de esas consideraciones plurales hacia el *makura-e*, como una particularidad más suya, y jamás como otra visión monolítica o categórica en torno a estas

³⁸ Son estos tipos los que con mayor frecuencia son mencionados o ilustrados en los catálogos, u otras publicaciones sobre el tema.

³⁹ Algunas veces combinadas muchas de estas líneas en una sola obra.

problemáticas. Para fundamentar mis razones en esta sección seguiré un hilo especialmente iluminador que es la sátira.

Como veremos, 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 forma, jocosa e irreverentemente, los cursos de la monótona cotidianidad, del estático mundo “real”, y a ellos mismos como parte de él. Es decir, que se convierte en otro de esos dominios virtuales⁴⁰ que 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.⁴¹

El *makura-e*, y los *enpon*, eran pues enclaves privilegiados que combinaban a la par la burla con el sexo.

からくりを見て一本掻く惣後架⁴²

*Excitado por haber estado espiando, él corre al baño a masturbarse*⁴³

まらがしたくばよし町へござれ後家⁴⁴

*Si las viudas quieren un pene, que vayan a Yoshichō.*⁴⁵

⁴⁰ Como el teatro *kabuki*, la literatura y las estampas.

⁴¹ Sobre la virtualidad de sitios como Yoshiwara 吉原, véase, Screech, Timon. “The Edo pleasure districts as ‘Pornotopia’”, en *Orientations*. November. Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, 2002, pp: 36-41.

⁴² Shunroan Shujin 蕪露庵主人. *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.

⁴³ Versión al español, cotejada con la traducción al inglés de: Solt, John. “Willow leaf tips”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, p: 132.

⁴⁴ Shunroan Shujin 蕪露庵主人, *Ibidem*, p: 184. Para una versión al inglés de estos y otros versos similares, véase, Solt, John, *op. cit.*, pp: 129-134.

Esta peculiaridad de combinar lo satírico con lo sexual, la podemos encontrar en muchísimos otros representantes de la cultura *chōnin*, como los *bareku* バレ句⁴⁶ arriba incorporados. Pero, ya que es la imagen el territorio que nos ocupa, reconcentrémonos en ella.

El ámbito de lo satírico sexual, es uno en el 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 todos en situaciones ridículas;⁴⁷ fantasmas y demonios genitalizados que encarnan más bien a prostitutas y gente del común;⁴⁸ “técnicas” sexuales que remedan a la lucha *sumō* 相撲;⁴⁹ entre tantas otras.

A pesar de las restricciones del Bakufu 幕府 en cuanto a describir o representar a personas de clase samurái (o personajes políticos importantes), que comentamos en el Capítulo III, conocemos que regularmente el *ukiyo-e* hacía caso omiso a prohibiciones de

⁴⁵ Barrio de prostitutas (*kagama* 陰間), donde además de ofrecerse servicios sexuales a un público masculino, se dice que también se brindaban servicios a mujeres, sobre todo viudas.

⁴⁶ *Bareku* バレ句: Variante humorística, con contenido sexual, del *senryū*.

⁴⁷ Situaciones como estas, comúnmente las podemos encontrar en un volumen considerable de los *makura-e*.

⁴⁸ Como por ejemplo, los personajes *funa yūrei* 船遊禮 (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 歌川國貞, que se encuentra en la colección Hayashi.

⁴⁹ Véase la figura 68.



Figura 68: Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞 (atribución dudosa). Primera ilustración de *Ana-zumō shijūhatche* 穴相撲四拾八手 (Las cuarenta y ocho posturas del sumō del agujero); 1857. Colección Hayashi.



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); ca. 1803-04. Colección JUM.

este tipo, como vimos con el famoso ilustrador Utamaro 歌麿,⁵⁰ que en varias ocasiones fue llamado a contar por las autoridades.

De nuevo, si revisamos lo que nos 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 élite política, militar, y hasta aristocrática, se involucraban en los contenidos satíricos del *makura-e*.

⁵⁰ 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 織田信長, añorando, posiblemente, las glorias pasadas frente a la miseria de la vida presente.



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.



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.

Por ejemplo, en el volumen I del *shunpon Shunjō gidan mizuage-chō* 春情伎談水揚帳 (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, frente a 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 derritan. Las residencias de los señores, y lo que allí se imaginaban que sucedía, también era 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, tenemos también, la edición de lujo del *Waka midori* 和嘉美登利 (Selectas jóvenes sublimes y auspiciosas, 1827), posiblemente de Kunisada⁵¹ y de donde hemos seleccionado las figuras 70 y 71, en las que vemos 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.⁵²

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 paradigmático⁵³ en la historia de la cultura de impresos de Edo, y del *makura-e* en específico, y es la parodización de un clásico: *Onna*

⁵¹ Estos tres ejemplares forman parte de la colección Hayashi.

⁵² 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).

⁵³ Aunque no único ni aislado.

daigaku takara-bako 女大學寶箱 (La preciosa arca del gran conocimiento femenino, 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 período Edo. Amplio conocedor de los clásicos confucianos chinos y de los escritos de Zhu Xi 朱熹, realizó valiosos esfuerzos por difundir los conocimientos de los maestros confucianos entre la



Figura 72: Versión de *Onna daigaku* 女大學 (Gran conocimiento femenino) impresa como volante a fines del período Edo. Ubicación desconocida.

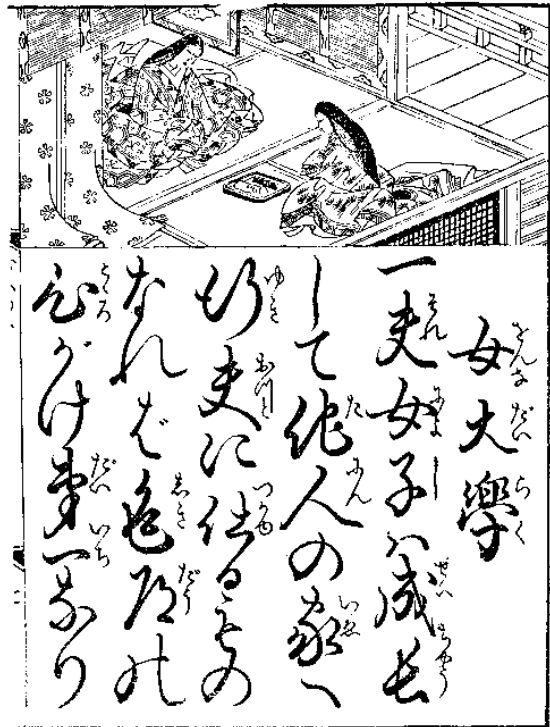


Figura 73: Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Octava ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino); aprox. 1751-1763. Colección Lane.

gente común del Japón de esos años, realizando un amplio trabajo educativo que ponía énfasis en la importancia del conocimiento práctico y del desarrollo intelectual.⁵⁴

La mayoría de sus textos fueron realizados a una edad adulta, una vez retirado de sus obligaciones para con sus señores. Es durante esos años que escribe sus “instrucciones”, o *kunmono* 訓物, dirigidos 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 femenino), 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 estaban impuestos en una sociedad con una privilegiada estructura falocrática, y donde la actividad de la mujer estaba supeditada al control y la voluntad del hombre.

Tal fue el éxito de este escrito, que todavía era ampliamente conocido ya entrado el siglo XX en Japón, y los años que comprenden al período Edo, fueron testigos de las múltiples copias, reediciones y versiones que de este pequeño instructivo se realizaron.⁵⁵ Por supuesto, más allá de las ediciones “normales” del libro, el universo de los *enpon* no se privaría de aportar egregios ejemplares que contribuirían a diversificar los preceptos de

⁵⁴ Para una investigación en inglés sobre Ekiken, véase: 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.

⁵⁵ Véase la figura 72, donde se muestra una versión “portátil” de *Onna daigaku*, de fines del período Edo. Además, en la colección de Nichibunken, se guarda una versión ilustrada de este libro de Ekiken.

Ekiken en el terreno de lo erótico como una forma más de amplificar 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*,⁵⁶ 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 femenino),⁵⁷ publicada entre los años 1751-1763 (más o menos unos cuarenta años después del libro de Ekiken), diseñada por el conocido ilustrador Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1710-1786),⁵⁸ y escrita por alguien que utilizó el sobrenombre de Kaimara Hekiken 開莖屢軒.⁵⁹ Como vemos, el registro paródico comienza desde el propio título del libro: *Onna dairaku takara-beki* (La preciosa apertura del gran divertimento femenino), frente a *Onna daigaku takara-bako* (La preciosa arca del gran conocimiento femenino), contraponiendo 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).⁶⁰

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

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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 período Edo.

⁵⁸ Atribuido.

⁵⁹ El ejemplar con el que se trabajó forma parte de la colección Lane.

⁶⁰ Por cuenta de que Kaimara Hekiken 開莖屢軒, está integrado por los caracteres 開 (vulva), 莖 (pene), 屢 (vulva), y 軒 (casa, tejado). Se desconoce quién utilizó este sobrenombre.

imágenes *makura-e* de corte satírico. Estas incluyen escenas de la vida cotidiana de personas de diferentes estratos sociales realizando labores domésticas, trabajo de campo o de pesca, o simple esparcimiento. La otra de las secciones principales,⁶¹ se dedica a clasificar diferentes tipos de mujeres, sus genitales, sus zonas erógenas, además de variados juguetes sexuales y afrodisíacos, para así explicar todas aquellas técnicas que pueden emplearse para estimular sexualmente a una mujer.

Esos “nuevos preceptos” de *Onna dairaku*, se caracterizan por mantener un diálogo constante con el texto fuente, contraposiciones que ejemplificaré con dos fragmentos de los primeros párrafos de ambas obras:

Onna daigaku takara-bako

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。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.

女は容よりも心の勝れるを善しすべし。⁶⁴

En una mujer, antes que una bella apariencia, es mucho mejor un corazón virtuoso.

Onna dairaku takara-beki

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。⁶³

Ya que una joven al alcanzar la adultez irá a vivir a casa de otros, donde servirá obedientemente a su marido, deberá asumir a la esencia de las artes sexuales como lo más importante.

女子ハかたちよりも心和らか成を善とすべし。心ばへ無美女ハ。⁶⁵

En una joven, antes que una bella apariencia, es mucho mejor un corazón maleable. Un corazón correcto equivale a una mujer fea.

⁶¹ También cuenta con algunos pequeños apartados independientes.

⁶² 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.

⁶³ Kaimara Hekiken 開基扇軒. *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開. Kamigata, aproximadamente 1751-1763, p: 10. Colección Lane. Véase la figura 73.

⁶⁴ Kaibara Ekiken, *ibidem*.

⁶⁵ Kaimara Hekiken, *op. cit.*, p: 14. Colección Lane.



Figura 74: Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Décimo tercera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino); aprox. 1751-1763. Colección Lane.

- Diálogo -

Hombre: -Seguir estas reglas lo vuelven a uno estoico. Basta, basta.
Mujer: -Ah, espérate, que aquí falta por coser.ⁱⁱ



Figura 75: Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Trigésimo primera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino); aprox. 1751-1763. Colección Lane.

- Diálogo -

Mujer: -¡Hey, hey, lo haremos después!
Hombre: -¡Lo acordamos! ¿Por aquí está bien? Ahí te va el pito.ⁱⁱⁱ

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*, resultando muy interesante que esta obra se haya publicado en Kamigata 上方,⁶⁶ zona menos rígida si de controles se trataba, por cuenta de su lejanía del centro político del país, Edo.

Como vemos 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 imaginario autónomo que se rige por dinámicas propias, y que mantiene una existencia alterna y, en muchos casos, subversiva.

⁶⁶ Región al sur de Japón que comprende las ciudades de Osaka y Kioto, entre otras.

Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 y las Estrategias de Transgresión

Es, en mi opinión, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳 (1797-1861) uno de esos artistas que encaja a la perfección en este intento por ejemplificar las actitudes transgresivas manifiestas en la producción *makura-e*. Al igual que la generalidad de los ilustradores de la época, los rumbos contestatarios de su obra no se circunscribirán solamente 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.⁶⁷

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), estudiando en la escuela Utagawa⁶⁸ con otros que también se convertirían en ilustradores famosos.⁶⁹ 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 artista de estampas que populariza la temática conocida como *musha-e* 武者絵 (estampas de guerreros).

Se estima que su trabajo como ilustrador, que comenzó en 1814, dio como resultado un número de casi 300 títulos,⁷⁰ de ellos más de treinta eróticos. En el Anexo B, hemos incluido un listado tentativo de estos *enpon* firmados o atribuidos a Kuniyoshi, que nos da

⁶⁷ 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.

⁶⁸ Escuela de *ukiyo-e* fundada a fines del siglo XVIII por Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735-1814).

⁶⁹ Como Utagawa Kunisada, quien además sería su rival profesional por el resto de su vida.

⁷⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980. Para dos estudios generales sobre Kuniyoshi, véanse: Robinson, B. W.. *Kuniyoshi*. Victoria & Albert Museum, London, 1961; y Suzuki Jūzō 鈴木重三. *Kuniyoshi* 国芳. Heibonsha, Tokio, 1992.

un aproximado de 35 títulos, así como una tabla que intenta presentar una evidencia de la distribución cronológica en la publicación de estos libros. Como vemos, los años de mayor volumen se ubican entre 1829 y 1835, y corresponden a un 60% del total de sus *shunpon*, para los que, en algunos casos, no solamente ilustraba, sino también escribía las historias.⁷¹

A pesar 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.⁷² Una práctica común en los años que comprenden las primeras 3 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.⁷³

Kuniyoshi, quien a partir de 1818 comienza a utilizar la firma Ichiyūsai Kuniyoshi 一勇齋國芳 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.⁷⁴ 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

⁷¹ Como por ejemplo, las versiones de 1829 del *Suikoden* y del *Chūshingura*.

⁷² Veremos en el capítulo siguiente como esto además dependía del comportamiento oficial con respecto al control editorial.

⁷³ Véase la figura 76, donde Kuniyoshi coloca su firma “secreta”, Ichimyōkai Hodoyoshi 一妙開程由, en el biombo del fondo, como si fuera la firma del autor del biombo más que del creador de la ilustración.

⁷⁴ Aquí es muy importante tomar en cuenta que se trataba de una empresa comercial, donde la competencia y los intereses por cuenta de 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, Utagawa Kunisada, que se convirtió en esos años en el ilustrador más rentable.



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 Lane.^{iv}

cinco gatos en casa),⁷⁵ Kuniyoyoyoyo <にヨヨヨヨ>,⁷⁶ 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.

⁷⁵ Era en extremo conocida su gran pasión por los gatos, a los que incluye con bastante frecuencia en sus diseños e ilustraciones.

⁷⁶ Esta firma es risiblemente explícita, ya que coloca los sonidos “kuni” seguidos 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.

Esta connotación retadora vinculada al hecho de firmar las imágenes de los *enpon*,⁷⁷ 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 mencionamos en el capítulo anterior, el uso de las parábolas históricas como solución ante los ánimos por comentar el presente, fue un método utilizado de forma extensiva por los diseñadores de estampas *ukiyo-e*, quienes nos han brindado multitud de ejemplos, algunos de ellos ocasionalmente presentados en esta investigación. 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 formas directas y públicas.⁷⁸ Una de estas obras en particular, se ha convertido en el más famoso relato del período 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).

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⁷⁹ en grupo, esta historia fue inmediatamente adoptada como tema por las más variadas manifestaciones de

⁷⁷ Sobre todo teniendo en mente que desde 1721 comenzaron a aparecer reglamentaciones oficiales que intentaban controlar a los *enpon*. Véase el Capítulo V.

⁷⁸ 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 徳川家康 (1542-1616), 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, Shively, Donald H.. “Tokugawa plays on forbidden topics”, en Brandon, James R., *Chūshingura. Studies in kabuki and the puppet theater*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1982, pp: 23-58.

⁷⁹ Honorable suicidio ritual realizado por los guerreros samuráis al abrirse el abdomen con su espada. Más conocido en Occidente como *harakiri*.

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 guardianes, escrito en kana),⁸⁰ fue llevada a la escena del *bunraku* 文楽⁸¹ ese mismo año, sirviendo de 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,⁸² *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 1790-1820). Otra versión contemporánea con los años productivos de Kuniyoshi, fue *Kanadehon yakō no tama* 仮名手本夜光玉 (La joya de la claridad nocturna, escrita en kana), libro policromo en tres volúmenes de 1828, nada más y nada menos que de su gran rival, Utagawa Kunisada.⁸³

Es precisamente como respuesta al libro de Kunisada, que 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).⁸⁴ Tomando como

⁸⁰ Se está haciendo referencia en el título a que no estaba escrito con los ideogramas chinos, sino en *kana* (silabario japonés), de mayor comprensión entre la gente común.

⁸¹ Teatro de marionetas.

⁸² Véase la figura 77.

⁸³ Hayashi Yoshikazu 林美一. “Higa ehon: ‘Chūshingura’” 秘画絵本・「忠臣蔵」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. No. 23. Gabundō, Tokio, 1965, pp: 10-30.

⁸⁴ Este tipo de respuesta ante libros de Kunisada se repitió durante esos años, y además de *Chūshingura kōhen*, los libros *Suikoden kōhen* 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, Lane, Richard & Hayashi Yoshikazu



Figura 77: Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿. Quinta ilustración, Vol. III, de *Ehon shūshingura* 会本執心久楽 (Libro de la devoción por las eternas diversiones); 1804. Colección Lane.



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 (1802-09).



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.

林美一. *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成. Vol. XVI, Utagawa Kuniyoshi “Chūshingura kōhen” 歌川国芳「口吸心久莖後編」. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.

referencias a la versión *jōruri* 浄瑠璃⁸⁵ de 1748, y a la parodia de Kunisada, Kuniyoshi remodela la trama, colocándola ahora no en el lejano período Kamakura 鎌倉,⁸⁶ sino en el Edo de ese momento, sustituyendo a los personajes originales por la gente que comúnmente habitaba en esa ciudad, y tejiendo 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, aclarando en el prólogo del libro 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), utilizando para esto el sobrenombre Daichinbō 大珍房 (Gran pene). Este perfil literario de Kuniyoshi le permitirá recomponer la historia parodiando no sólo con la adaptación de Kunisada, o con la versión *jōruri*, sino además con 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 lo podemos encontrar en la sexta ilustración del segundo volumen de *Chūshingura kōhen*.⁸⁷ Vemos en ella 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 nos queda claro que se trata de un pasaje de la decimoprimer escena de la obra. Pero, ¿quiénes son estos personajes? Aquí de nuevo nos ayudan las etiquetas que ha colocado Kuniyoshi frente al fondo negro que cubre las profundidades de la escena. Gracias a ellas podemos conocer que esta mujer (Onao-no-kata

⁸⁵ *Jōruri* 浄瑠璃: Forma de narración dramática, asociada al teatro de marionetas *bunraku*.

⁸⁶ Como lo hizo la versión *jōruri* de 1748.

⁸⁷ Véase la figura 79.

おなをの方) está siendo sometida por un tal Yajirō 弥次郎 y 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),⁸⁸ subvirtiendo a estos héroes bonachones,⁸⁹ que jamás hubieran sido colocados en situaciones similares en la novela de Ikku.

Otro aspecto interesante de resaltar en la coyuntura de disfrazar historias, es la aptitud que brindaba esta estrategia para ubicar de formas relativamente seguras acontecimientos del presente que, como recordamos, su publicación y distribución estaban terminantemente prohibidas por las autoridades shogunales.

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),⁹⁰ donde a la par de escenas de la vida sexual ordinaria de los habitantes de Edo,⁹¹ se dan pistas de sucesos extraordinarios

⁸⁸ La primera parte de la serie se publicó en esos años, pero por cuenta de la popularidad de esta primera entrega, Ikku continuó produciendo secuelas por unos 20 años más.

⁸⁹ Véase la figura 78 para la representación que de estos cándidos personajes se incluye en el libro original de Ikku.

⁹⁰ Este libro ha sido incluido íntegro en el Anexo B.

⁹¹ Por ejemplo, en la séptima ilustración del volumen III (página 413 del Anexo B) 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 〱 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ヨ、アレもういくから、きつくよ 〱」
 「ソレかうか 〱」
 「ア、フン 〱、いくヨいく 〱 〱」
 ジボ 〱ニチヤ 〱 〱 ドツク 〱ぬら 〱 〱。
 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!, ¡serás zonzo! Más importante que ese altar de allí afuera es la fiesta de aquí adentro. Mira, que ya me vengo, ¡no lo sientes...!

que ocurrieron en la ciudad, como el que se muestra en la segunda ilustración del segundo volumen, que podemos ver en el Anexo B (página 401), y de donde proviene el siguiente diálogo:

「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
を持つて来たぜ」

「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」トうしろからづぶへ。

-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, vemos 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 este fueron registrados con muchísima frecuencia, por lo que si tomamos 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 el servir como medios de comunicación, esta escena perfectamente bien puede estar haciendo referencia al incendio que ocurrió en Edo apenas unos meses antes de la publicación del libro.⁹² Hayashi, por su lado, plantea que la imagen puede abrigar algún contenido autoreferencial, por cuenta de que en la ropa del hombre

-Ah si, 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.

⁹² Este incendio ocurrió el 7 de febrero de 1834. Comenzó en el distrito Kanda Sakuma-chō 神田佐久間町 de Edo, y destruyó los teatros Nakamura-za 中村座 e Ichimura-za 市村座. Ihara Toshirō 伊原敏郎. *Kabuki nenpyō* 歌舞伎年表. Iwanami Shoten, Tokio, 1959-63.

encontramos la marca ㄨ ㄨ ㄨ ㄨ, que en ocasiones utilizaba Kuniyoshi en una de sus firmas, y por tanto es importante considerar la posibilidad de que pueda haberse caracterizado él mismo.⁹³

Si bien es cierto que, hasta el momento, no tenemos la certeza absoluta, y no podemos afirmar categóricamente, de que se trata de ese hecho concreto, hay demasiadas coincidencias (además de comportamientos generalizados en la manifestación, y en el circuito cultural *chōnin*) que nos indican que existen fuertes probabilidades de que así haya sido. Se hace justo entonces, para sustentar más sólidamente el 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 donde ya el éxito tocaba a su puerta, reputación que data de unos 7 años atrás, cuando decidió diseñar una serie policroma que se basaba 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).⁹⁴

La novela,⁹⁵ 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

⁹³ Lane, Richard & Hayashi Yoshikazu 林美一. *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成. Vol. XII, Utagawa Kuniyoshi “Hana goyomi” 歌川国芳「華古与見」. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1996.

⁹⁴ *Suikoden* en japonés. Ha sido traducida al inglés como *The Water Margins* y también como *Outlaws of the Marsh*.

⁹⁵ Compilada en Ming 明 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 (c. 1330-1400), de quien en ocasiones se dice que es el propio Shi.



Figura 80: Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳. *Kanchikotsuritsu Shuki* 旱地忽律朱貴; 1827~1830. Ubicación desconocida.



Figura 81: 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.

Japón, donde además de la traducción aparecieron diferentes versiones, una de ellas escrita entre 1825-26 por el propio Bakin e ilustrada por Utagawa Toyokuni, que titulada *Keisei Suikoden* 傾城水滸伝 (La epopeya de los márgenes del agua de las cortesanas), fue un boom editorial por entonces.

Kuniyoshi quien se encontraba tratando de hallar la clave del éxito, recibe la tarea de llevar la historia al *ukiyo-e*, realizando 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 Epopeya de los Márgenes del Agua”, individualizados),⁹⁶ donde recreó a los legendarios personajes dedicándole una estampa a cada uno de los bandidos.

⁹⁶ Véase una de ellas en la figura 80.

Tal fue la popularidad de la serie que de la noche a la mañana lanzó a la fama a Kuniyoshi, quien difícilmente podía vivir por cuenta de su trabajo como ilustrador,⁹⁷ fama que aprovechó al máximo, realizando a lo largo de su vida varias versiones de la historia,⁹⁸ tanto en forma de estampas sueltas, como de ilustraciones, y de adaptaciones eróticas.

De entre las variantes *shunpon* que del *Suikoden* realizara Kuniyoshi,⁹⁹ hay una que nos interesa de manera especial, el *Suikoden kōhen* 通妓傳後編 (Epopéya de los márgenes del agua, la secuela: Más allá del margen del agua), de 1829. Este libro que también lo produjo como respuesta a otro de Kunisada, titulado *Fūzoku Suikoden* 風俗通妓傳 (Una epopeya de los márgenes del agua costumbrista, 1826),¹⁰⁰ fue al igual que otros, ilustrado y escrito por él mismo bajo sus sobrenombres Ichimyōkai Hodoyoshi y Daichinbō, y más que una parodia erótica del *Suikoden*, narra los escándalos sexuales de 70 personas famosas, durante la era Bunsei 文政 (1818-1830).¹⁰¹

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-

⁹⁷ Véase, Suzuki Jūzō 鈴木重三. *Kuniyoshi* 国芳. Heibonsha, Tokio, 1992.

⁹⁸ Una de ellas por cierto, transformando 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).

⁹⁹ Véase la figura 81 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.

¹⁰⁰ Ilustrado por Kunisada bajo su seudónimo Fukiyo Matahei 不器用赤平, y escrito por Utei Enba 烏亭焉馬 (1743-1822), bajo el sobrenombre de Rakushoan Keipitsu 落書庵景筆.

¹⁰¹ Hayashi Yoshikazu 林美一. *Enpon kenkyū: Kuniyoshi* 艶本研究: 国芳. Yukō Shobō, Tokio, 1964, p: 151.



Figura 82: 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. Ubicación desconocida.



Figura 83: 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. Ubicación desconocida.



Figura 84: 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.

1832), actores del *kabuki* quienes además mantenían una relación homosexual.¹⁰² Este incidente que fue por primera vez registrado en la versión *Suikoden* de Kunisada de 1826, obtuvo un triunfo inmediato,¹⁰³ e incidió en que cerca de otros 14 libros (incluida la secuela de Kuniyoshi), decidieran recontar la historia.¹⁰⁴

Otro de los libros de Kuniyoshi donde se menciona el suceso, es *Aki no nanagusa zokuhen* 秋の七種続編 (Las siete flores del otoño: La secuela), que, como mencionamos antes, fue publicado en 1832, apenas unos 3-4 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)¹⁰⁵ y la sirvienta O-yashiki お屋敷.¹⁰⁶

Como vemos 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 demás, los personajes representados en las imágenes¹⁰⁷ podían ser perfectamente identificados, ya sea por sus nombre simulados, por sus logotipos

¹⁰² Lamentablemente no me ha sido posible hallar imágenes de estos dos últimos libros (*Fūzoku Suikoden* y *Suikoden kōhen*). Véase la figura 82, 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.

¹⁰³ Hayashi considera al libro de Kunisada como uno de los grandes best-sellers del momento. Véase, Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル. Shinchōsha, Tokio, 1997.

¹⁰⁴ Esta lista de 14 libros se puede encontrar en el texto de Hayashi. Véase, Hayashi, *ibidem*.

¹⁰⁵ Danjurō VII es considerado como 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, yéndose 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.

¹⁰⁶ Véase la figura 83, donde se representa a Danjurō.

¹⁰⁷ Véase también la ilustración de otro libro de Kuniyoshi, en la figura 84, donde aparecen (a la derecha) los actores del *kabuki* Bandō Mitsugorō IV 四代目坂東三津五郎 (1800-63) y posiblemente Sawamura Tosshō I 一代目沢村訥升 (1802-53), teniendo relaciones sexuales explícitas detrás del biombo, en los camerinos del teatro. Uhlenbeck, Chris, ed., *Japanese erotic fantasies: Sexual imagery of the Edo period*. Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p: 207.

en la ropa (véase el rombo triple de Danjurō VII en la figura 83), o por sus rostros que, por cuenta de la aceptación que ya en esta época tenían los *nigao-e* 似顔絵 (estampas retratos),¹⁰⁸ 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?

Notas a las imágenes:

ⁱ En la portada viene la inscripción *Shinjō zuiki ichiren* しん上ずゐき一連 (Serie de narraciones de la vida).

ⁱⁱ かうのりかゝつてからハかんにならぬ。ちよつとへ。

まあまたんせ。こゝをぬふてから。

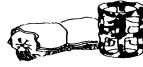
ⁱⁱⁱ それへ、やあとなされへ。

がつでんじや。こゝらでせい。とてちんへ。

^{iv} La leyenda dice *Shitennō tsuchigumo taiji no zu* 四天王土蜘蛛たいじのず, es decir, dibujo de los cuatro fieles guardianes enfrentando a la araña de tierra. La historia de las luchas de Minamoto Raikō y sus cuatro fieles guardianes contra la araña de tierra, proviene del libro *Taiheiki* 太平記 (Crónicas de la gran pacificación, 1370).

¹⁰⁸ La traducción literal dice *estampas de rostros parecidos*, para referirse a la similitud del rostro representado con el rostro real del actor.

Capítulo Cinco



El Control del Makura-e

Refiriéndonos a los comportamientos generales del *ukiyo-e* 浮世絵, mencionábamos, en el Capítulo III, que a pesar de la extensión y diversidad de esta producción visual, son extremadamente raros los casos en donde haya un involucramiento directo de las autoridades shogunales, y que esos pocos ejemplos en realidad constituyeron castigos intimidatorios que intentaban disuadir a la industria editorial, y mermar la producción y comercialización de esas imágenes.¹ Es por esto, que encuentro altamente importante, para el estudio de la representación visual transgresiva en el *ukiyo-e*, y más en específico aún, en el *makura-e* 枕絵, en vez de hablar en términos de “censura”, centrar el análisis de este capítulo en la esfera del “control”,² ya sea llevado a cabo a partir de mecanismos preventivos que funcionaban desde los gremios (o incluso a nivel personal), o a partir de las

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. Tomo la idea de la discusión en torno al control y censura de la imagen de: Clunas, Craig. *Pictures and visibility in early modern China*. Princeton University Press, Princeton, 1997.

medidas promulgadas con regularidad por el Bakufu 幕府. Es en este ámbito del control, donde se pueden situar la mayoría y, creo yo, los más interesantes ejemplos a examinar.

También he 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* 春画, 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 período Edo, o que hayan sufrido de los embates de la censura.³ En los mejores 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, argumentándose 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, colecciones, e información

³ Consideración que no sería nada original de suponer, sobre todo si partimos de que esta producción no fue una entidad independiente, sino parte de la industria de impresos *chōnin* 町人, y del sistema cultural popular-urbano en general, ambos destinatarios de las regulaciones oficiales.

⁴ Los únicos estudios publicados donde se toca el tema de la censura del *ukiyo-e* en general, que hasta el momento he podido encontrar, siguen siendo: Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1911; Minami Kazuo 南和男. *Edo no fūshi-ga* 江戸の風刺画. Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1997; 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. Hanawa Shobō, Tokio, 1998; Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, 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, 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, así como el capítulo dedicado a la censura de impresos de Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

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 que muchas de esas pruebas (en algunos casos contundentes) no han estado enterradas ni desaparecidas, sino disfrazadas y/o desestimadas por mucho tiempo frente a nuestros ojos.

Es así, que 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 esto, tomaremos en cuenta a un volumen considerable de referencias que hemos ido extrayendo de diferentes fuentes,⁷ además de registros de la época, leyes editoriales, y algún que otro ejemplar *enpon* 艶本 que inesperadamente pasó por mis manos mientras trabajé con colecciones de *makura-e* en Japón.

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: Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001; Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1911; los textos de Nagatomo Chiyoji 長友千代治, y la abundantísima producción de Hayashi Yoshikazu 林美一, 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.

El Control de lo Transgresivo en el Makura-e 枕絵

Hemos intentado demostrar cómo el *makura-e* fue también partícipe de las diferentes actitudes transgresivas que caracterizaron al mundo *chōnin* 町人, 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, 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, por cuenta de que el *makura-e* jamás se manifestó durante Edo 江戸 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 pocas 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 cuenta del 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* 如何敷事 (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* sería el único indicador posible para medir los niveles de preocupación en torno a esta producción por parte del Bakufu, y de la misma forma, lo contrario. Conocemos que tipologías, temáticas, formatos y técnicas particulares de la cultura de impresos de esa época, también fueron 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、一噂事人善悪其外不依何二、疑敷板行誂ニ参候ハ、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

Podemos observar, 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 implementar 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 菱川師宣 (activo de 1661 a 1694) desde la ciudad de Edo, y Yoshida Hanbee 吉田半兵衛 (activo de 1661 a 1704

⁸ Haciendo referencia a nuevas publicaciones.

⁹ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980, p: 121.

¹⁰ Todos los ejemplos de leyes, que se tomarán en cuenta en esta sección, están incluidos en el Anexo A.

aproximadamente) desde Kioto.¹¹ No está de más recordar que es justo la segunda mitad del siglo XVII el momento en que ocurre un crecimiento considerable en la manufactura de pinturas *shunga* (los *shunga emaki* 春画絵巻 – rollos ilustrados *shunga* – de los que hablamos en el Capítulo II), a las que se incorporan elementos estilísticos y representativos de la recién formada corriente *ukiyo-e*.

Este primer empuje de Moronobu y Hanbee hacia la popularización del *makura-e* estuvo reforzado por la obra de otros dos ilustradores prominentes que llevaron a niveles sin precedentes el éxito de la manifestación: Sugimura Jihee 杉村治兵衛 (activo en Edo de 1673 a 1704), y sobre todo Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (activo en Kioto de 1688 a 1750),¹² quien fue uno de los ilustradores de *enpon* más conocido,¹³ fuente de inspiración de otros artistas famosos,¹⁴ creador de una producción impresionante,¹⁵ 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 períodos de reformas de la época Edo, las Reformas de Kyōhō 享保の改革, primer momento en que podemos documentar

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 shūei* 元禄古版畫集英. Ko-hanga Kenkyū Gakkai, Tokio, 1928, y Hájek, Lubor & 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.

¹⁴ Como Suzuki Harunobu 鈴木春信 (aproximadamente 1725-1770), quien copió muchas veces sus diseños para *makura-e*.

¹⁵ Véase el listado de sus *enpon* y la tabla de su distribución cronológica en el Anexo C. Paradójicamente es uno de los artistas de *ukiyo-e* menos estudiado.

¹⁶ No estoy queriendo decir con esto que él haya sido la causa absoluta, pero evidentemente tuvo un papel de relevancia. Véase el último acápite de este capítulo para el proceso judicial que se realizó, en 1723, en contra de Sukenobu.

una acción directa de las autoridades por restringir la producción y distribución de material impreso sexualmente explícito.

1722 (*Era Kyōhō* 享保)

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ざる儀ニ候間、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, encubriéndose su distribución, y desapareciendo de sus epílogos los nombres reales de sus escritores, ilustradores e impresores, que, como vemos en la figura 88 para el caso de un libro ilustrado no erótico, además se le dedicaba espacio a la promoción de las próximas novedades, 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 por cuenta de las reformas, los gremios no tuvieron otra salida que implantar a su vez medidas que protegieran su supervivencia. Kornicki nos 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,

¹⁷ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten. Ibídem.*

¹⁸ *En 1735 el gremio de Osaka emitió una lista de siete kōshokubon [好色本, libros eróticos] que no debían ser vendidos bajo ningún concepto, y en 1740 introdujo un sistema de multas para aquellos miembros que se descubrieran vendiendo imágenes eróticas.* Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century.* University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p: 348.

el 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 y las acciones de los gremios, más otras autoinducidas, la publicación de libros *shunga* no se detuvo, y, eludiendo a los primeros y más intensos años de las reformas, se recuperó, regresando 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 (otra vez coincidiendo con una época de reformas, la Kansei 寛政), indujo un nuevo recrudecimiento de los controles sobre el *makura-e*.

1790 (Era Kansei 寛政)

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 vemos, esta ley es un reforzamiento de la promulgada en 1722, insistiéndose en la obligación de consignar los datos del editor y autor. Asimismo, este requisito del epílogo es un elemento que merece no pasar desapercibido, sobre todo si nos interesa dejar sin duda alguna el hecho que el *shunga* también fue objeto de control.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten. Ibid.*, p: 122.

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 bajo orden oficial en 1721-22,²¹ fecha a partir de la cual el uso de ambos comienza a ser obligatorio.²² A pesar de esto, se produjeron y distribuyeron extensas cantidades de impresos que concientemente evadían el requerimiento, y el *makura-e*, por supuesto, fue uno de ellos. Las razones para este ardid no son nada complicadas si tomamos en cuenta el natural interés de aquellos participantes en su concepción, por evitar cualquier problema con las políticas públicas, desprendiéndose de aquí 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, nos están apuntando hacia una conciencia, por parte de los involucrados, del carácter espinoso que para las autoridades tenían estas producciones, y de ahí la solución final de camuflarlas y distribuirlas a través de vías alternativas.²³

Como era de esperarse, esa estocada hacia la cultura de impresos *chōnin* que se llevó a cabo durante las reformas de la era Kansei (1789-1801), afectó directamente a muchos de los actores involucrados en esta industria, particularmente a escritores.²⁴ Uno de los casos

²¹ No obstante, 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. Véase: Forrer, Matthi. *Eirakuya Tōshirō, publisher at Nagoya. A contribution to the history of publishing in 19th century Japan*. J.C. Gieben, Amsterdam, 1985; y Kornicki, *op. cit.*.

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 por esos libros, y 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 Mencionamos en el Capítulo III el caso de Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二, en 1789, y sobre todo el de Santō Kyōden 山東京傳, en 1791.



Figura 85: 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 Hayashi.¹

que siempre se menciona es el de Koikawa Harumachi 戀川春町, de quien, independientemente de las razones explícitas de su amonestación, considero relevante destacar algunas coincidencias interesantes.

Harumachi,²⁵ 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* 黄表紙,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 es llamado a contar por la publicación de su novela *Ōmugaeshi bunbu no futamichi*

²⁵ Su nombre real era Kurahashi Kaku 倉橋格.

²⁶ Literalmente, *carátulas amarillas*. Pequeños libros ilustrados de ficción en prosa.

鸚鵡返文武二道 (Cotorreando al doble camino del intelecto y las armas, 1789), sátira a las políticas de austeridad que procuró implementar Matsudaira Sadanobu 松平定信, y que buscaban reconfigurar un escenario ideal para los samuráis frente a la vertiginosa atmósfera mercantil urbana.

Si bien los registros invariablemente citan a esta obra, es altamente curioso notar que ese mismo año (1789) Harumachi publica otro *kibyōshi* que narraba la historia de un *daimyō* 大名 enloquecido por el sexo, cuya vida transcurría 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 林美一 cree 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 a la supuesta vida disoluta del entonces *shōgun* 將軍 Tokugawa Ienari 徳川家斉 (1773-1841).

A pesar de que 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 viable para su reprimenda, es en extremo sugestivo el hecho de que ambas son producciones prácticamente simultáneas que se dedican a presentar públicamente el estado de deterioro de la sociedad samurái de entonces, y que aparecieron unos pocos meses antes de la arremetida oficial hacia su obra.

²⁷ Existe una traducción parcial al inglés del texto de Harumachi en: Araki, James T.. “The dream pillow in Edo fiction 1772-81”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXV, No. 1/2. Sophia University, Tokio, 1970, pp: 43-105.

²⁸ Existe un ejemplar reencuadernado en la colección Hayashi. Véase la figura 85, además de Hayashi Yoshikazu 林美一. *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.

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 nos hemos tenido que contentar con menciones hacia el control de los *enpon* en general, o realizando asociaciones (considero yo que pertinentes) con otros registros históricos y con ejemplos potenciales. Con todo, esta situación no se mantendrá siempre así, por lo que me concentraré, en lo que resta, en dos casos claves para nuestro estudio: el ataque a los *ninjōbon* 人情本 y *shungabon* 春画本, y las “Cien Jovenzuelas” de Sukenobu.

²⁹ Algunas fuentes argumentan 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”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXXVIII, No. 1. Sophia University, Tokio, 1983, p: 18.

Los shungabon 春画本 enfrentan la ley

1842 (Era Tenpō 天保)

一自今新板書物之儀、儒書仏書神書医書歌書、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 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 presenta este edicto que implementó 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 torno 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 da a conocer a los gremios en Julio de 1842, y que se puede consultar íntegra en el Anexo A de este trabajo, 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 *kōshokubon* 好色本 (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* 合巻 (volúmenes seriados), y los *kibyōshi* 黄表

³⁰ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten. Ibid.*, p: 124.

紙 (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. Tal fue el impacto de la ley, que se tiene conocimiento de que algunos *kōshokubon* (o *shungabon* 春画本, libros *shunga*, como también se les llama en ocasiones en los edictos) que contaban historias que involucraban a actores del *kabuki*,³¹ se regrabaron parcialmente cambiando los rostros de los actores por otras caras totalmente inidentificables,³² o que en títulos que se publicaron un año después de la proclama,³³ se eliminó por completo el uso de la policromía impresa, utilizándose tan sólo el negro o el azul,³⁴ y eludiendo así a las leyes suntuarias.³⁵

Hoy día es bastante conocido que escritores como Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842) y Tamenaga Shunsui 爲永春水 (1790-1843) fueron dos de aquellos censurados en esa época.³⁶ Casi siempre se argumenta como razones para sus juicios el éxito del libro de Tanehiko *Nise Murasaki inaka Genji* 倭紫田舎源氏 (El Murasaki falso y el Genji de campo, 1829-1842),³⁷ formando así parte de los controles sobre los libros seriados *gōkan*, y

³¹ Al estilo de algunas de las que se presentaron en el capítulo anterior.

³² Véase, Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル. Shinchōsha, Tokio, 1997.

³³ Algunos de ellos reimpressiones de ejemplares a color anteriores.

³⁴ Los *enpon* número E3-0001 y E5-0004, de la colección Hayashi, son ejemplos de ello. Lamentablemente no cuento con imágenes de estos libros.

³⁵ Véase, Iizawa Tadasu 飯沢匡 & Hayashi Yoshikazu 林美一. “Ō-Edo poruno torishimari” 大江戸ポルノ取締り, en *Rekishi he no shōtai* 歴史への招待. Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, pp: 125-161.

³⁶ Junto con Terakado Seiken 寺門静軒, enjuiciado en Septiembre de 1842 por *Edo hanjōki*. Véase el Capítulo III.

³⁷ Tanehiko fue sancionado en Agosto de 1842. Para mayor información sobre Tanehiko y su proceso, véase, Markus, Andrew L.. *The willow in autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783-1842*. Harvard University Press, Cambridge, 1992.

para Shunsui, la popularidad de sus *ninjōbon* 人情本,³⁸ en particular, el título *Shunshoku ume goyomi* 春色梅児誉美 (Calendario erótico del ciruelo de joven y afamada belleza, 1832-33).³⁹ Ambos títulos hoy día los encontramos (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 desarrolló una investigación policial, títulos “otros” que apenas conocemos o se mencionan en el común de los reportes sobre la censura editorial de Tenpō.

Para revisar esta situación he escogido a Tamenaga Shunsui como eje, por lo que trataremos de seguirle la pista al origen de su proceso legal, dilucidar la manera en que se construyó el caso, y evaluar la participación de los *enpon* en este. 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 宮武外骨 en su libro *Hikka-shi* 筆禍史 (Historia de los deslices de la pluma).⁴⁰

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差出候、翌寅年春正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

³⁸ Literalmente, *libros de sentimientos humanos*. Ficción de estilo melodramático, popular en Edo hacia mediados del siglo XIX.

³⁹ 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 丁子屋平兵衛.

⁴⁰ Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1911, p: 82.

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,⁴¹ 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 Echizenya Chōjirō,⁴² 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 magistrado 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,⁴³ en el año del tigre,⁴⁴ se realizó la investigación del caso anterior, y el día 5 del segundo mes,⁴⁵ 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 éste fragmento, podemos observar 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, falleciendo en 1843.

La celebridad que alcanzó Shunsui con sus *ninjōbon* fue enorme,⁴⁶ sobre todo con su *Shunshoku umegoyomi*,⁴⁷ novela publicada en 4 ediciones de 3 volúmenes cada una, que

⁴¹ Enero de 1842.

⁴² Es su nombre como librero, ya que antes de volverse escritor poseyó una librería de préstamo.

⁴³ Aproximadamente fines de febrero.

⁴⁴ La primavera de 1842.

⁴⁵ La fecha, según nuestro calendario, debe corresponder a principios de marzo de 1842.

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Para una traducción al inglés véase, Woodhull, Alan S.. *Romantic Edo fiction: A study of the ninjobon and complete translation of 'Shunshoku umegoyomi'* (Tesis Doctoral). Stanford University, Stanford, 1978.

narraba el amor romántico entre su héroe Tanjirō 丹次郎 y tres prostitutas de Fukagawa 深川. Tal fue el éxito de venta que prácticamente de inmediato comenzó a producir la secuela, que también la 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, 1833-35),⁴⁸ firmando orgullosamente éste 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.⁴⁹ Tan confiado estaba en la “seguridad” de su popularidad que en Febrero de 1842, sólo un mes después de que Mizuno Tadakuni 水野忠邦 lanzara sus leyes suntuarias, publica una versión erótica del *Umegoyomi* titulada *Shunshoku hatsune no mume* 春色發音の六女 (El erótico canto del ruiseñor de seis mujeres),⁵⁰ utilizando el sobrenombre para nada crítico de Kyōkuntei Shinsui 嬌訓亭腎水,⁵¹ sin saber del complot 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 decide implantar como parte de las Reformas de Tenpō, fue

⁴⁸ Aquí el autor está jugando con la palabra *Tatsumi*, que si bien sus caracteres indican *dragón* y *serpiente* (haciendo alusión al calendario chino), también era el nombre de un prostíbulo del barrio de Fukagawa 深川 en Edo.

⁴⁹ Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Edo jidai no shomotsu to dokusho* 江戸時代の書物と読書. Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001, p: 211.

⁵⁰ Libro policromo, formato *ōhon*, ilustrado en tres volúmenes por Kunisada. En Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo makura-eshi shūsei: Utawaga 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), que escribió un tal Iroha Chinbō いろは陳房 e ilustró 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 éste último libro en la figura 87. En Fukuda Kazuhiko 福田和彦. *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集. Vol. XII. Kunisada 国貞. Kawade Shobō, Tokio, 1997, aparecen algunas imágenes de *Hatsune no mume*.

⁵¹ Iizawa Tadasu 飯沢匡 & Hayashi Yoshikazu 林美一. “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, p: 138.



Figura 86: 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 Lane.



Figura 87: 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.

orquestrada desde la oficina norte del Machibugyō 町奉行⁵² por el mismísimo magistrado Tōyama Kinshirō 遠山金四郎 (?-1855), quien 5 meses después de publicado el *enpon*, en Julio de 1842 (Tenpō 13/06/11), anuncia:

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、右の内には婦女の勸善にも相成べくと心得違ひ致し不束の事ども書頭し剩へ遊所放蕩の躰を絵入に仕組遺し、手間賃請取候段不埒につき手鎖申付くる。(p.134)

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 la virtud y la buena conducta en las mujeres, muestra

⁵² Oficina del Magistrado de la Ciudad.

asuntos inútiles, y más aún, ha colocado imágenes donde se representan a personas de los barrios licenciosos. Por lo tanto se le esposará por la insolencia, y se decomisarán las ganancias.

Por supuesto que junto con la confianza en su popularidad, tanto Shunsui como su editor Chōjiya Heibee 丁子屋平兵衛 (aprox. 1798-1865),⁵³ no prestaron la adecuada 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 más tarde de que se iniciara la investigación de Tōyama, y un mes después de los edictos de Tadakuni. Además, los cambios que se habían iniciado un año antes deberían haber sido tenidos 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 será a partir de ese momento la Academia Confuciana del Bakufu (Gakumonjo 学問所) la entidad oficial samurái que se ocupará del asunto, recrudesciéndose las regulaciones hacia el teatro *kabuki*, las estampas *ukiyo-e*, la literatura popular, y emitiéndose nuevos controles suntuarios.⁵⁴ Por si fuera poco, también en 1841 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

⁵³ De la casa editorial Bunkeidō 文溪堂.

⁵⁴ En el Capítulo III hemos examinado estos cambios en mayor detalle.

cosas fue la que se encargó de controlar las publicaciones y las actividades samurái en esta industria.⁵⁵

Aún así, la falta de visión de Shunsui y de Heibee no fue el motivo central que provocaría su castigo, ya que es justo en esa nueva dependencia, donde casi tres meses previos al 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, conocemos 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 pensaban lanzarse. El contenido del reporte de los policías, que se asienta en el manuscrito arriba mencionado, y que fue presentado a Tōyama en Enero de 1842, entre otras cosas declara:

繪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
合巻繪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、合巻繪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、格別篇数立へりて候様子共相見えず候。
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。

⁵⁵ Kornicki, *op. cit.*, p: 344.

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候。⁵⁶

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 yomihon⁵⁷ 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**,⁵⁸ pequeñas ediciones se han estado publicando y comercializando año tras año.*

Los ninjōbon, que siguen el modelo de los kokkeibon,⁵⁹ 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 a los yomihon, hemos escuchado que estos 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 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”⁶⁰ que incluye tanto *ninjōbon* como *shungabon* a censurar, mencionándose, entre otros, a: *Kanadehon yakō no tama*

⁵⁶ Iizawa Tadasu 飯沢匡 & Hayashi Yoshikazu 林美一. “Ō-Edo poruno torishimari” 大江戸ポルノ取締り, en *Rekishi he no shōtai* 歴史への招待. Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, Tokio, 1980, p: 135. En éste artículo, Hayashi incluye parcialmente el texto original del reporte.

⁵⁷ *Yomihon* 読本 (libros de lectura). Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

⁵⁸ Negritas mías. Se trata de la serie *Nise Murasaki inaka Genji* de Ryūtei Tanehiko.

⁵⁹ Seguramente se está haciendo referencia a los *kokkeibon* 滑稽本 (libros cómicos) de Santō Kyōden 山東京傳 que fueron censurados en 1791.

⁶⁰ Iizawa, *op. cit.*, p: 151; Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo makura-e no nazo* 江戸枕絵の謎. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1988, p: 172; y Hayashi Yoshikazu 林美一. “Higa ehon: ‘Chūshingura’” 秘画絵本・「忠臣蔵」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. No. 23. Gabundō, Tokio, 1965, pp: 10-30.

(1828), *Shunjō gidan mizuage-chō* (1836),⁶¹ *Azuma Genji* (1837),⁶² y *Chinpen shinkei-bai* (1838),⁶³ todos referidos con anterioridad en nuestro trabajo, e ilustrados por los dos diseñadores más famosos de entonces: Kunisada y Kuniyoshi, dejándose explícitamente señalada la importancia que como objetivos de las leyes tenían también los *enpon*.

Como vemos, el patrón de control (y de censura directa ocasional) sobre textos e imágenes altamente populares, con elevados índices de venta,⁶⁴ escritos y diseñadas 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 editores, 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. Ese es el caso de Nishikawa Sukenobu, que exploraremos a continuación.

⁶¹ Véase la figura 86. Este libro, junto a *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 involucraron tanto la producción de literatura sin y con contenidos sexuales. Este detalle es señalado de igual manera tanto por Iizawa, *ibidem*, p: 135, como por Miyatake, *op. cit.*, Segunda Edición, 1926, p: 142.

⁶² Véase la figura 63.

⁶³ Véase la figura 41.

⁶⁴ Se revisará éste aspecto en las Consideraciones Generales.

Nishikawa Sukenobu 西川祐信 y las “Cien Jovenzuelas”

Nishikawa Sukenobu es, a mi entender, uno de los diseñadores e ilustradores de *ukiyo-e* más interesantes de la primera mitad del período Edo, pero sobre el que se ha publicado escasamente,⁶⁵ y se conoce bastante poco.

Este artista kiotense, nace en 1671 y estudia desde joven en las famosas escuelas de pintura Kanō 狩野 y Tosa 土佐, pero decide adoptar el reciente estilo *ukiyo-e*, por el 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 元禄 (primera década del siglo XVIII), cuando se asoció con la conocida casa editorial Hachimonji-ya 八文字屋, 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.⁶⁶

⁶⁵ En lenguas occidentales no se ha escrito ninguna monografía o libro dedicado a él, 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 prometedora, 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 東大路鐸. *Nishikawa Sukenobu higa-chō* 西川祐信秘画帖. Gabundō, Tokio, 1970; y Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信画譜. Gazoku Bunko, Tokio, 1911, que son, o compilaciones de algunos de sus trabajos, o aportan solo 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 林美一 (1964, 1977), Kobayashi Tadashi 小林忠 (1966), y Matsudaira Susumu 松平進 (1977, 1981), entre otros.

⁶⁶ Véase la figura 88, para el epílogo del libro *Ehon asaka-yama* 絵本浅香山, donde, la izquierda, se anuncian varios títulos próximos de Sukenobu.

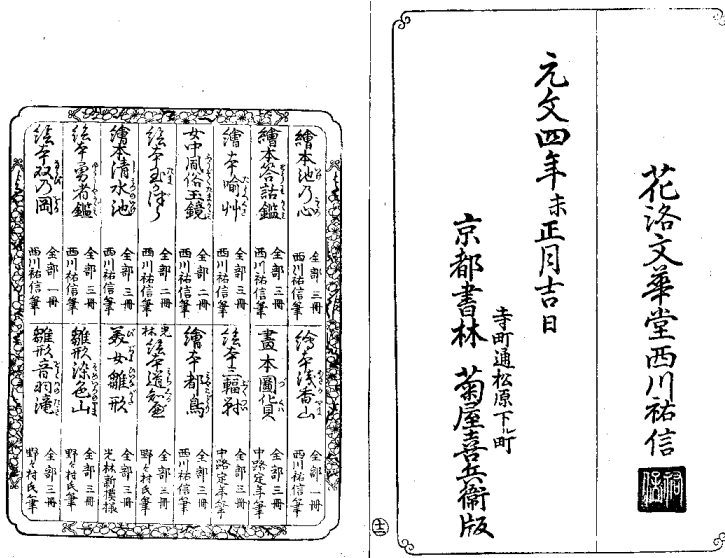


Figura 88: Epílogo del libro de Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Ehon asaka-yama* 繪本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka); 1738. Biblioteca Nacional de la Dieta.

Otro de los sellos distintivos de Sukenobu, que marcó su popularidad, fueron sus libros eróticos, fama que además contribuyó a que su apellido se convirtiera en sinónimo de *makura-e*, por cuenta del término *Nishikawa-e* 西川絵, o estampas de Nishikawa. Su producción de *enpon* se supone que fue bastante elevada, pero hoy día desconocemos mucho sobre ella. En el Anexo C he 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 ejemplos físicos, lo que dificulta en extremo la tarea de investigación.⁶⁷

En los pocos materiales, que actualmente existen, donde hay referencias a esos libros, podemos observar grandes divergencias al respecto: Miyatake Gaikotsu menciona la cifra

⁶⁷ Aunque esto último no es privativo del caso de Sukenobu, sino que es extremadamente común en el mundo académico del *shunga*.

de 20 títulos,⁶⁸ Shibui Kiyoshi 澁井清, 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 15,⁶⁹ contrastando con Asano Shūgō 浅野秀剛 que presenta tan sólo 10⁷⁰ y Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 que cita 29.⁷¹ A partir de estos recuentos es que hemos confeccionado ese listado que se presenta en los anexos, que reúne la cifra de 30 entradas, y del que se han eliminado tanto aquellas atribuciones de las que se desconoce el título, como las que continúan siendo tema de discusión.

Como vemos, en la tabla que se incluye, esos 30 títulos básicamente se ubican en el corto período que va de 1710 a 1733, concentrándose el 40% de ellos entre los años de 1719 y 1722. Es de relevancia 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 álgida de las Reformas de Kyōhō. Este parte aguas en su vida productiva, está marcado por un suceso de extraordinaria importancia para nuestro trabajo: el libro de las “Cien Jovenzuelas”, y la supuesta censura directa a un *shungabon* de Sukenobu.

Nuestro reiterado Miyatake es uno de los que primero cita este caso en el siglo XX,⁷² tomando como referencias a comentaristas de Edo. Para no confiar ciegamente en lo que Miyatake dice, confirmemos esas fuentes de las que se alimenta: el problemático Baba Bunkō 馬場文耕, y el diseñador de *ukiyo-e* del siglo XIX, Keisai Eisen 溪斎英泉.

⁶⁸ Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信畫譜. Gazoku Bunko, Tokio, 1911.

⁶⁹ Shibui Kiyoshi 澁井清. *Genroku ko-hanga shūei* 元禄古版畫集英. Ko-hanga Kenkyū Gakkai, Tokio, 1928, y Shibui Kiyoshi 澁井清. *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史. Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932.

⁷⁰ Kobayashi Tadashi 小林忠 & Asano Shūgō 浅野秀剛. *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono* 枕絵：浮世絵揃物. 2 Vols. Gakkei, Tokio, 1995.

⁷¹ Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. *Shunga no nazo wo toku* 春画の謎を解く. Yōsensha, Tokio, 2004.

⁷² Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, 1911, pp: 28-29.

此一蝶か、百人女藹の繪共を本として、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、或年百人女藹品定と云、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、やんごとなきかたへの枕席、密通の躰を模様して、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、いろへの玉たれの中の、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...⁷³

*Fue quizás Itchō,⁷⁴ quien reunió en un libro las imágenes de las cien jovencuelas, 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 harenes⁷⁵ en el libro **Hyakunin jorō shinasadame**.⁷⁶ Posteriormente, como libro impreso makura-e llamado **Fūfu chigiri-ga-oka**,⁷⁷ 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,⁷⁸ 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、或年百人女藹品定と云大内の隠し事を畫き、其後好色双々岡と云雲上のすがたの枕繪を板刻す、百人女藹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んど

⁷³ Baba Bunkō 馬場文耕. *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: 283-84.

⁷⁴ 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 jovencuelas), en donde juntó a mujeres de clase alta con mujeres del pueblo, por lo que fue desterrado de Edo de 1698 a 1709. Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Hikka-shi* 筆禍史. Gazoku Bunko, Tokio, Segunda Edición 1926, pp: 28-29.

⁷⁵ Aquí se menciona la palabra *daiuchi* 大内, refiriéndose al *ōoku* 大奥, que era utilizada para el harem de la casa imperial, del *shōgun*, o del castillo de algún *daimyō*.

⁷⁶ Negritas mías.

⁷⁷ *Fūfu chigiri-ga-oka* 夫婦契りが岡 (La montaña de los votos nupciales).

⁷⁸ 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.

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...⁷⁹

*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**.⁸⁰ 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, copiando a veces oraciones íntegras, y corrigiendo pasajes en otras ocasiones. Según ambos ejemplos, Sukenobu fue censurado por una secuela erótica (ambas 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, prosiguiendo en la oscuridad los detalles del proceso, así como la supuesta secuela erótica, aspectos que han provocado escepticismos en cuanto a la veracidad de la historia, y sobre si realmente existió o no el tal *enpon*.

⁷⁹ Keisai Eisen 溪斎英泉. *Mumei-ō zuihitsu* 無名翁隨筆 (1833), en *Zuihitsu bungaku senshū* 隨筆文學選集. Vol. I. Shoseisha, Tokio, 1927, pp: 153-54.

⁸⁰ *Kōshoku futa-ga-oka* 好色双ヶ岡 (La doble montaña erótica).

Ese libro, al parecer, germen de la adaptación *shunga*, o sea, *Hyakunin jorō shinasadame*,⁸¹ recrea, en dos volúmenes, la vida cotidiana de las mujeres de la época, mezclando 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 esta antología de mujeres a la colección clásica de poesía *Hyakunin isshu* 百人一首 (Versos individuales de los cien poetas), conjunto de 100 *waka* 和歌⁸² 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 anteriores⁸³ que, reutilizadas ahora gracias a sus novedosos diseños, vuelca en su libro, contribuyendo así de forma significativa al robustecimiento de su popularidad, y permitiéndole perpetuarla a partir del uso extensivo que de la aparentemente efectiva fórmula realizó.⁸⁴

⁸¹ 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 西川祐信. *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定. Hachimonji-ya, Kioto, 1723 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).

⁸² *Waka* 和歌, *versos japoneses*. Género poético desarrollado en la corte imperial alrededor del siglo VI d.C..

⁸³ 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 74 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 isshu* 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 柳亭種彦. *Kōshoku-bon kaidai* 好色本解題 (1840). Kotensha Hakkō, Tokio, 1929, pp: 26 y 43.

⁸⁴ 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* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka, 1738); así como cortesanas, ciudadanas 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

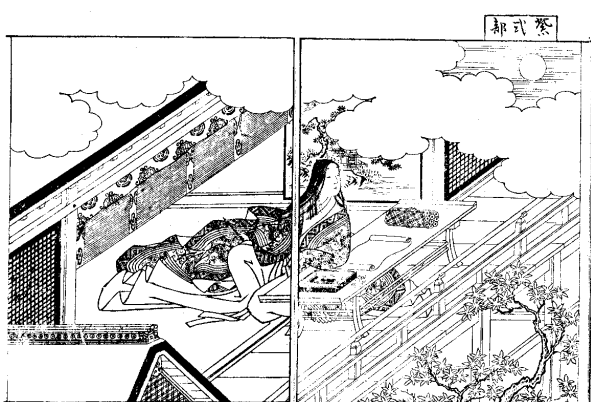


Figura 89: Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Cuarta ilustración, vol. I, de *Ehon tokiwa-gusa* 絵本常盤草 (Libro ilustrado de las siempre verdes hierbas); 1731. Biblioteca Nacional de la Dieta.



Figura 90: 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 91: Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信. Décimo quinta ilustración de *Ehon asakayama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka); 1738. Biblioteca Nacional de la Dieta.



Figura 92: 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.

Sin embargo, su mejor antecedente es un libro erótico que publica en 5 fascículos, también a través de Hachimonji-ya, en 1711 y que llama *Iro hiinagata* 色ひいな形 (Modelos de

modelos, 1748); todos ellos en la colección de la Biblioteca Nacional de la Dieta. Para los tres últimos, véanse las figuras 89-92.

sensuales mozas). En él mantiene contenidos similares a los que retomaría en *Hyakunin jorō* y en sus otros libros posteriores, presentando la vida sexual de la corte, de la clase samurái, y de gente de buena posición financiera y del común, dividiendo los volúmenes por tema de la siguiente manera: Vol. I, la corte; Vol. II, samurái; Vol. III, campesinos; Vol. IV, *chōnin*; y Vol. V, artesanos y comerciantes.⁸⁵

Hasta el día de hoy se desconoce a ciencia cierta si la tal secuela erótica de *Hyakunin jorō shinasadame* existió realmente, si fue censurada, o si al menos se llamó de la manera que la citan Bunkō y Eisen. En caso de que la historia sea cierta, y yo apuesto por su veracidad, tampoco sabemos en qué año salió al mercado,⁸⁶ o si fue reeditada más tarde (algo que además 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 qué fue lo que sucedió, por lo que podemos ser sorprendidos por algún ejemplar del libro en cuestión, ya que tampoco ha sido rastreado.⁸⁷ Y es así, que en el verano del año 2004 en Kioto, mientras colaboraba con la catalogación preliminar de la recién descubierta Colección Lane,⁸⁸ pasó ante mis ojos un pequeño *enpon*

⁸⁵ La colección Hayashi guarda un ejemplar del primer volumen, y la JUM, la serie completa. Véase además, Hayashi Yoshikazu 林美一. “Sukenobu no kōshoku-bon” 祐信の好色本, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. Volumen especial. Gabundō, Tokio, 1977, pp: 50-68.

⁸⁶ Hay también muchas ambigüedades al respecto, y por ejemplo, Miyatake plantea que la versión sería se publicó después de que se agotará la erótica, pero no fundamenta su argumento ni presenta prueba alguna de ello. Véase, Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信畫譜. Gazoku Bunko, Tokio, 1911, p: 3.

⁸⁷ Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo no makura-eshi* 江戸の枕絵師. Miki Shobō, Tokio, 1981, p: 92.

⁸⁸ 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.

que me brindaría más herramientas para intentar, sino resolver, por lo menos contar con más piezas para reconstruir un escenario menos incompleto del caso.⁸⁹

Este es un libro erótico en 3 volúmenes,⁹⁰ 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.⁹¹ A pesar de que en la portada no tiene título alguno,⁹² cuando abrimos su primer volumen, nos percatamos que es un libro de mediados del siglo XVIII, con un marcado estilo Sukenobu; y la primera ilustración (coloreada)⁹³ con que nos encontramos nos muestra a una pareja leyendo un libro cuya carátula dice: *hyakunin 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 provoca menos que una explosión de fuegos artificiales a nivel cerebral.

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⁹⁴

⁸⁹ El ejemplar de la Colección Lane se incluye íntegro en el Anexo C de este trabajo.

⁹⁰ Aunque la colección Lane tiene solamente el 1 y el 3.

⁹¹ 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 澁井清. *Ukiyo-e naishi* ウキヨエ内史. Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932; Lane, Richard & Hayashi Yoshikazu 林美一. *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成. Vols. I y VII. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995-98 (agradezco a Ishigami Aki por alertarme de estas referencias); y Kobayashi Tadashi 小林忠 & Asano Shūgō 浅野秀剛. *Makura-e: Ukiyo-e soroi mono* 枕絵：浮世絵揃物. 2 Vols. Gakkei, Tokio, 1995. Además, la Colección JUM, también posee un ejemplar de este *enpon*.

⁹² Era muy común la práctica de pegar una tira de papel con el título en la portada, y por cuenta del uso y del tiempo, frecuentemente se desprendía. Por otro lado, muchas veces se cambiaban las portadas o se reencuadernaban (por cuenta del deterioro). Por eso, la mayoría tienen título en el interior.

⁹³ Véase el Anexo C.

⁹⁴ Pinturas en formato vertical.

de los artistas más conocidos de Edo, cuya apertura incitaba el asombro de los especialistas que se encontraban trabajando con ellas en la otra habitación, no quedaba más remedio que echar a volar la imaginación, y suponer que ese *enpon* que se encontraba frente a mí era la famosa secuela erótica “perdida” de *Hyakunin jorō shinasadame*. Sin embargo, después del entusiasmo inicial, necesitamos apaciguar nuestro ímpetu, y revisar detalladamente si esa posibilidad es factible de sostener 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 al comienzo de la historia, pero si prestamos atención al prólogo, se nos dice ...*mimaki toshite **Hime kagami**...*⁹⁵ 三卷として比女鑑 (...*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 a cerca de 1760, mientras que Asano, en su listado de libros *makura-e*, lo coloca en el año 1752.⁹⁶ 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*

⁹⁵ Negritas mías.

⁹⁶ Para las fuentes, véase la nota 90 de este capítulo.

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, que tampoco da una fecha exacta, ya que se utiliza la palabra *masaru* 神猿 (dios mono del panteón *shintō* 神道, 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), 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? Eso, definitivamente no me es posible precisar ahora, pero sí intentar ver qué podemos extraer de aquí.

La segunda es de todas las fechas, la que mayores posibilidades parecería, si la enfrentamos únicamente a los comentarios citados, por cuenta de que 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 me 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, me pregunto, ¿será *Hime kagami* realmente la versión erótica “perdida”, u otra cosa más? ¿Me será posible estructurar algún otro escenario potencial que me facilite, aunque sea, parte de las respuestas que intento buscar? Tratemos de recomponer esto.

El primer año, 1716, se puede descartar rápidamente, ya que es mucho anterior a la edición de *Hyakunin jorō shinasadame*, y por consiguiente, no encaja. A este elemento 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 – por cuenta de que es justo 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, por otros más inocuos, y *fūryū* fue uno de los comodines más utilizados.

1728 se hace 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 comentaristas y el que viene en el prólogo del libro en cuestión. Más aún, 1728 se ubica en pleno período Kyōhō, justo 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 1722-23, y si vemos la brusca interrupción en la producción de *enpon* de Sukenobu, que mostramos en la tabla del Anexo C.

En este sentido, la fecha de 1740, tampoco parece probable, tanto por las razones arriba expuestas, como por cuenta de que a partir de 1735 los gremios de Kioto 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 me gustaría proponer la teoría de que *Hime kagami* no es esa secuela erótica que fue censurada por las autoridades, y que yo creí 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 después de su muerte.

Mi 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*, quisiera comparar ambos libros a nivel contenido y a nivel formal.

Algo que inmediatamente me 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,⁹⁷ 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 prácticamente 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, presentándose como única diferencia la explicitación de la actividad sexual

⁹⁷ *Jorō*, además de mujer, joven, connota prostituta, mientras que *hime*, además de mujer, joven, implica princesa.

para el caso de *Hime kagami*. Si recordamos las palabras de Bunkō (página 286), y revisamos el Anexo C, 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.

Pero es la comparación formal, la que me proporciona la última prueba definitiva que permite demostrar mi sospecha.

En las figuras 93-100, de la página siguiente, 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 93 y 94, 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 95 y 96; 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 97 y 98; y los bultos de tela, así como el personaje femenino de más a la izquierda de la figura 99 – aunque transformado de la cintura hacia arriba – en las figuras 99 y 100.

Todos esos elementos coincidentes, que hemos presentado en las páginas anteriores, son los que me permiten afirmar que si bien *Hime kagami* no parece ser la publicación erótica

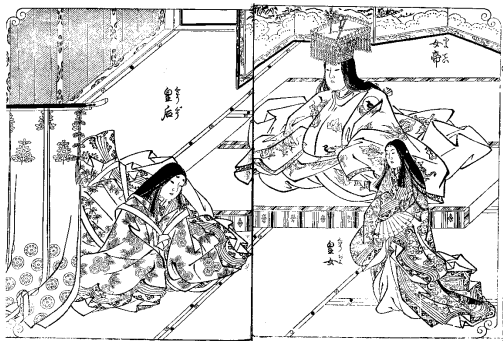


Figura 93



Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100

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, ¿por qué la censura de esa secuela *enpon* de *Hyakunin jorō* y no otro libro, u otro ilustrador?

Varios elementos son primordiales a tener en cuenta aquí. A pesar de que Sukenobu realizó algunos otros ejercicios similares a *Hyakunin jorō* y a su variante *makura-e*,⁹⁸ su publicación lamentablemente coincide con el momento de mayor tensión de las regulaciones editoriales de Kyōhō,⁹⁹ viéndose – a la manera que los comentarios de Bunkō señalan – como una ofensa, que presentara públicamente en un mismo libro (por demás sexualmente explícito) ámbitos que estaban perfectamente bien demarcados en el sistema social imperante, pretendiendo igualar esferas que no debían ser homogéneas, y constituyendo una transgresión tanto hacia los imaginarios oficiales, como a las leyes que justo ese mismo año acababan de proclamarse.

Además, manteniendo un comportamiento bastante uniforme a lo largo del período Edo, esta censura tiene el mismo componente ejemplarizante que se aplicó a Utamaro, a Kuniyoshi, a Tanehiko y a Shunsui, entre muchos otros, por cuenta de que tanto esa secuela erótica, como *Hyakunin jorō shinasadame*, fueron aparentemente éxitos de venta, y su creador, Nishikawa Sukenobu, el diseñador de libros ilustrados y de *shunga*, 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

⁹⁸ Como el mencionado caso del libro *Iro hiinagata*.

⁹⁹ Una situación bastante similar a la que examinamos con Tamenaga Shunsui.

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 el único candidato hasta el momento de ser esa reedición de la secuela censurada.¹⁰⁰

Es 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”, que 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, nos 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 de 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, intentando revelar que ahí no sólo está su libro, sino que circula por las manos de algunos miembros de la clase que intentó eliminarlo.

Notas a las imágenes

ⁱ Lamentablemente el original de la colección Hayashi se encuentra dañado y manchado. Existen algunas reproducciones parciales anteriores al daño en: Araki, James T.. “The dream pillow in Edo fiction 1772-81”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXV, No. 1/2. Sophia University, Tokio, 1970, pp: 43-105; y Hayashi Yoshikazu 林美一. *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.

¹⁰⁰ Si nos fijamos en el listado de obras *makura-e* de Sukenobu que se incluye en el Anexo C, podremos percatarnos que, además, es la única reedición que se incluye de la que se desconoce la fuente original.



Conclusiones

Como hemos presentado a lo largo de nuestro trabajo, la historia de las estampas sexualmente explícitas que conocemos hoy como *makura-e* 枕絵, 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 muchos de los estudios que sobre el *shunga* 春画 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 período Edo 江戸 (1603-1867), y en sus relaciones con las estructuras de poder Tokugawa 徳川, 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 de 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 estuvieron enterrados desde siglos atrás en ninguna estancia subterránea perdida, descubierta excepcionalmente por quien escribe estas letras durante su estancia de investigación en el área. Para nada es ese el caso. Salvo unas pocas excepciones, muchos de ellos eran pistas que estuvieron siempre a la vista, o por lo menos disponibles a ser tomadas en cuenta y 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 en mi consideración han confluído en esto.

En primer lugar está lo reciente de los estudios sobre la manifestación, y el sinnúmero de problemáticas que todavía faltan 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 a futuro, por lo que la mayoría de los aportes resultan pioneros, y por ende todavía sujetos a constantes revisiones y reconsideraciones.¹ A esta escasez de investigaciones dedicadas al

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 de investigadores con formación en esas áreas, por lo que otro

shunga, se suma además el hecho de que su estudio fue visto en algunos sectores –aún académicos– hasta hace muy poco tiempo² como algo sin valor, vulgar o incluso ridículo de ser considerado como objeto de estudio, de ahí que prácticamente no existieran proyectos de investigación o 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, también es imprescindible esclarecer que precisamente por cuenta de esas remodelaciones modernas, se erigieron mitos que generalizaron a la casi totalidad de las políticas de control enfocadas en la representación del sexo (que en el caso japonés 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 numerosísimas ocasiones erróneamente se presuma que cualquier otra práctica censora hacia imágenes con contenidos sexuales, sean estas 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 fuentes de información.

factor clave es la necesidad de trabajos multidisciplinarios, y mayor cantidad de investigaciones con enfoques diferentes.

² Lamentablemente todavía hoy, en ocasiones, se le juzga así.

³ La gran mayoría de los investigadores que en Japón se dedicaron al estudio del *shunga* lo hacían de 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, y patrocinados por, sus respectivas instituciones. A pesar de eso, todavía hoy son escasos los centros de estudio que dedican esfuerzos hacia el *makura-e*, así como los estudiantes que optan por este tema de investigación.

Ante estas otras razones políticas, se añaden de manera lógica las necesidades de abrir espacios “legítimos” para el estudio del *makura-e*, articulándose nuevos destacamentos de “razones”, destinadas a la protección de esos nuevos espacios e implementando 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 de la metamorfosis del *makura-e* en arte, es la que desestima el hecho de que las estampas eróticas de Edo hayan sido objeto de control, argumentando la falta de pruebas, y lo aparentemente no problemático de la explicitación visual del sexo en los siglos del 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 período Meiji 明治 (1868-1912) se adicionaran al aparato discursivo legal conceptos importados y se implementaran 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

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 a una colección 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* 名品 (obras maestras), y que se ancla en aquellas construcciones discursivas que discutimos en el Capítulo II y que intentan estructurar modelos muy específicos en torno a lo que conciben como “*makura-e*”.

⁵ Como comentábamos unos párrafos atrás.

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, responde a las formas en que nuestras sociedades modernas han encarado el problema de la explicitación del sexo, y de los niveles de control que se ejercen sobre esas producciones. Es por eso que 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.

Justo 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 cuáles 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* 新規 e *ikagawashiki-koto* 如何敷き事 sirvieron como calificativos de ciertas producciones cuya publicación y distribución masiva fue vista como no adecuada y excesiva, terminología que englobaba, junto con otras tipologías de impresos, al *shunga* también.⁶ Aquí, el acto de “nombrar” es un aspecto particularmente significativo para nuestra fundamentación del control del *makura-e*, por cuenta de que

⁶ 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 justo esa parte “excesiva”, “contestataria” de la cultura popular-urbana la que se reguló como tal.

apunta hacia una intención de singularizar un producto comodificado como lo fueron nuestras estampas. Al marcar (singularizar) estos bienes como *shinki*, *ikagawashiki-koto*, pornografía, obsceno, o arte, se establecen de inmediato los derechos para su legislación, monopolizando así su control.⁷ 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; es 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 demás, de grandes éxitos de venta y de prosperidad en la industria.⁸ De la misma forma, los escritores, editores e ilustradores castigados eran todos los máximos representantes en sus respectivos géneros, convirtiéndose así la de censura hacia ellos, en acciones ejemplarizantes. Al final, la enorme popularidad y el éxito comercial del *shunga*, al igual que del *ukiyo-e* y de la

⁷ Para literatura general sobre estos procesos, véase: Kopytoff, Igor. “The cultural biography of things: Commoditization as process”, en Appadurai, Arjun, ed., *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Nueva York, 1986, pp: 64-91.

⁸ Los propios *enpon* nos aportan información al respecto:

En el prólogo del libro de Kuniyoshi 國芳 *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、干二忠臣蔵大賣大繁昌仕候、冥加至極有難仕合ニ奉存候...

Esta 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 柳亭種彦 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 林美一. “Higa ehon: ‘Chūshingura’” 秘画絵本・「忠臣蔵」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. No. 23. Gabundō, Tokio, 1965, p: 10; para la segunda, Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo makura-eshi shūsei: Utagawa Kunisada* 江戸枕絵師集成: 歌川国貞. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1989, p: 101.

literatura popular, alimentaron a la floreciente economía mercantil de los *chōnin*,⁹ 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*¹⁰ 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 involucraran de alguna manera a componentes sexuales, no se basaron en ningún tipo de valoración puritana, sino en intereses estatúales. Detrás de esos disfraces ideológicos y/o moralizantes que implementan y justifican prácticas de control social e individual, radica una preocupación de permanencia (sea esta política y/o económica).

Ese sistema de control, además, concibió particularidades que le permitieron sutiles niveles de movilidad y adaptación. Como vimos, el peso mayor del control, no recayó en regulaciones directas, o claramente verticales, donde el peso y 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 justo en las ambigüedades de esa “autonomía” otorgada, en el relativo concepto de “libertad

⁹ Recordemos que, salvo algunas excepciones, los castigos más fuertes se dirigieron hacia los editores, destruyéndose las impresiones y planchas, y confiscándoseles tanto sus ganancias como parte de su capital, e incidiéndose así en el debilitamiento de sus capacidades económicas.

¹⁰ En particular, como vimos, el mundo del *ukiyo*.

de decisión”, una decisión que a partir del tamiz de un supuesto interés individual, ineludiblemente tiene que tomar en consideración 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. Es quizás por eso que este sistema basado en la actividad auto reguladora alcanzara altos niveles de efectividad durante el período Edo, fuera ampliamente utilizado, y le permitiera al Bakufu 幕府 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 estamentarias, se convierten de pronto, en el Japón de Edo, en una mezcla explosiva, que genera un universo virtual que clama presencia¹¹ y se enfrenta inevitablemente a un mundo oficial supuestamente “real” y fáctico, pero que también se estructura, presenta y perdura a nivel de 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.¹²

¹¹ Para otras ideas al respecto, véanse: Jones, Sumie. “Sex, art, and Edo culture: An introduction”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 1-12; además de Harootunian, H.D.. “Cultural politics in Tokugawa Japan”, en Thompson, Sarah E. & H.D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Galleries, Nueva York, 1991, pp: 7-28, entre otros.

¹² Acerca de la relevancia de la imagen para el poder Tokugawa, Shively cita el siguiente comentario del fundador de la escuela neo-confuciana oficial, Hayashi Razan 林羅山, sobre el santuario de Nikkō 日光 (dedicado al primer *shōgun* 将軍 Tokugawa Ieyasu 徳川家康): *...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*



Figura 101: Parodia “erótica” a la estampa de Kuniyoshi (véase la figura 58) que fuera 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

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

generaciones posteriores...). Shively, Donald H.. “Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan”, en *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 así la imagen del shogunato.

período 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* justo 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 nuevamente en público.

Son esas potencialidades del *shunga* como pretexto de tesis, en la búsqueda de nuevas perspectivas ante fenómenos y procesos visuales, culturales e históricos, entre otros enfoques, las que más me atrajeron y finalmente me 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, son tal vez otros de los objetivos latentes de esta tesis, que he concebido además como punto de partida para mayores reflexiones propias, y ojala ajenas también, en torno a estos temas.

Finalmente, quisiera cerrar estas conclusiones 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 implementó constantemente estrategias para burlar los controles oficiales que sobre sus producciones transgresivas se impusieron. Una cultura popular que a través de la producción y comercialización de sus impresos e imágenes no

sólo contribuyó a la difusión de las prácticas de lectura,¹³ 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.*¹⁴

Ha sido esa cultura popular, que se ríe no sólo de las autoridades, sino de ella misma, la razón de ser de este trabajo.

¹³ Algo valioso de 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.

¹⁴ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1995, p: iii.



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); 1764-71. 3 Vols.. Ilustrador, Tsukioka Settei 月岡雪鼎. Colección Nichibunken.

Chinpen shinkei-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.
- 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 Lane.
- 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 JUM.

- 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 femenino); 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* 通通堪鹿軍談 (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 período 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). 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.
- Ihara Saikaku 井原西鶴. “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 femenino, 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 período 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* 隨筆文学選集 (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).
- Nishikawa Sukenobu 西川祐信. *Ehon masu kagami* 絵本十寸鏡 (Libro ilustrado de resplandecientes modelos). Kikuya Kihee, Kioto, 1748 (Edición facsimilar de Nozokawa Shoten, Tokio, 1979).

- Nishikawa Sukenobu 西川祐信. *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).
- Nishikawa Sukenobu 西川祐信. *Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定 (Comentarios sobre cien jovencitas). Hachimonji-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 período 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, 1809-13), 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 período Edo). Iwanami Shoten, Tokio, 1976, pp: 7-26.
- Takeda Izumo 竹田出雲, Miyoshi Shōroku 三好松洛 & Namiki Senryū 並木千柳. *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (El legado de los fieles 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: 53-152.

Otras Fuentes

- Acta Asiatica*. No. 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 Brewer, John & 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 1772-81”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXV, No. 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 & 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 Ltd., Tokio, 1984.
- Beer, Lawrence W. & Hiroshi Itoh. *The constitutional case law of Japan, selected supreme court decisions, 1961-70*. University of Washington Press, Seattle, 1978.
- Beer, Lawrence W. & Hiroshi Itoh. *The constitutional case law of Japan, 1970 through 1990*. University of Washington Press, Seattle, 1996.
- Befu, Harumi. *Hegemony of homogeneity: An anthropological analysis of “Nihonjinron”*. Trans Pacific, Melbourne, 2001.
- Bennett, Paula & Vernon A. Rosario, ed.. *Solitary pleasures: The historical, literary, and artistic discourses of autoeroticism*. Routledge, Nueva York, 1995.
- Bermingham, Ann & 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). No. 88, Invierno. Heibonsha, Tokio, 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). No. 174, Abril. JICC, Tokio, 1993.
- Blyth, R. H.. *Edo satirical verse anthologies*. The Hokuseido Press, Tokio, 1961.
- Blyth, R. H.. *Senryu. Japanese satirical verses*. The Hokuseido Press, Tokio, 1949.
- Bolitho, Harold. “Response to the panel: ‘Eros and consumerism’”, en Jones, Sumie, 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 & 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 & 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, No. 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 Castilla del Pino, Carlos *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 & 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 Jones, Sumie, 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, Sei wa yūzai ka 性は有罪か (¿Es culpable el sexo?). Vol. XI, No. 63, Marzo. Dentō to Gendai-sha, Tokio, 1980.
- Dore, Ronald P.. *Education in Tokugawa Japan*. The Athlone, Londres, 1984.
- Earle, Joe. "The taxonomic obsession: British collectors and Japanese objects, 1852-1986", en *The Burlington Magazine*. Vol. CXXVIII, No. 1005, Diciembre. The Burlington Magazine Publications, Ltd., London, 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 & 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, Firenze, 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, Inc., Nueva York, 1963.
- Findlen, Paula. "Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy", en Hunt, Lynn, 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. *Colonizing sex. Sexology and social control in modern Japan*. University of California Press, Berkeley, 2003.
- Frühstück, Sabine. “Then science took over. Sex, leisure, and medicine at the beginning of the twentieth century”, en Linhart, Sepp, *The culture of Japan as seen through its leisure*. State University of Nueva York Press, Nueva York, 1998, pp: 59-79.
- 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 período Edo). 2 Vols.. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998.
- Fukuda Kazuhiko 福田和彦, ed.. *Enshoku ukiyo-e zenshū 艶色浮世絵全集* (Gran selección de estampas eróticas). 12 Vols.. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995-98.
- Fukuda Kazuhiko 福田和彦, ed.. *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 (巻) (Selección de rollos ilustrados, 1). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995.
- Fukuda Kazuhiko 福田和彦, ed.. *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.
- Fukuda Kazuhiko 福田和彦, ed.. *Ukiyo-e giga 浮世絵戯画* (Estampas ukiyo-e satíricas). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1992.
- 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* (Selección de obras maestras de libros populares y estampas ukiyo-e: Estampas eróticas de Eisen). Hōga Shoten, Tokio, 1974.
- García Rodríguez, Amaury A., trad.. “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842”, en *Estudios de Asia y África*, No. 116. El Colegio de México, México, D.F., 2001, pp: 495-523.
- García Rodríguez, Amaury A.. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. El Colegio de México, México, D.F., 2005.
- García Rodríguez, Amaury A.. “Desentrañando “lo pornográfico”: la xilografía makura-e”, en *Anales*, Vol. XXIII, No. 79, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F., 2002, pp: 135-152.
- García Rodríguez, Amaury A.. “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, D.F.. (en prensa).
- 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, No. 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 Jones, Sumie, 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.
- Ginzburg, Carlo. “Titian, Ovid, and sixteenth-century codes for erotic illustration”, en *Clues, myths, and the historical method*. The John 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 – Hokousai. L’art japonais au XVIIIe 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*. No. 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 & Werner Forman. *Japanese woodcuts. Early periods*. Spring Books, Londres, [s.f.].
- Hall, John W. & 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.
- Hanasaki Kazuo 花咲一男. *Edo no kagama chaya* 江戸のかげま茶屋 (Las casas de prostitutos en Edo). Miki Shobō, Tokio, 1992.
- Hanasaki Kazuo 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 Thompson, Sarah E. & 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.
- Hayakawa Monta. *The shunga of Suzuki Harunobu. Mitate-e and sexuality in Edo*. International Research Center for Japanese Studies, Kioto, 2001.
- Hayakawa Monta 早川聞多. “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.
- Hayakawa Monta 早川聞多. *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 Sachiyuki 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.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル (Escándalos en los libros eróticos de Edo). Shinchōsha, Tokio, 1997.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon wo sagase* 江戸艶本を探せ (Hurgando en los libros eróticos de Edo). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1993.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む (Leer los libros eróticos de Edo). Shinchōsha, Tokio, 1987.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo makura-e no nazo* 江戸枕絵の謎 (El enigma de los makura-e de Edo). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1988.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *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.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo no makura-eshi* 江戸の枕絵師 (Los ilustradores de makura-e de Edo). Miki Shobō, Tokio, 1981.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Ehon Edo bungaku-shi* 艶本江戸文学史 (Historia de la literatura erótica de Edo). Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1991.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Enpon kenkyū: Kuniyoshi* 艶本研究：国芳 (Estudios sobre los libros eróticos: Kuniyoshi). Yukō Shobō, Tokio, 1964.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. “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). No. 23. Gabundō, Tokio, 1965, pp: 10-30.

- Hayashi Yoshikazu 林美一. *Hihon wo motomete* 秘本を求めて (A la búsqueda de los libros eróticos). Yūkō Shobō, Tokio, 1972.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *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.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. “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.
- 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」 (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). No. 90. Gabundō, Tokio, 1982, pp: 8-21.
- Hayashi Yoshikazu 林美一. *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 Jones, Sumie, 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). No. 89. Gabundō, Tokio, 1982, pp: 101-125.
- Higashiōji Taku 東大路鐸, 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.
- Higashiōji Taku 東大路鐸. *Nishikawa Sukenobu higa-chō* 西川祐信秘画帖 (Cuaderno sobre las imágenes eróticas de Nishikawa Sukenobu). Gabundō, Tokio, 1970.
- Hockley, Allen. “Shunga. Function, context, methodology”, en *Monumenta nipponica*. Vol. LV, No. 2. Sophia University, Tokio, 2000, pp: 257-269.
- Hoff, Joan. “Why is there no history of pornography?”, en Gubar, Susan, 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, No. 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*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1983.
- Ihara Saikaku. *Cinco amantes apasionadas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1999.
- Ihara Saikaku. *The life of an amorous woman and other writings*. New Directions Book, Nueva York, 1963.
- Ihara Toshirō 伊原敏郎. *Kabuki nenpyō* 歌舞伎年表 (Cronología del teatro kabuki). Iwanami Shoten, Tokio, 1959-63.
- Iizawa Tadasu 飯沢匡 & 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 Hōsō 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 makaserarete kita” 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). No. 174, Abril. JICC, Tokio, 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 Sadanobu”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXXVIII, No. 1. Sophia University, Tokio, 1983, pp: 1-48.
- Jensen, Robert. “Introduction”, en Dines, Gail & Robert Jensen, et al., eds., *Pornography. The production and consumption of inequality*. Routledge, Nueva York, 1998, pp: 1-7.
- Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996.
- Jones, Sumie. “Interminable reflections: The semiotics of Edo arts”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 83-94.
- Jones, Sumie. “Sex, art, and Edo culture: An introduction”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 1-12.
- 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, Etienne Abel. *Dictionnaire étymologique grec et latin*. Macon Protat Frères, [s.c.], 1942.
- Kaimara Hekiken 開茎屨軒. *Onna dairaku takara-beki: Zen* 女大樂寶開・全 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino: 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?”, en *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 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 (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). No. 18, Junio. Shisō no Kagaku-sha, Tokio, 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, Inc., Nueva York, 2001.
- Klomp makers, Inge. *Japanese erotic prints: Shunga by Harunobu & Koryūsai*. Hotei Publishing, Leiden, 2001.
- Kobayashi Tadashi 小林忠 & 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.
- Kokotsu Kanjin 枯骨閑人. “Waisetsu” 猥褻 (Lo obsceno), en *Gekkan shinika* 月刊しにか (Sínica mensual). Vol. IX, No. 3. Daishūkan Shoten, Tokio, 1998, pp: 82-85.
- Kokumin no tomo* 国民之友 (Amigo del pueblo). Vol. IV, No. 37, Mayo. Minyūsha, Tokio, 1889.
- Kopytoff, Igor. “The cultural biography of things: Commoditization as process”, en Appadurai, Arjun, ed., *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Nueva York, 1986, pp: 64-91.

- Kornicki, Peter. “Nishiki no ura: An instance of censorship and the structure of a sharebon”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XXXII, No. 2. Sophia University, Tokio, 1977, pp: 153-188.
- Kornicki, Peter. “The Enmeiin affair of 1803: The spread of information in the Tokugawa period”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. XLII, No. 2. Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1982, pp: 503-533.
- Kornicki, Peter. *The book in Japan. A cultural history from the beginnings to the nineteenth century*. University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.
- Laqueur, Thomas W.. *Solitary sex: A cultural history of masturbation*. Zone Books, Nueva York, 2003.
- Lane, Richard. *Images from the floating world*. Oxford University Press, Nueva York, 1978.
- Lane, Richard. *Masters of the Japanese print*. Thames & Hudson, Londres, 1962.
- Lane, Richard. “Moronobu-ga: Ippin ‘Koi no mutsugoto’” 師宣画・逸品「恋のむつごと」と (Una joya diseñada por Moronobu: ‘Los susurros del amor’), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral). No. 43. Gabundō, Tokio, 1970, pp: 82-134.
- Lane, Richard. *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.
- Lane, Richard. *Ukiyo-e: kesareta shunga* 浮世絵：消された春画 (Ukiyo-e: El extinto shunga). Shinchōsha, Tokio, 2002.
- Lane, Richard & 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, 1995-98.
- Lane, Richard & 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). Vol. XVI, Utagawa Kuniyoshi “Chūshingura kōhen” 歌川国芳「口吸心久莖後編」. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1997.
- Lane, Richard & 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). 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.
- Lane, Richard & 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). 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.

- Lane, Richard & 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). Vol. XII, Utagawa Kuniyoshi “Hana goyomi” 歌川國芳「華古与見」. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1996.
- 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.
- Linhart, Sepp. “From industrial to post-industrial society: Changes in Japanese leisure-related values and behaviour”, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. XIV, No. 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 & 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 Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 37-46.
- Markus, Andrew L.. *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). No. 18, Junio. Shisō no Kagaku-sha, Tokio, 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, 1972-74.

- Minakata Kumagusu 南方熊楠. “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.
- Minakata Kumagusu 南方熊楠. “Seiga no ryūshutsunyū” 性画の流出入 (Encausando 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 período Edo. Las imágenes satíricas y el ukiyo-e). Hanawa Shobō, Tokio, 1998.
- Minami Kazuo 南和男. *Edo no fūshi-ga* 江戸の風刺画 (Imágenes satíricas de Edo). Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1997.
- Minami Kazuo 南和男. “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.
- Mitchell, W.J.T.. “What do pictures “really” want?”, en *October*. Vol. LXXVII. 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.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *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.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. *Nishikawa Sukenobu gafu* 西川祐信畫譜 (Notas visuales sobre Nishikawa Sukenobu). Gazoku Bunko, Tokio, 1911.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. “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.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. “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.
- Miyatake Gaikotsu 宮武外骨. “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.
- Mori Ōgai 森鷗外. *Seiyoku zassetsu* 性欲雑説 (Opiniones diversas sobre el deseo sexual). Nihon Iji Shinhō Shuppan-bu, Tokio, 1949.
- Mori Ōgai 森鷗外. “Vita sexualis” キタ・セクスアリス, en *Subaru* スバル. No. 7, Julio. Nozomukawa Shoten, Tokio, 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” ヘア解禁が猥褻文化を滅ぼす (La destrucción de la cultura de lo obsceno por cuenta del fin de la prohibición del vello púbico), en *Shokun* 諸君 (Usted). No. 5, Mayo. Bungei Shunjun-sha, Tokio, 1993, pp: 166-173.
- Morris-Suzuki, Tessa. “The invention and reinvention of ‘Japanese culture’”, en *Journal of Asian Studies*. Vol. LIV, No. 3, Agosto. Association for Asian Studies, Ann Arbor, 1995, pp. 759-780.
- Mosquera, Gerardo. “Historia del arte y culturas”, en *Revolución y cultura*. Junio. Revolución y Cultura, Ciudad de la Habana, 1994, pp: 27-29.
- Myōjō* 明星 (Venus). No. 8, Noviembre. Tōkyō Sinshi-sha, Tokio, 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 período Edo). Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 2001.
- Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Edo jidai no tosho ryūtsū* 江戸時代の図書流通 (La distribución de libros en el período Edo). Sōbunkaku Shuppan, Kioto, 2002.
- Nagatomo Chiyoji 長友千代治. *Kinsei kashihon'ya no kenkyū* 近世資本屋の研究 (Estudio sobre las librerías de préstamo en el período moderno temprano). Tōkyōdō Shuppan, Tokio, 1982.
- Nagatomo Chiyoji 長友千代治. “Shunpon no dokusho” 春本の読書 (Los libros eróticos y sus lectores), en *Bungaku* 文学 (Literatura). Vol. X, No. 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 período 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.
- Nakano Eizō 中野栄三. *Edo jidai kōshoku bungei-bon jiten* 江戸時代好色文芸本事典 (Diccionario de literatura erótica del período Edo). Yūzankaku, Tokio, 1988.
- Nakano Eizō 中野栄三. *Inmei goi* 陰名語彙 (Léxico sexual). Keiyūsha, Tokio, 1993.
- Nakano Eizō 中野栄三. *Sei-fūzoku jiten* 性風俗事典 (Diccionario de costumbre 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, p: 2-25.
- Namihira, Emiko. “Pollution in the folk belief system”, en *Current anthropology*. Vol. XXVIII, No. 4. University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp: 65-74.
- Naucratis, Athenaus of. *The deipnosophists*. Vol. VI. Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- Newland, Amy & 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), en *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, No. 63, Marzo. Dentō to Gendai-sha, Tokio, 1980, pp: 8-19.
- Noguchi Taketoku 野口武徳. “Waisetsu-kan no hassei” 猥褻観の発生 (Surgimiento de la noción de 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). No. 18, Junio. Shisō no Kagaku-sha, Tokio, 1973, pp: 48-53.
- Notehelfer, F.G.. “On idealism and realism in the thought of Okakura Tenshin”, en *Journal of Japanese studies*. Vol. XVI, No. 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*. 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 & Bhikhu Parekh, eds.. *The decolonization of imagination. Culture, knowledge and power*. Zed Books, Ltd., Londres, 1995.
- Pollack, David. “Marketing desire: Advertising and sexuality in Edo literature, drama and art”, en Jones, Sumie, 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, London, 1961.
- Rogers, Lawrence. “She loves me, she loves me not. Shinju and Shikido Okagami”, en *Monumenta nipponica*. Vol. XLIX, No. 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. als.. *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)”, en *Journal of Japanese studies*. Vol. XXVI, No. 2. Society for Japanese Studies, Seattle, 2000, pp: 419-422.
- Schilling, Mark. “Worshiping the naked goddess: The media, mores, and Miyazawa Rie”, en *Japan quarterly*. Abril-Junio. Asahi Shinbun-sha, Tokio, 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, No. 1. Vision Planning & Publishing Co., Ltd., Tokio, 2003, pp: 66-125.
- Screech, Timon. “‘Pictures (the most part bawdy)’: The Anglo-Japanese painting trade in the early 1600s”, en *The art bulletin*. College Art Association, Nueva York, 2005. Vol. LXXXVII, No. 1, Marzo, pp: 50-72.
- Screech, Timon. *Sex and the floating world. Erotic images in Japan 1700-1820*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1999.
- Screech, Timon. “The Edo pleasure districts as ‘Pornotopia’”, en *Orientations*. November. Orientations Magazine Ltd., Hong Kong, 2002, pp: 36-41.
- Screech, Timon. *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 Segal, Lynne, 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.
- Shibui Kiyoshi 澁井清. *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, Porunogurafī, 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.
- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. *Shunga no nazo wo toku* 春画の謎を解く (Descubriendo el enigma del shunga). Yōsensha, Tokio, 2004.
- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. “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 Koron-sha, Tokio, 2000, pp: 5-86.

- 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). 2 Vols.. Chūō Koron-sha, Tokio, 2000.
- Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 & Hayakawa Monta 早川聞多. *Shunga. Himetaru warai no sekai* 春画・秘めたる笑いの世界 (Shunga. Un mundo de risa contenido). Yōsensha, 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). No. XVIII, Junio. Shisō no kagaku-sha, Tokio, 1973.
- Shively, Donald H.. “Sumptuary regulations and status in early Tokugawa Japan”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. XXV. Harvard-Yenching Institute, Cambridge, 1964, pp: 123-164.
- Shively, Donald H.. “Tokugawa plays on forbidden topics”, en Brandon, James R., *Chūshingura. Studies in kabuki and the puppet theater*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1982, pp: 23-58.
- Shunroan Shujin 蕺露庵主人. *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 Jones, Sumie, 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 leaf tips”, en Jones, Sumie, 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), en *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). No. 88, Invierno. Heibonsha, Tokio, 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.
- Takahashi Tetsu 高橋鐵. *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”, en *Ars Orientalis*, No. 17. University of Michigan, Ann Arbor, 1987, p: 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.
- Tanaka Yuko. “Erotic textiles”, en Jones, Sumie, ed.. *Imaging/Reading eros. Proceeding for the conference: Sexuality and Edo culture, 1750-1850*. Indiana University, Bloomington, 1996, pp: 63-68.
- Tanaka Yūko 田中優子. *Harigata to Edo onna* 張形と江戸をんな (Los dildos y las mujeres de Edo). Yōsensha, Tokio, 2004.
- Tanaka Yūko 田中優子. “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 Koronsha, 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 período Edo), en *Nihon kenkyū* 日本研究 (Estudios japoneses). No. 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 Gerstle, C. Andrew, ed., *18th century Japan. Culture and society*. Curzon, Richmond, 1989, pp: 3-32.
- Thompson, Sarah E.. “The politics of Japanese prints”, en Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991, pp: 29-91.
- Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, 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”), en *Niroku shinpō* 二六新報 (Nuevo informativo 26). No. 783, 20 de enero. Niroku Shinpō-sha, Tokio, 1901, p: 57.
- Uchida Roan 内田魯庵. “‘Yaregaki’ kinshi tōji no kaisō” 『破垣』禁止當時の回想 (Reminiscencias actuales de la prohibición de “Yaregaki”), en *Taiyō* 太陽 (El Sol). Vol. XXV, No. 12, Agosto. Taiyōsha, Tokio, 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.
- Ueno Chizuko 上野千鶴子. “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, Porunogurafī, yureru shisen no seiji-gaku ポルノグラフィ、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.
- Ueno Chizuko 上野千鶴子, Tanaka Yūko 田中優子, et. als.. “‘Zadankai’. 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), en *Bungaku* 文学 (Literatura). Vol. X, No. 3, Iwanami Shoten, Tokio, 1999, pp: 115-141.
- Ujii 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), en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral). No. 71. Gabundō, Tokio, 1977, pp: 21-24.
- Ujii 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”, en *Journal of Japanese Studies*. Vol. XXIII, No. 1. The Society for Japanese Studies, Seattle, 1997, pp: 25-67.
- Vitiello, Giovanni. “Family affairs. ‘A crazed woman’ and late Ming pornography”, en Forte Antonio, 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 Hunt, Lynn, ed., *The invention of pornography: Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*. Zone Books, Nueva York, 1993, pp: 124-153.
- Weisser, Thomas & Yuko Mihara Weisser. *Japanese cinema encyclopedia: The sex films*. Vital Books Inc., Miami, 1998.
- Wilson, George M.. “Response to the panel: ‘Edo as eros. Shunga in history’”, en Jones, Sumie, 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* 日本大辭書 (Gran diccionario de japonés). Nihon Dai-jisho hakkō-sho, Tokio, 1893.
- Yamada Bimyō 山田美妙. *Dai-jiten* 大辭典 (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, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵 (El ukiyo-e trimestral). No. 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), en *Kumagusu kenkyū* 熊楠研究 (Estudios sobre Kumagusu). No. 4, Marzo. Minakata Kumagusu Shiryō Kenkyū-kai, Shiga, 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 & 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 & 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 Yuen. *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).



Listado de Imágenes

1. Ilustración de Marcantonio Raimondi, a partir de esbozos de Giulio Romano.
4to soneto de *I Modi* de Pietro Aretino; posiblemente 3ra edición, 1527.
Xilografía.
Colección privada.
En, Lawner, Lynne, ed.. *I Modi: The sixteen pleasures. An erotic album of the Italian Renaissance*. Northwestern University Press, Evanston, 1988, p: 67.
2. Ilustración del cuarto soneto de *I Modi*, para la edición reconstruida en 1858 por el Conde Maximilien de Waldeck.
Dibujo.
British Museum y Bibliothèque Nationale de France.
En, Lawner, Lynne, ed.. *I Modi: The sixteen pleasures. An erotic album of the Italian Renaissance*. Northwestern University Press, Evanston, 1988, p: 104.
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, Hunt, Lynn, 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 x 200 cm.
Musée du Petit Palais.
En, *Geijutsu shinchō* 芸術新潮. Vol. XLIII, No. 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 & 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.
7. Diseño de Torii Kiyonobu 鳥居清信.
Ilustración de *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.
10. Primera página de *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); 1764-71.
Libro ilustrado monocromo, *kohon*. Xilografía.
Colección Nichibunken.
11. Páginas de *Hentai shiryō* 變態資料. Septiembre, Bungei Shiryō Henshū-bu, Tokio, 1927.
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. No. 88, Invierno. Heibonsha, Tokio, 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. No. 88, Invierno. Heibonsha, Tokio, 1994, p: 21.
13. Autor desconocido.
Sin título (Prostituta de Yokohama); aprox. 1888.
Albúmina, 136 x 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 x 16.5 cm.
Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Hyōgo, Kobe.
En, Menzies, Jackie, 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. No. 88, Invierno. 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 齊藤夜居. *Taishō Shōwa enpon shiryō no tankyū* 大正昭和艶本資料の探究. 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*. 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.
En, *Geijutsu shinchō* 芸術新潮. Vol. XLIV, No. 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, 1889).
En, *Kokumin no tomo* 國民之友. Vol. IV, No. 37, Mayo. Minyūsha, Tokio, 1889, p:
40.
21. Ilustración publicada en *Myōjō* 明星 (Noviembre, 1900).
En, *Myōjō* 明星. No. 8, Noviembre. Tōkyō Sinshi-sha, Tokio, 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, Lane, Richard. *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 児子草子 (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 (巻) . Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995, p: 45.
29. Fujiwara no Mitsuzane 藤原光孚.
Suetsumuhana すえつむ花; siglo XV.
Rollo ilustrado; color 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 (巻) . Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1995, p: 72.
30. Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Sin título; 1724-36.
Rollo ilustrado; color sobre seda. Altura: 26 cm.
Ubicación desconocida.
En, Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 & 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 “Suiyoku ekusutashī” 水浴エクスタシー (Éxtasis a la orilla del mar), de *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (Promesas de Izumo); 1899.
Álbum ilustrado policromo, *chūban*. Litografía.
Ubicación desconocida.

- En, Lane, Richard. *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 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.
33. Diseño de Isoda Koryūsai 磯田湖龍齋.
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.
34. Prólogo de *Takara awase* 寶合 (Antología de tesoros); 1826.
Páginas de libro ilustrado policromo montadas en un rollo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi.
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 libidinoso obra de teatro Nō); 1716.
Libro ilustrado monocromo, *chūbon* horizontal. Xilografía.
Colección Lane.
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 Lane.
37. Diseño de Keisai Eisen 溪齋英泉.
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.
38. Diseño de Utagawa Kunimaro 歌川國麿.

- Sexta ilustración, Vol. III, de *Getsu-sekka shiki no tomo* 月雪花四季の友 (Luna, nieve y flores, compañeras de las cuatro estaciones); aprox. 1862-68.
Libro ilustrado policromo, *ōhon*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
En, Fukuda Kazuhiko 福田和彦, ed.. *Enshoku ukiyo-e bakumatsu hen* 艶色浮世絵幕末篇. Vol. I. Kawade Shobō Shinsha, Tokio, 1998, p: 12.
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.
40. Diseño de Suzuki Harunobu 鈴木春信.
Mitate Hakurakuten 見立白楽天 (Parodia de la obra de Nō “Hakurakuten”); aprox. 1764-1772.
Ichimai-e policromo, *chūban*. Xilografía.
Colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
En, *Metropolitan Bijutsukan ukiyo-e meihin-ten* メトロポリタン美術館浮世絵名品展. Nagoya-shi Hakubutsukan, Nagoya, 1995, p: 75.
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.
42. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清.
Décima ilustración, Vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通通堪龜軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia); aprox. 1818-1850.
Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi.
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 Lane.
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 JUM.
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 JUM.
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.
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.
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.
49. Diseño de Utagawa Kunisada 歌川國貞.
Séptima ilustración, Vol. III, de *Kaidan yoru no tono* 開談夜之殿 (Fantasmales historias vaginales del visitante nocturno); 1826.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Lane.
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 Lane.
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.
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. No. 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, Lane, Richard. “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. No. 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, No. 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; ca. 1803-04.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
Colección del British Museum, Londres.
En, Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds.. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995. No. 433.
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); ca. 1850.

- Ichimai-e* policromo, *ōban*. Xilografía.
Colección del Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
En, Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991, p: 70.
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.
Colección del Museum of Fine Arts, Springfield.
En, Thompson, Sarah E. & H. D. Harootunian. *Undercurrents in the floating world : Censorship and Japanese prints*. The Asia Society Gallery, Nueva York, 1991, p: 63.
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, Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds.. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995. No. 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; 1795-96.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
Colección The Art Institute of Chicago.
En, Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds.. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995. No. 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.
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.

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.
64. Diseño de Ryūsutei Tanekiyo 柳水亭種清.
Décimo segunda ilustración, Vol. II, de *Tsūzoku kanso gundan* 通通堪龜軍談 (Vulgares historias de las luchas por la ruda resistencia); aprox. 1818-1850.
Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi.
65. Ilustración del libro *Ōmisoka akebono sōshi* 大晦日曙草紙 (Cuentos del amanecer en vísperas de Año Nuevo); 1853.
Libro ilustrado monocromo. Xilografía.
En, Hanasaki Kazuo 花咲一男. *Senryū shunga shi* 川柳春画志. Taihei Shoten, Tokio, 1989, p: 99.
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.
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 Lane.
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.
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); ca. 1803-04.
Ichimai-e policromo, *ōban*. Xilografía.
Colección JUM.

En, Asano, Shūgō & Timothy Clark, eds.. *The passionate art of Kitagawa Utamaro*. Vol. II. British Museum Press, Londres, 1995. No. 435.

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.
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.
72. Versión de *Onna daigaku* 女大學 (Gran conocimiento femenino) impresa como volante a fines del período Edo.
Ubicación desconocida.
En, Kaimara Hekiken 開莖層軒. *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 femenino); aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Lane.
74. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎.
Décimo tercera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino); aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Lane.
75. Diseño de Tsukioka Settei 月岡雪鼎.
Trigésimo primera ilustración de *Onna dairaku takara-beki* 女大樂寶開 (La preciosa apertura del gran divertimento femenino); aprox. 1751-1763.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Colección Lane.
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 Lane.
77. Diseño de Kitagawa Kikumaro 喜多川喜久麿.
Quinta ilustración, Vol. III, de *Ehon shūshingura* 会本執心久樂 (Libro de la devoción por las eternas diversiones); 1804.
Libro ilustrado monocromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Lane.
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 (1802-09).
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.
80. 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.
Ubicación desconocida.
En, Suzuki Jūzō 鈴木重三. *Kuniyoshi* 国芳. Heibonsha, Tokio, 1992, p: 192.
81. 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.
82. 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.
Ubicación desconocida.
En, http://www.kabuki21.com/mitsugoro3_kikunojo5_gf.php
83. 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.
Ubicación desconocida.
En, Hayashi Yoshikazu 林美一. *Edo ehon sukyandaru* 江戸艶本スキャンダル. Shinchōsha, Tokio, 1997, p: 161.
84. 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.
En, Uhlenbeck, Chris, ed., *Japanese erotic fantasies: Sexual imagery of the Edo period*. Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p: 207.
85. 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); 1789.¹
Libro ilustrado monocromo, *chūbon*. Xilografía.
Colección Hayashi.
86. 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.
Libro ilustrado policromo, *hanshibon*. Xilografía.
Colección Lane.
87. 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.

¹ Originalmente fue publicado en tres volúmenes, pero el ejemplar que se conserva en la colección Hayashi está reencuadrado en un solo volumen, combinando hojas de los tres volúmenes originales.

88. 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.
Ubicación desconocida.
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).
89. 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.
Ubicación desconocida.
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).
90. 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.
Ubicación desconocida.
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).
91. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Décimo quinta ilustración de *Ehon Asaka-yama* 絵本浅香山 (Libro ilustrado del monte Asaka); 1738.
Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.
Ubicación desconocida.
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).
92. 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.
Ubicación desconocida.
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).
93. 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.
Ubicación desconocida.
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).
94. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Segunda ilustración, Vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres); Fecha desconocida.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección Lane.
95. 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.
Ubicación desconocida.
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).
96. Diseño de Nishikawa Sukenobu 西川祐信.
Sexta ilustración, Vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres); Fecha desconocida.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección Lane.
97. 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.
Ubicación desconocida.
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.
Décimo primera ilustración, Vol. I, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres); Fecha desconocida.
Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.
Colección Lane.
99. 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 jovencuelas); 1723.

Libro ilustrado monocromo, *ōhon*. Xilografía.

Ubicación desconocida.

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.

Quinta ilustración, Vol. II, de *Hime kagami* 比女鑑 (Modelos comparados de jóvenes mujeres); fecha desconocida.

Libro ilustrado monocromo, *yokohon*. Xilografía.

Colección Lane.

101. 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」, en *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵. No. 90. Gabundō, Tokio, 1982, p: 21.



Cuerpo de Anexos

El cuerpo de anexos de este trabajo está conformado por tres conjuntos:

- A. Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842.¹
- B. *Enpon* ilustrado: *Hana goyomi* 華古与見. 3 vols.²
- C. *Enpon* ilustrado: *Hime kagami* 比女鑑. 2 vols.³

¹ Este conjunto de leyes fue tomado de *Genshoku ukiyo-e dai hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典. Vol. III. Daishūkan, Tokio, 1980. La traducción del japonés clásico es mía, y fue publicada por primera vez en español en García Rodríguez, Amaury A., trad.. “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842”, en *Estudios de Asia y África*, # 116. El Colegio de México, México, D.F., 2001, pp: 495-523.

² De ambos libros ilustrados sólo estoy incluyendo la introducción general y las secciones de imágenes.

³ Aunque originalmente eran 3 volúmenes, la colección Lane sólo posee el volumen I y el III.

Anexo A

Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos.

Japón, 1657-1842

Esta compilación de regulaciones editoriales está basada, esencialmente, en los compendios de leyes *Ofuregaki shūsei* 御触書集成. 5 Vols., editado por Takayanagi Shinzō 高柳真三 e Ishii Ryōsuke 石井良助. Iwanami Shoten, Tokio, 1934-37, y *Tokugawa kinreikō* 徳川禁令考. 11 Vols., también editado por Ishii Ryōsuke. Sōbunsha, Tokio, 1990.

Noveno mes del año 3 de Meireki (1657)

Sobre la prohibición de acuerdos y agrupaciones entre todos los gremios de comerciantes.

- Hemos escuchado en privado que, a partir de los acuerdos que se han realizado entre todos los gremios de comerciantes de ropa, hilos, seda, algodón, libros, papel, abanicos, casas de cambio, empuñaduras,¹ medicinas, madera, bambú, clavos, leña, arroz, sake, pescado, pieles, piedras y lacas, además de otros negocios no incluidos en esta lista, a aquellos nuevos comerciantes que entran al gremio, les son causados problemas al planear sus nuevos negocios por cuenta de las gratificaciones excesivas, en efectivo o en especie,² que les son impuestas, además de que los gremios en ocasiones monopolizan los negocios. Paralelamente, hemos escuchado que en los lugares donde hay negocios vacíos, si los propietarios los rentan sin haber consultado al gremio, este causa interferencia a los nuevos negocios impidiendo la renta, por lo que les provocan problemas a los propietarios. De ahora en adelante, quedan prohibidos todos los acuerdos.

Era Kanbun (1661-1673)

Copia de lo dicho por el honorable Watanabe Ōsumi en la era Kanbun.

¹ *Same-ya* 鮫屋; empuñaduras para las espadas que se confeccionaban con piel de tiburón. (Todas las notas del traductor a no ser que se especifique lo contrario).

² *Arui wa daibu no reikin, arui wa kabun no furumai*...或大分之礼金、或ハ過分之振舞...

- Si se recibieran pedidos de ediciones sospechosas sobre cuestiones militares, baladas,³ calendarios, libros eróticos, rumores de actualidad, u otros, se debe informar a la estación de policía⁴ donde se deberán seguir instrucciones.

El escrito anterior de la era Kanbun es una regulación para todos los gremios en base a lo dicho a Jinshirō, editor de Tōri-aburamachi. Recientemente, por cuenta de los desórdenes,⁵ se les recuerda de nuevo.

Quinto mes del año 13 de Kanbun (1673)

- Además de lo anterior, se informó a los editores que, las cosas que causen problemas a la gente y al gobierno shogunal,⁶ y en el caso de aparición de cualquier nueva publicación sobre sucesos de actualidad,⁷ se debe informar de la intención a ambas estaciones de policía,⁸ recibir instrucciones, y someterse a la voluntad de las autoridades. En el caso de que hubiera quien escondiese e imprimiese estos nuevos materiales, se investigará en detalle y se impondrá una pena muy grave. Por lo tanto, se prohíbe a los editores o a cualquier persona desobedecer en lo más mínimo lo anterior.

Cuarto mes del año 1 de Teikyō (1684)

³ *Kasho-rui* 歌書類.

⁴ *Go-bansho* 御番所.

⁵ *Midara ni* 猥二.

⁶ *Gokōgi* 御公儀.

⁷ *Mezurashiki koto* 珍敷事. Con estos “sucesos de actualidad” sobre todo se refieren a escándalos o acontecimientos fuera del ritmo de la vida común.

⁸ *Ryō go-bansho* 兩御番所.

- Si los editores de la ciudad publicasen sucesos de actualidad⁹ o asuntos sobre el gobierno shogunal, se informará a ambas estaciones de policía y se recibirán instrucciones.

Hace algún tiempo, los editores dejaron una carta de compromiso acerca de lo anterior. Esta vez, sin recibir instrucciones, se publicó la proclama de la ley de luto, por demás alterada. Considerándose un mal acto, la persona involucrada en su publicación fue investigada en detalle y apresada. De ahora en adelante, todos tomarán este hecho en cuenta. No se deben publicar cuestiones que causen problemas al gobierno shogunal o a la gente. Si existiesen dudas, se informará a ambas estaciones de policía, se recibirán instrucciones y se imprimirá. En el caso de que se ocultaran y publicaran, se investigará en detalle y se impondrá una pena muy grave. Por lo tanto, los editores y demás habitantes de la ciudad deberán cumplir a cabalidad esto.

Décimoprimer mes del mismo año

- Se conoce que en la ciudad se componen canciones irreverentes,¹⁰ y se publican y venden sucesos de actualidad. Queda prohibida la publicación de todo tipo de cosas como las anteriormente mencionadas, quedando su revisión bajo el control del responsable del barrio.¹¹ En especial, si hubieran personas vendiendo en las esquinas o en los puentes, se revisará el barrio, se arrestarán y se llevarán a la estación de

⁹ Igual que nota 9.

¹⁰ *Musato* むさと. Libertinas, mundanas.

¹¹ *Yanushi* 家主.

policía; se investigará en detalle, y se aplicará una pena muy grave a las personas que lo publicaron, así como al vendedor. Como se hará una inspección en días cercanos, se deberá tomar en cuenta este hecho.

Segundo mes del año 11 de Genroku (1699)

Igual que la proclama anunciada en el décimoprimer mes del año 1 de Teikyō.

Segundo mes del año 16 de Genroku (1703)

- Hace ya un tiempo que ha aparecido esta ley, por lo que se les ordena a todos la prohibición de componer baladas sobre acontecimientos del presente, así como publicarlas o venderlas.

Quinto mes (mes extra)¹² del año 3 de Shōtoku (1713)

- En la ciudad queda prohibida la publicación o venta de, tanto las canciones mundanas como de los sucesos de actualidad. Aunque ya anteriormente había aparecido una ley prohibiendo esto a todos, por cuenta de los sucesos recientes han tenido que modificarse las leyes editoriales, por lo que a partir de ahora también queda estrictamente prohibido tratar esos asuntos en los *kyōgen*.¹³ En el caso de que hubieran personas vendiendo en las esquinas y puentes, se revisará el barrio, se arrestarán, y deberán ser llevados a la estación de policía en turno,¹⁴ llevándose a

¹² Basado en el calendario lunar, el año civil chino y japonés normalmente estaba compuesto de 12 meses, pero para que existiera una correspondencia más exacta entre algún mes del año civil y alguna determinada época del año natural, en ocasiones se intercalaba o se añadía un mes extra.

¹³ 狂言. Forma de dramatización cómica que evoluciona y florece desde mediados del siglo XIV.

¹⁴ *Tsukiban no bansho* 月番の番所.

cabo una investigación. Desde luego que se le aplicará una pena muy grave al vendedor, así como a los que lo publicaron. Además, esto también podrá ser considerado como faltas de los caseros, si descontar al *gonin gumi*,¹⁵ por lo que se deberá enviar a un representante del *gumi* a revisar. Queda pues este hecho en pleno conocimiento de todos los ciudadanos.

Octavo mes del año 1 de Kyōhō (1716)

- En cuanto a la publicación de calendarios para el próximo año del mono, queda estipulado que los diseños de los calendarios deben ser entregados a las once casas editoriales¹⁶ para su posterior publicación y venta. Queda prohibida toda publicación secreta de calendarios fuera de estas once casas editoriales. A aquellos que desobedezcan y los publiquen, se les aplicará una pena muy grave.

Octavo mes del año del mono (mismo año).

Con la proclama anterior, las once casas editoriales aceptaron las órdenes y firmaron el contrato, por lo que los propietarios, e incluso los que rentan locales en las zonas más recónditas de la ciudad, deben enterarse de que queda estrictamente prohibida la publicación de calendarios. Si hubiera quien desobedezca y publique, fuere quien fuere, se le aplicará un castigo muy fuerte por lo que deberán presentar, en unos días, una carta de consentimiento, como se ha mencionado anteriormente.

¹⁵ 五人組. Literalmente “grupo de cinco hombres”. Unidades de responsabilidad mutua de las organizaciones políticas locales durante el período Edo.

¹⁶ Durante este período solamente once casas editoras seleccionadas por el propio *Bakufu* estaban autorizadas a imprimir y comercializar calendarios.

Noveno mes del año 3 de Kyōhō (1718)

Contenido similar a la proclama aparecida en el octavo mes del año 1 de Kyōhō.

Séptimo mes del año 6 de Kyōhō (1721)

Actualmente se ha prohibido la producción publicaciones diversas¹⁷ como se ha dicho en los plegables y otros impresos del gobierno, por lo que debe haber un mayor control sobre esto. En el caso de que estas variadas publicaciones, además de libros y de *kana-zōshi*¹⁸, que son útiles para la sociedad,¹⁹ u otras novedosas que quieran ser publicadas, así como si llegaran cosas novedosas de Kioto u Osaka aunque sean insignificantes, se delatará a la oficina del comisionado²⁰ de su zona, no importa de donde vengan los pedidos, se recibirán instrucciones y se venderá. Las nuevas publicaciones también deberán tomar en cuenta lo anterior.

Añadimos lo siguiente: Aunque hasta el momento, de manera general, se han venido produciendo gran cantidad de impresos glamorosos de diferente tipo; a partir de ahora, además de una investigación minuciosa, se debe ir eliminando poco a poco esta producción, por lo que se deberá tomar en cuenta este hecho.

- La impresión y la venta descontrolada de versiones alternativas de sucesos o de rumores de la gente, queda a partir de ahora totalmente prohibida. Quien

¹⁷ *Sho-shoku* 諸色.

¹⁸ 仮名草子. Obras populares escritas en *kana*, rechazando los estilos más cercanos al chino, y publicadas entre 1600 y 1682.

¹⁹ *Sejō no tame ni mo nari sōrō gi* 世上之為ニモ成候儀.

²⁰ *Bugyōsho* 奉行所.

desobedezca esto, se le arrestará, se llevará a cabo posteriormente una investigación minuciosa, y se le aplicará una pena muy grave, incluso a la persona que lo imprimió.

Mismo mes del mismo año

- Queda prohibida la producción de narraciones populares y de publicaciones novedosas.²¹ En caso de querer hacerlo, deben ir a informarse a la oficina del comisionado. En especial, queda prohibida la impresión y comercialización inmediata de *ichimai-e*²² con sucesos del momento.

Las impresiones que han venido realizándose como las que hemos mencionado anteriormente, aunque inicialmente eran banales, poco a poco han venido cambiando. Ya que se confeccionan lujosas y coloridas, se han vuelto en extremo costosas, por lo que deben volver a la simplicidad de antaño. Sin embargo, si tratan cuestiones sobre la autoridad, y son impresos sobre espectáculos ya pasados carentes de sentido, no podrán ser tomadas en cuenta.

Mismo mes del mismo año

- Libros de *kyōgen* y libros de *jōruri*.²³

²¹ *Shinki* 新規. Publicaciones que introdujeran temas contemporáneos o que se apartaran de lo que tradicionalmente se publicaba.

²² 一枚絵. Tipología xilográfica que consiste en una obra compuesta de una sola hoja independiente. Es la tipología más conocida de *ukiyo-e* en Occidente.

²³ 浄瑠璃. Forma de narración dramática cantada con acompañamiento de *shamisen* 三味線 y que comúnmente se asocia al teatro de marionetas Bunraku 文楽 que floreció en el período Edo.

Está permitido que los *kyōgen* y los *jōruri* que se hayan puesto en escena sean publicados siempre y cuando se mantengan fieles a la versión teatral.

- Sin ser *kyōgen*, como los anteriormente citados, se componen obras a semejanza de los *kyōgen*, y sin tener trama se encuadernan como narraciones populares con dos o tres y hasta cuatro y cinco volúmenes. Recientemente cosas como estas han llegado de Kioto y se encuadernan en Edo, por lo que a partir de ahora esto queda estrictamente prohibido. En el caso de que lleguen a producirse en Kioto, y se publiquen nuevas ediciones, deberán delatarlo a la oficina del comisionado.
- Acerca de los *kusa-zōshi*²⁴ e *ichimai-e* para niños, está permitida la publicación de manera general de juegos para niños: los *kusa-zōshi*, los muñecos, los tipos de *kusa-zōshi bana*, a tamaño de una hoja o media pieza.
- Sobre la lectura y venta.

Se les informa que a partir de ahora queda totalmente prohibida la publicación de, tanto los asuntos de la sociedad actual, como las *kouta*²⁵ y sobre las costumbres del momento, y, por supuesto, su lectura y venta. Si a partir de que se proclame esta regulación hubiera alguien que lea o venda, será apresado y se deberá llevar a cabo una investigación minuciosa.

Lo anterior deberá ser informado a las casas editoras de libros y a las de libros ilustrados.

Queda por tanto.

²⁴ 草双紙. Tipo de ficción popular del período Edo que se publicaba en diversas tipologías de libros (*kibyōshi*, *gōkan*, etc). Básicamente libros ilustrados.

²⁵ 小歌. Tipo de canción popular acompañada de *shamisen*.

Séptimo mes (mes extra) del año del buey 6 de Kyōhō.

Sr. Nakayama Izumo

Sr. Ōoka Echizen

Hecho saber en el día 2 del séptimo mes (mes extra) del año del buey al Honorable Sr. Arima Hyōgo.

Octavo mes del mismo año

A los negocios de *kusa-zōshi* y de *e-zōshi*.²⁶

Se le ordena a los intermediarios de los mayoristas²⁷ que a partir de ahora, con motivo de la publicación de materiales novedosos, los representantes de los mayoristas deben venir y mostrarnos los diseños. Se le ordena a los mayoristas que los impresos para niños en general, los libros de *jōruri* y los anuncios de *kyōgen* lleven el sello de inspección.²⁸ En el caso que hubieran dudas, se deberá investigar a los mayoristas, informar a la oficina del comisionado y recibir instrucciones, sin embargo, el costo es a cargo de los mayoristas.

- Los tacos de los impresos para niños en general, de los libros de *jōruri* y de los anuncios de *kyōgen* que han aparecido hasta ahora, deben llevar el sello de inspección. Ponemos lo anterior ante vuestra consideración.

Queda por tanto.

Octavo mes del año del buey 6 de Kyōhō.

²⁶ 絵草子. Igualmente libros ilustrados; la diferencia con los *kusa-zōshi* radica en que aquí se destinaba un mayor espacio a las imágenes.

²⁷ *Ton-ya* 問屋. Gremio de Editores Mayoristas.

²⁸ *Kiwame-ban* 極判.

Sr. Nakayama Izumo

Sr. Ōoka Echizen

Carta entregada por el Sr. Nakayama Izumo al Honorable Sr. Arima Hyōgo, el día 3 del octavo mes del año del buey.

Mismo mes del mismo año

Se les ordena a los comerciantes de Edo, que hasta ahora producían *zōshi* e *ichimai-e*, que la publicación de cualquiera de estos materiales a partir de ahora será investigada por los mayoristas, y que para que se le permita la comercialización a aquellos que lo deseen, las viejas ediciones y los *zōshi* deberán llevar en la portada el sello de inspección. De igual forma, los *ichimai-e* deberán también llevar este sello de inspección en algún lugar que no interfiera con la imagen representada.

Los escritos anteriores fueron entregados juntos (el día 18 del décimoprimer mes al Sr. Arima Hyōgo de la oficina del comisionado de la ciudad, y anteriormente, en el mes noveno al Sr. Mizuno Izumi).

Décimoprimer mes del año 7 de Kyōhō (1722)

- Acerca de la publicación de 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.

- 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.
- A partir de ahora queda prohibida la representación en obras impresas de los linajes o ancestros de la gente, o cualquier alusión transformada de los mismos, así como su circulación entre el pueblo. En el caso de que apareciera algo así, una vez puesta la denuncia por los descendientes, se procederá a una investigación rigurosa.
- Independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor.
- A partir de ahora queda prohibida la publicación de asuntos relacionados con el Honorable Tokugawa Ieyasu, y por supuesto, con toda esta familia. Si existiera una razón de peso mayor, se debe consultar con la oficina del comisionado y recibir instrucciones.

Para quien tenga la intención de, a partir de ahora, producir algo de lo arriba mencionado, llevaremos a cabo una investigación para su posterior publicación. Si hubiera quien viole esta regulación, deberá ser acusado ante la oficina del comisionado aunque haya transcurrido algún tiempo, se le aplicará una pena muy grave a la casa editorial, y se llevará a cabo una investigación al gremio. Se deberá tomar esto en cuenta para no transgredir la ley.

Décimosegundo mes del mismo año

- Actualmente se están publicando y comercializando impresos acerca de rumores infundados sobre la gente y sobre los suicidios pactados entre parejas, que llaman doble suicidio,²⁹ aspectos que ya habían sido prohibidos con anterioridad. Hemos escuchado que recientemente se están vendiendo ambulatoriamente y sin control este tipo de cosas de manera insolente, por lo que a partir de ahora los agentes policiales deberán arrestar y castigar rígidamente a quien sea, tan pronto como se le descubra. Se les apresará en el barrio y se le avisará a la oficina policial en guardia. En el caso de que esta situación pase inadvertida, los agentes policiales arrestarán al jefe del barrio o incluso al censor en funciones, los que pagarán por el error; por tanto se deberá tomar esto en cuenta.

Segundo mes del año 8 de Kyōhō (1723)

- Toda cosa de este tipo (sucesos de doble suicidio) que se produzca en narraciones populares ilustradas o en *kabuki* o *kyōgen*, está estrictamente prohibida. A quien lo desobedezca se le aplicará una pena muy grave.

Quinto mes del año 20 de Kyōhō (1735)

- Como se ha mencionado anteriormente, quedan prohibidas las narraciones populares ligeras, y cualquier tipo de relato acerca de Tokugawa Ieyasu, sus descendientes, o aparezcan sus nombres, rumores, o imágenes.

²⁹ *Shinjū* 心中.

Octavo mes del año 1 de Eikyō (1744)

- Acerca de la publicación de calendarios para el próximo año del buey, se le entregarán los diseños a las once casas impresoras de calendarios para su posterior comercialización. Queda prohibida toda publicación clandestina desligada de las once casas editoriales. Si hubiera quien lo publique, rompiendo esta regulación, se le aplicará una pena muy grave.

Décimosegundo mes del año 2 de Hōreki (1752)

A la oficina de finanzas.

Los artistas impresores de calendarios de las once casas editoriales, además de revisar las publicaciones anuales de calendarios, producen calendarios impresos por la familia Tsuchimikado y por el Tenmongata.³⁰ Sin embargo, como el diseñador de calendarios Mishima no ha producido calendarios revisados, se le debe avisar que los entregue a la familia Tsuchimikado.

Décimoprimer mes del año 4 de Hōreki (1754)

Desde la aprobación de los calendarios en la era Teikyō, se han venido utilizando estos hasta el presente. Como ya son diferentes y se ha anunciado el cálculo, ha aparecido en

³⁰ Desde el año 862 los calendarios eran calculados por el Onmyōryō 陰陽寮 (Instituto de Adivinación en Kioto) a partir del sistema *Senmyōreki* 宣明曆, pero en 1684 este fue suplantado 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 cortos, los eclipses u otros acontecimientos, mientras que el Onmyōryō era responsable por los aspectos astrológicos. Sin embargo, en 1754 la familia Tsuchimikado 土御門家 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 XIX century*. Brill, Leiden, 1998, pp: 359-362.

Kioto una proclama imperial sobre la aprobación de calendarios, y se ha llevado a cabo la reglamentación del nombre del calendario, por lo que se ha dispuesto que el nuevo calendario sea el de la era Hōreki, año del perro.³¹ También se procederá a distribuir el del próximo año del jabalí.

Noveno mes del año 4 de Tenmei (1784)

Acerca de la publicación de calendarios para el próximo año de la serpiente, se les informa que deben entregar los diseños a las once casas editoriales de calendarios para su publicación. Queda prohibida toda publicación clandestina ajena a las once casas. Como lo relativo a los calendarios es un asunto de peso, año tras año hemos venido renovando la proclama. Sin embargo, hemos escuchado que recientemente se han publicado calendarios fuera de lo establecido, cosa que es en extremo insolente. A partir de ahora, queda estrictamente prohibida la publicación, comercialización y, por supuesto, la venta en las esquinas de calendarios simplificados, calendarios tipo *daishō*,³² impresiones de una página, o cualquier otra cosa que se le asemeje. Quien viole esta ley, y produzca calendarios fuera de lo establecido, se le castigará fuertemente y se les acusará ante los oficiales de la ciudad.³³

Noveno mes del año 8 de Tenmei (1788)

Proclama similar a la aparecida en el noveno mes del año 4 de Tenmei.

³¹ Ver nota 32.

³² 大小. Tipo de calendario clandestino que incorporaba en su diseño de manera camuflada los meses cortos y largos del año, burlando así el control del *Bakufu*.

³³ *Machi-yakunin* 町役人.

Quinto mes del año 2 de Kansei (1790)

Se proscribe la producción de narraciones populares y de publicaciones novedosas. Sin embargo aquel que no quiera atenerse a esto, debe consultar. Por supuesto está prohibido publicar y comercializar sucesos de la actualidad que se lleven inmediatamente a *ichimai-e*. Cosas como las anteriores que ya están en circulación, en un principio eran simples, pero poco a poco fueron cambiando, se volvieron suntuosas y coloridas, tornándose en extremo costosas, por lo que deben volver a la simplicidad de sus inicios. Se prohíbe estrictamente la producción de nuevas publicaciones, y sobre todo cualquier otro tipo de texto en general que introduzca ideas que creen desorden u opiniones diferentes. 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 la sociedad. Además, independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor. Estas y otras proclamas aparecidas durante la era Kyōhō, poco a poco han ido distendiéndose, y se han producido publicaciones prohibidas, junto con impresiones para niños y *zōshi* ilustrados que año tras año se producen laboriosamente sin beneficio. Como se producen en cantidades y son en extremo costosas, todos respetarán las proclamas de hace un tiempo, por lo que se deberá tener en cuenta los siguientes puntos:

- Como ya se ha establecido para los impresos de hace un tiempo, está prohibida la producción de publicaciones novedosas. En caso de que se requiera publicar, se consultará a la oficina del comisionado y se recibirán instrucciones.
- En años recientes hemos visto impresos para niños y *zōshi* ilustrados que imitan a la ligera producciones antiguas. Desde entonces hemos prohibido esto.

Sin embargo, desde hace tiempo están permitidas las producciones simples, las estampas que han regresado a la normalidad y, de manera general, las impresiones que se hacen para los niños.

- Queda prohibido el alquiler y préstamo de copias manuscritas de libros en *kana*.

Sin embargo, los libros de *jōruri* no entran dentro de esta regulación.

- Está prohibida la comercialización de cualquier material impreso del que no se conozca el autor.

Como hemos dicho anteriormente, a partir de ahora, los editores mayoristas se harán inspecciones mutuas, y en el caso de comercializarse clandestinamente obras restringidas, deben informarlo rápidamente a la oficina del comisionado. En caso de dejarlo pasar inadvertido, tanto la persona involucrada como el gremio recibirán un castigo. Si alguna publicación prohibida se distribuyera por el país, se deberá informar a la oficina del comisionado y se recibirán instrucciones.

Noveno mes del mismo año

Como se ha informado con rigor desde hace algún tiempo, poco a poco los materiales impresos han ido escapándose del control, y sin saber cómo incluso los

zōshi ilustrados no han llevado el sello del censor (inspección),³⁴ en detrimento de la gente, por lo que se prohíbe todo aquello que cree desorden. En general, los *ichimai-e* si poseen sólo imágenes no tienen problema. Sin embargo, si hubiera textos, hay que inspeccionarlos enseguida, por lo que está prohibida la publicación de mercancías dudosas. Según lo anterior, si hubiera quien no emplee el sello del censor, debe ser delatado enseguida. Además si el que inspecciona no es prudente u omite el sello de revisión, será considerado como una falta del propio censor.

Lo anterior deberá ser tomado en cuenta. Sin embargo, como esto se proclamó durante la era Kyōhō, y más aún, se dejó asentado por escrito, esta vez incluimos esta proclama e informamos sobre esta revisión.

Décimoprimer mes del mismo año

Informe sobre los nuevos *zōshi* y los *ichimai-e*.

Por cuenta de las cada vez más rigurosas proclamas acerca de los materiales impresos, y del creciente descontrol de los mismos, les ordenamos una inspección a los editores mayoristas de libros, de *ichimai-e* y *zōshi*. Más aún, como hasta ahora los editores mayoristas de *ichimai-e* y *zōshi* no han tenido censor, a partir de ahora a cada uno de ellos se les ordena nombrar a un censor. Además de los editores mayoristas de libros, se le informa esto a los negocios de préstamo de libros a domicilio y de venta. Como puede haber quien comercialice libros e *ichimai-e* y *zōshi* de forma independiente de los mayoristas antes mencionados, se les informa a

³⁴ Proclama dirigida a los Censores de los Mayoristas de Otros Impresos, el 27 del décimo mes de ese año. (Nota del compilador).

los negocios de libros y de *zōshi* ilustrados que tomen en cuenta lo anterior. A partir de ahora se les prohíbe terminantemente a los censores de las casas editoras de libros y de *kusa-zōshi*, la elaboración de nuevas publicaciones de libros o *kusa-zōshi* e *ichimai-e*, así como la impresión de tales mercancías. Si hubiera quien violase estas regulaciones, le será aplicada una pena muy grave.

Habiendo sido informado de lo anterior, y recibéndolo con agradecimiento y humildad, queda por tanto.

19 del décimoprimer mes del año 2 de Kansei, año del perro.

Censor del Gremio de Editores Mayoristas de otros impresos y *zōshi*

Firmado, Jinpachi

(se omite el resto)

Octavo mes del año 5 de Kansei (1793)

Información al Gremio de Grabadores sobre el grabado y la publicación.

Actualmente, se comercializa con frecuencia de manera ambulante rumores sociales sobre los incendios y las cremaciones. Esas personas no son miembros del Gremio de Grabadores, por lo que se graban y publican fuera del mismo. Incluso se venden de manera ambulante sin haber recibido el sello de inspección del Gremio de Editores Mayoristas, cosa en extremo insolente. A partir de ahora aquellos que deseen su propio negocio de impresos, deben ser admitidos al gremio, respetar sus acuerdos, y dedicarse a esta ocupación. Quien no cumpla con esto, y grave y

comercialice de manera ambulante desde fuera del gremio, recibirá una pena muy grave.

Octavo mes del año 8 de Kansei (1796)

- Como ya se ha informado anteriormente para los *zōshi* ilustrados, hemos escuchado que se están imprimiendo *ichimai-e* dudosos desde el año del buey, hace tres años. En ese entonces al Consejo de Mayores de la ciudad³⁵ se le llamó la atención sobre estos productos, y como en los *ichimai-e* había escrito nombres de mujeres, se les encargó borrarlos. Esta vez hemos escuchado que se comercializa *ichimai-e* de mujeres pero con el nombre a manera de imagen.³⁶ Si los jefes encargados³⁷ hubieran sido prudentes y hubieran realizado una inspección minuciosa, la prohibición de lo anterior sería innecesaria. Los *ichimai-e* que hagan alusión a nombres de mujeres de manera gráfica deberán comercializarse con esta parte borrada. A partir de ahora, si se representan de manera gráfica o, por supuesto, se nombran a geishas femeninas o mujeres de las casas de té de la ciudad, la persona involucrada y hasta el jefe recibirán una pena muy grave. Sin embargo, en el caso de las prostitutas no hay problema.

Décimoprimer mes del año 9 de Kansei (1797)

Al supervisor.

³⁵ *Machidoshiyori* 町年寄.

³⁶ Como se había prohibido los nombres de mujeres (que no fueran prostitutas) impresos en las estampas, los artistas se las ingeniaron para hacer alusión a ellos a partir de diversos sortilegios gráficos.

³⁷ *Kimoiri-nanushi* 肝煎名主. Jefe u oficial de la aldea (o barrio). También *shōya*.

Por cuenta de la confusión con los calendarios del año del perro de la era Hōreki, esta vez, a partir de la proclama imperial de Kioto sobre la revisión de los calendarios, se estipula que se comercialicen los nuevos calendarios para el próximo año del caballo.

Lo anterior debe ser dado a conocer.

Séptimo mes del año 11 de Kansei (1799)

Prohibición sobre los talismanes ³⁸ para los que realizan peregrinaciones a los santuarios.

Recientemente, por cuenta de la formación de asociaciones religiosas que se reúnen para realizar peregrinaciones –llamadas visitas a los templos y santuarios-, se pegan talismanes a lo largo del camino. Conjuntamente con la adoración a las deidades *shintō* y budistas, se forman estas asociaciones y se reúnen en las casas de té para intercambiar estos talismanes de las peregrinaciones. Entre ellos, hay intermediarios y personas de estas asociaciones que lucran, y hay personas que están enteradas de la gran fama que tienen estos talismanes de peregrinación. Como esto es una mala acción, para que no suceda, debe ser controlado rigurosamente por los oficiales policiales. Si a partir de ahora hubiera quien no tome en cuenta esto, se debe informar inmediatamente a la oficina judicial.

Los asuntos anteriores, sin excluir ni un solo aspecto, como ya lo ha hecho saber la oficina del comisionado de la ciudad, deben transmitirse con ahínco a los

³⁸ *Fudahari* 札張. Rótulo con el nombre de la familia que se pega en los templos y santuarios para la buena suerte.

propietarios, a los que rentan casas y negocios, e incluso a los que viven en las zonas más recónditas de la ciudad. A partir de ahora, para que no sucedan cosas como las anteriores, debe controlarse rígidamente. Además, hay que informar enseguida al puesto de trabajo del censor en turno a través del jefe más cercano.

Décimosegundo mes del mismo año

A la oficina del comisionado de la ciudad.

Sobre la publicación de *ichimai-e* lujosos y de calendarios de tipo *daishō*.

A aquellos que graben tacos del tipo mencionado aquí arriba, se les informa que hay que investigar quien hizo el pedido, tiene que notificarse y ser revisado por la oficina del comisionado. Además está prohibida la realización de impresiones lujosas, y de aquellas que sean disociadoras de las costumbres.

Primer mes del año 12 de Kansei (1800)

En torno a las instrucciones que hay que tener en cuenta con motivo de lo llamativo de las estampas de caras femeninas grandes.

Las estampas que representan caras femeninas en un primer plano, no es que estén prohibidas terminantemente, sino que por cuenta de los reportes anteriores acerca de las estampas llamativas, hay que ponerse de acuerdo para detener esta producción en el futuro. Esto nos ha sido informado por el Sr. Taruya Yozaemon, a través del jefe encargado Koguchi, el día 21 del primer mes.

Octavo mes del mismo año

Acerca de los *ichimai-e*, hace 7 años -en el año del buey-, por cuenta de lo que escuchamos acerca de las publicaciones sospechosas, se le llamó la atención a la oficina de administración de la ciudad. De igual forma, hace unos cuatro años, se informó acerca de la prohibición de publicar estampas donde aparecieran los nombres de geishas femeninas o de mujeres de las casas de té. Más aún, el invierno pasado, se produjeron estampas con rostros femeninos grandes, y también se mostraron y vendieron *ichimai-e* para la diversión de hombres y mujeres. Como esto es nocivo, se prohibieron, ya que la comercialización de cosas como estas es una insolencia. A partir de ahora, se ha decidido la prohibición de la comercialización de estampas como las anteriores y también de otras que de manera lujosa y grande representen caras de hombres y mujeres, y también ropa, o de manera general aquellas que representen de forma gráfica cosas frívolas atentando contra las costumbres. Quien viole esta regulación, aunque su culpa sea ínfima, debe tomar en cuenta lo anterior y tiene que obedecer sin falta.

Noveno mes del año 4 de Bunka (1807)

Nombramiento al cargo de inspector de *yomihon*³⁹ ilustrados.

Barrio de Ueno, Jefe Encargado Genpachi y otras tres personas.

³⁹ 読本. Género literario de finales del siglo XVIII y principios de XIX. Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

Recientemente se han venido publicando año tras año *yomihon* ilustrados y folletos que son populares. Para que no hubieran violaciones en la inspección de los censores, se consultaba y con posterioridad se publicaba. Sin embargo, de ahora en adelante, pueden publicar y comercializar sin consultar a la oficina aquellos materiales que los encargados consideren no problemáticos.

Sin embargo, si se trata de nuevas publicaciones se debe consultar a Naraya Ichiemon. Si se recibieran instrucciones, se procederá como ha sido establecido hasta ahora. Como se ha informado a los censores del Gremio de Editores Mayoristas, habrá que tomar en cuenta este hecho.

Cuarto mes del año 4 de Bunsei (1821)

Se informa sobre los calendarios y los libros de astronomía, entre otros.

Censores del Gremio de Editores Mayoristas y del Gremio de Grabadores.

- Para publicar calendarios, libros de astronomía y de traducciones del holandés, entre otros, y por supuesto, aquellos que hemos escuchado que los coleccionan, deben consultarlo con Naraya Ichiemon de la oficina de administración de la ciudad. Además de la persona anterior, hay que consultar a la oficina del comisionado, recibir sin falta instrucciones, y tomarlas en cuenta. Si hubieran grabadores o aficionados que coleccionen algunos de los materiales antes mencionados, deben también tomar en cuenta lo anterior.

Lo anterior ha sido notificado a los señores de la oficina del comisionado, y ha sido recibido con humildad. Según el escrito anterior, todos los gremios deben respetar estrictamente lo informado. Una vez recibido por los representantes de los gremios, dejando por concluido el asunto, quedan.

Día 24 del cuarto mes del año 4 de Bunsei.

Censores del Gremio de Editores Mayoristas.

Décimo mes del año 6 de Bunsei (1823)

Al supervisor.

(Síntesis del texto proclamado en el noveno mes del año 4 de Tenmei).

Como fue proclamado en el año 4 de Tenmei, recientemente se han confeccionado calendarios simplificados, incluso antes de publicar los diseños autorizados. Si hubiera quien los publicara, será considerado como una insolencia. A partir de ahora, está prohibida la publicación descontrolada. Transmítase pues, rigurosamente la proclama.

Décimoprimer mes del mismo año

A los censores de las casas de editores y grabadores.

Para publicar calendarios, libros de astronomía y de traducciones del holandés, entre otros, y por supuesto, aquellos que hemos escuchado que los coleccionan, deben consultarlo con Naraya Ichiemon de la oficina de administración de la ciudad. Después de esto, además de la persona anterior, hay que consultar a la oficina del comisionado, recibir sin falta instrucciones, y tomarlas en cuenta. Si hubieran grabadores o aficionados que coleccionen algunos de los materiales antes mencionados, deben también tomar en cuenta este hecho.

Como se nos informó en el año antepasado de la serpiente, hemos escuchado que hay quienes han impreso traducciones de libros holandeses, sin habérselo informado a la oficina de administración de la ciudad. Como se les ha hecho saber con anterioridad a todos, a partir de ahora hay que informar rigurosamente a Naraya Ichiemon, y además de él a la oficina del comisionado, donde se recibirán instrucciones.

Quinto mes del año 7 de Bunsei (1824)

Los instructores de *nagauta*,⁴⁰ *jōruri* y *shamisen*,⁴¹ cuando van a hacer audiciones de presentación, rentan casas de té donde ofrecen comida, además de reunir a sus discípulos y conocidos, llegando la organización a tales extremos. Recientemente, hacen estas audiciones de forma presuntuosa, llamándolas reuniones para admirar los arreglos florales, y el organizador distribuye *surimono*⁴² hasta a los que no son conocidos, reuniendo así dinero. Como incluso el organizador, se molesta con aquellos que se niegan a recibir estos *surimono*, hay muchos que dan dinero sin razón, causándoles problemas. Como aquí no sólo está de por medio el nombre del anfitrión, sino además, la renta del local, lo organizan para continuar sacándole dinero a la gente. Poco a poco se recauda dinero de la distribución de estos *surimono* por cuenta del nombre del anfitrión, por lo que es un hecho en extremo desagradable. Como se dijo durante el año 8 de Kansei –año del dragón–, si se dejaran de distribuir estos *surimono* demasiado elaborados, no será necesario detener estas reuniones

⁴⁰ 長歌. Forma de lírica acompañada de *shamisen* muy común en el teatro kabuki y en conciertos.

⁴¹ 三味線. Instrumento de tres cuerdas popular durante el período Edo y asociado al mundo urbano de los barrios de placer.

⁴² 刷物. Se refiere en concreto a los grabados lujosos hechos por encargo y utilizados para ocasiones especiales (como felicitaciones por el nuevo año). También se empleaban en los intercambios de poemas de los clubes de *kyōka*.

de presentación. Los oficiales de la ciudad revisarán estos casos, y si escuchan algo que se salga de lo común, deberán suspender todo lo que sea dudoso. Sin quererlo tomar a la ligera, como hemos escuchado que se están fabricando este tipo de objetos presuntuosos, consideramos a esto un hecho lamentable. A partir de ahora, para que no ocurran cosas como las mencionadas se deberá tener esto rigurosamente en cuenta. Si por casualidad se organizara de nuevo este tipo de presentaciones insolentes, se deben detener inmediatamente, y además de una investigación minuciosa, cada uno debe ser castigado en dependencia de la gravedad del asunto, incluyendo a los oficiales de la ciudad. Por lo tanto habrá que estar al tanto con este hecho.

Tercer mes del año 2 de Tenpō (1831)

Proclama.

A la oficina de administración de la ciudad. A los grabadores de cada barrio. Desde años atrás han aparecido con frecuencia proclamas sobre los calendarios simplificados y de los calendarios tipo *daishō* de una hoja. Además, hemos escuchado que lo informado durante la era Tenmei ha sido tomado de manera ambigua. Después de todo, por cuenta de esto, han aparecido malentendidos. A partir de ahora, otra gente que no sea del gremio de las once casas editoras de calendarios, tiene que negar sin falta cualquier pedido, así venga de un samurai. Está prohibido cualquier material impreso que semeje un calendario. Si existiera quien transgreda esta proclama, será castigado. Por lo tanto debe informarse para que no hayan malentendidos.

Al Gremio de Editores de Calendarios.

A partir de lo anterior, los grabadores deben ser informados, y tomar esto en cuenta. El hecho anterior debe ser transmitido, después de consultarle, al Honorable Sr. Mizuno amo del feudo de Dewa. También debe ser informado a los gremios de grabadores y de editores de calendarios.

Décimosegundo mes del año 12 de Tenpō (1841)

- Sobre los papalotes. Recientemente hemos escuchado de mercancías caras, que con coloridos diseños, son finamente elaboradas sin sentido. Ya que ahora es la época de producción, prohibimos este tipo de mercancías. Como ya hemos informado con anterioridad, está prohibida la producción de papalotes grandes. Por lo tanto hay que informarles de manera rigurosa a aquellos que comercian con esto.

Sexto mes del año 13 de Tenpō (1842)

A partir de ahora, queda prohibida la producción y, por supuesto, el almacenaje y comercialización de lo que se denomina *nishiki-e*,⁴³ es decir, las estampas impresas de actores del kabuki y de geishas prostitutas, por ser perjudiciales para las costumbres. También, a partir de ahora, queda prohibido lo que se denomina *gōkan*,⁴⁴ es decir, *zōshi* ilustrados que son compuestos con temas del *kyōgen* y que representan las caras que asemejan a las de los actores del kabuki con complicados y característicos diseños. Además de esto, queda prohibida la producción de

⁴³ 錦絵. Técnica xilográfica introducida por Suzuki Harunobu 鈴木春信 en 1764, y que consiste en la total policromía a partir de bloques independientes.

⁴⁴ 合巻. Volumen compuesto de varios *kusa-zōshi*. Muy popular durante todo el siglo XIX.

carátulas coloridas para los *kibyōshi*,⁴⁵ por ser nocivas, en cuanto carecen de sentido y su comercialización crea problemas por cuenta de sus altos precios, al igual que su almacenaje para posterior comercialización. A partir de ahora hay que detener estas imágenes que asemejan las caras de los actores y sobre temas del *kyōgen*. Deberían confeccionarse impresos sobre la lealtad, la piedad filial y la fidelidad, y moralejas para los niños, y evitar imágenes llamativas y demasiado elaboradas. Estos impresos serán rigurosamente inspeccionados. Se impedirá fuertemente las carátulas de *kibyōshi* coloridas, y en el caso que se produzcan nuevas publicaciones, se enviarán a Kan'ichiemon de la oficina de administración de la ciudad para su inspección.

Mismo mes del mismo año

Proclama sobre las nuevas publicaciones de libros.

- Acerca de la publicación de 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, además de representar críticas a la gente. Los libros eróticos ilustrados, deben ser prohibidos rigurosamente.
- Queda prohibida la representación en obras impresas de los linajes o ancestros de la gente, o cualquier alusión transformada de los mismos, así como su circulación entre el pueblo.

⁴⁵ 黄表紙. Forma de literatura popular. Designa toda la producción de ficción en prosa desde mediados del siglo XVIII hasta el final del período Edo.

- Independientemente de su tipo, cualquier nueva publicación, deberá llevar consignado en su epílogo el nombre real del autor y del editor.
- Aunque durante la era Kyōhō apareció una proclama que regulaba estrictamente cualquier escrito sobre Tokugawa Ieyasu y sus descendientes, a partir de ahora si hubiera de manera inconfundible, una actitud de respeto y reverencia hacia la casa Tokugawa, o sea sobre cosas ya conocidas, está permitido, además de la representación gráfica, escribir relatos.

Sin embargo, en el caso de la literatura ligera debe seguir como hasta ahora. Además de lo anterior, en el caso de publicarse cualquier tipo de material como calendarios, libros de astronomía o traducciones del holandés, y por supuesto cualquier escritor restringido, se le debe informar, además de al gremio, a Kan'ichiemon de la oficina de administración de la ciudad y a la oficina del comisionado. Además se recibirán instrucciones y la aprobación para que no hayan dudas. Más aún, en el caso de que se quiera grabar, se consultará a la oficina del comisionado en turno. En el caso de que se tenga evidencia que se ha impreso, se restringirá el material que fuera y se reunirán y quemarán los tacos, así como se llevará a cabo una investigación minuciosa y se aplicará un castigo severo.

A partir de esta proclama se informa que estas regulaciones son válidas para los samuráis también. Los samuráis que estén involucrados en los hechos anteriores, deben entregar los borradores de sus ediciones privadas al Gakumonjo.⁴⁶ Los tacos también deben entregarlos

⁴⁶ 学問所. Se refiere al Shōheizaka Gakumonjo 昌平坂学門所, la Academia de Estudios Confucianos del Bakufu. Como en 1841 fueron abolidos los gremios, las funciones de censura de publicaciones que antes formaban parte de las responsabilidades de los gremios recayó ahora sobre el Gakumonjo.

a la persona en funciones del Gakumonjo para su custodia. Si hubieran persona o grupos que no cumplieran con esto, se le aplicarán penas severas, por lo que, como hemos mencionado anteriormente, dejamos por sentada esta proclama.

Anexo B

- Publicaciones *makura-e* de Kuniyoshi

- *Enpon* ilustrado

Hana goyomi 華古与見. 3 vols.

Ilustrador, Utagawa Kuniyoshi 歌川國芳.

Fecha de publicación: 1834. Formato: *Hanshibon*.

Colección Nichibunken.

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** 遜妓傳後編 (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*).

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*).

¹ Nota: Esta relación está basada en los listados parciales que se ofrecen en Shibui Kiyoshi 澁井清. **Ukiyo-e naishi** ウキヨエ内史. Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932, en Kobayashi Tadashi 小林忠 & Asano Shūgō 浅野秀剛. **Makura-e: Ukiyo-e soroi mono** 枕絵: 浮世絵揃物. 2 Vols. Gakkei, Tokio, 1995, y sobre todo en el más completo que aparece en el estudio del profesor Hayashi Yoshikazu 林美一. **Enpon kenkyū: Kuniyoshi** 艶本研究: 国芳. 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.

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 ilustrados 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** 春色入船帳 (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-kaō** 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

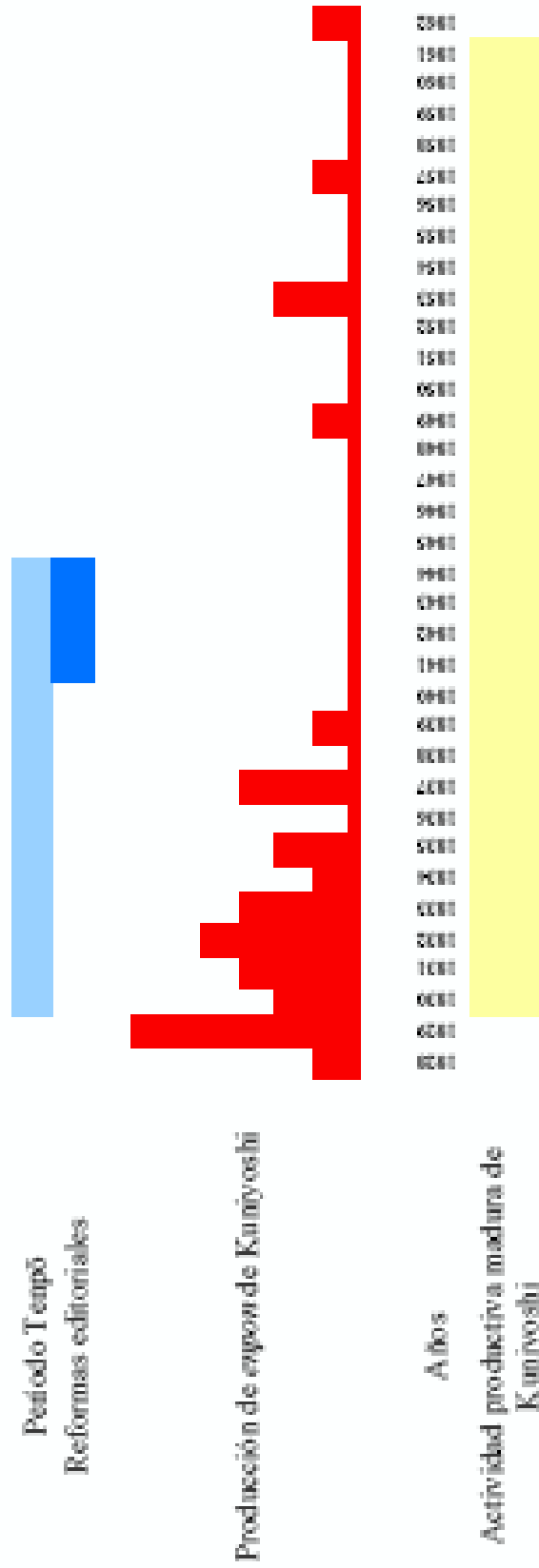
32. **Adamakura chūshingura** 仇枕忠臣蔵 (Libro ilustrado policromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

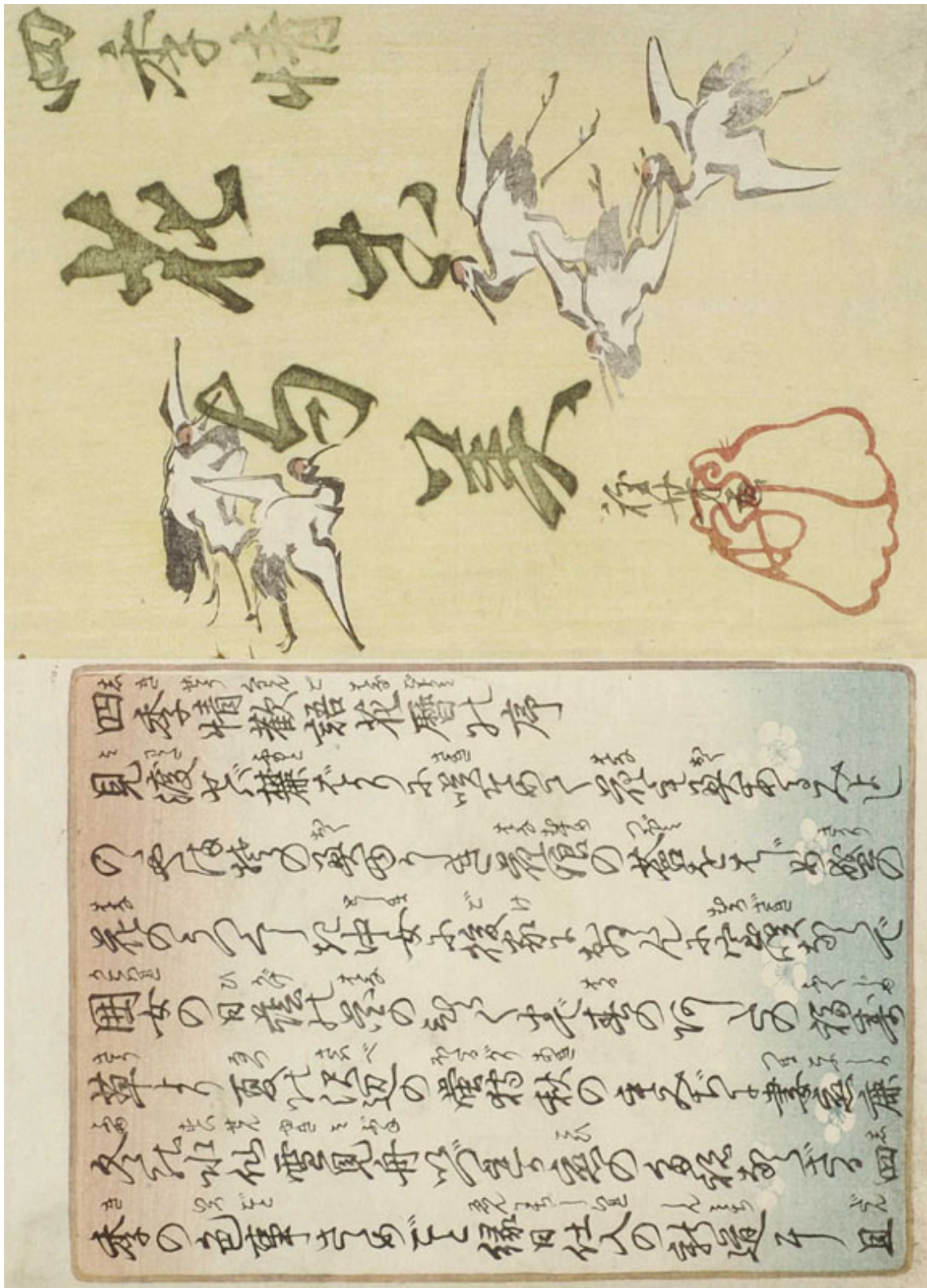
1854~1860

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*).









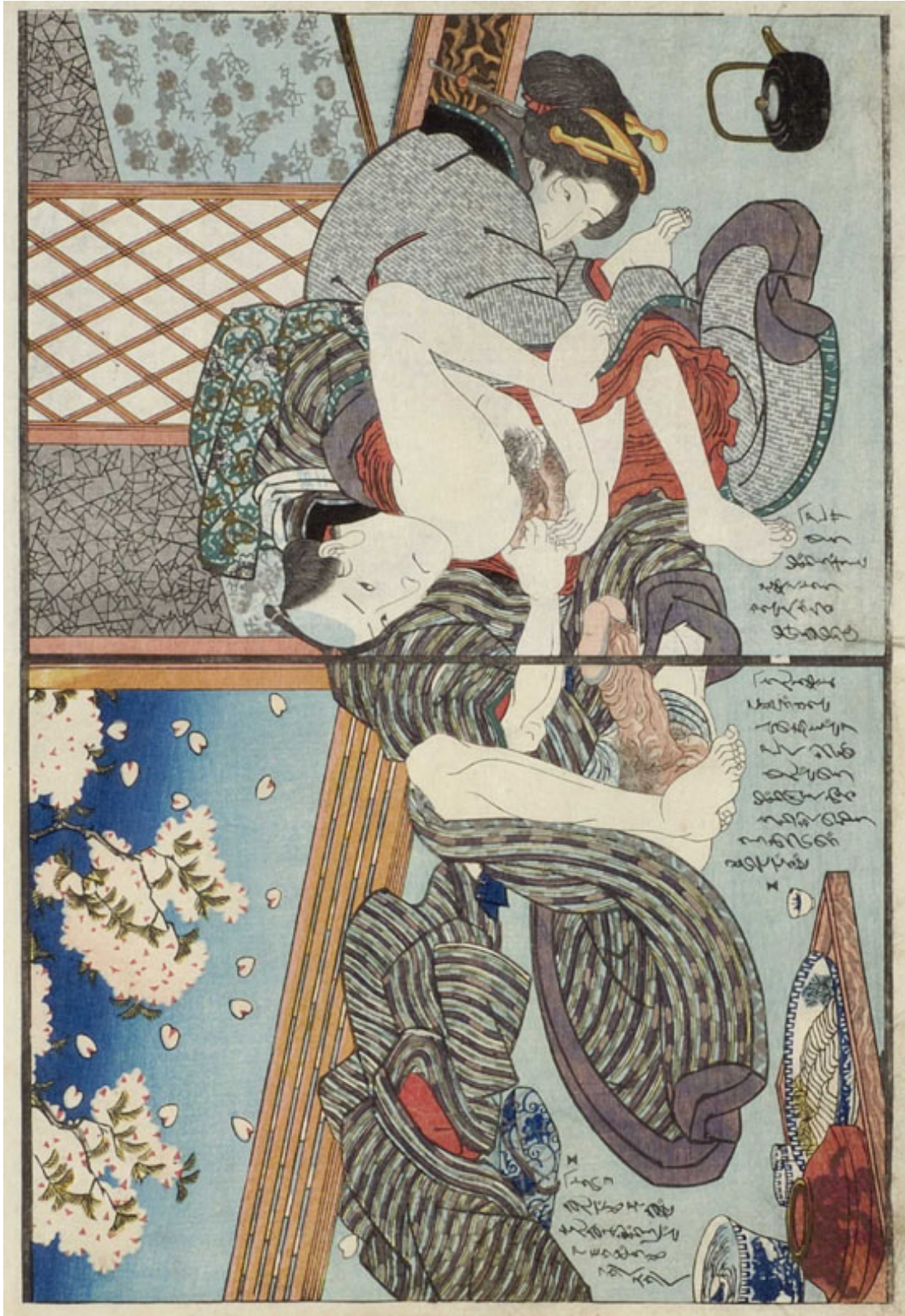








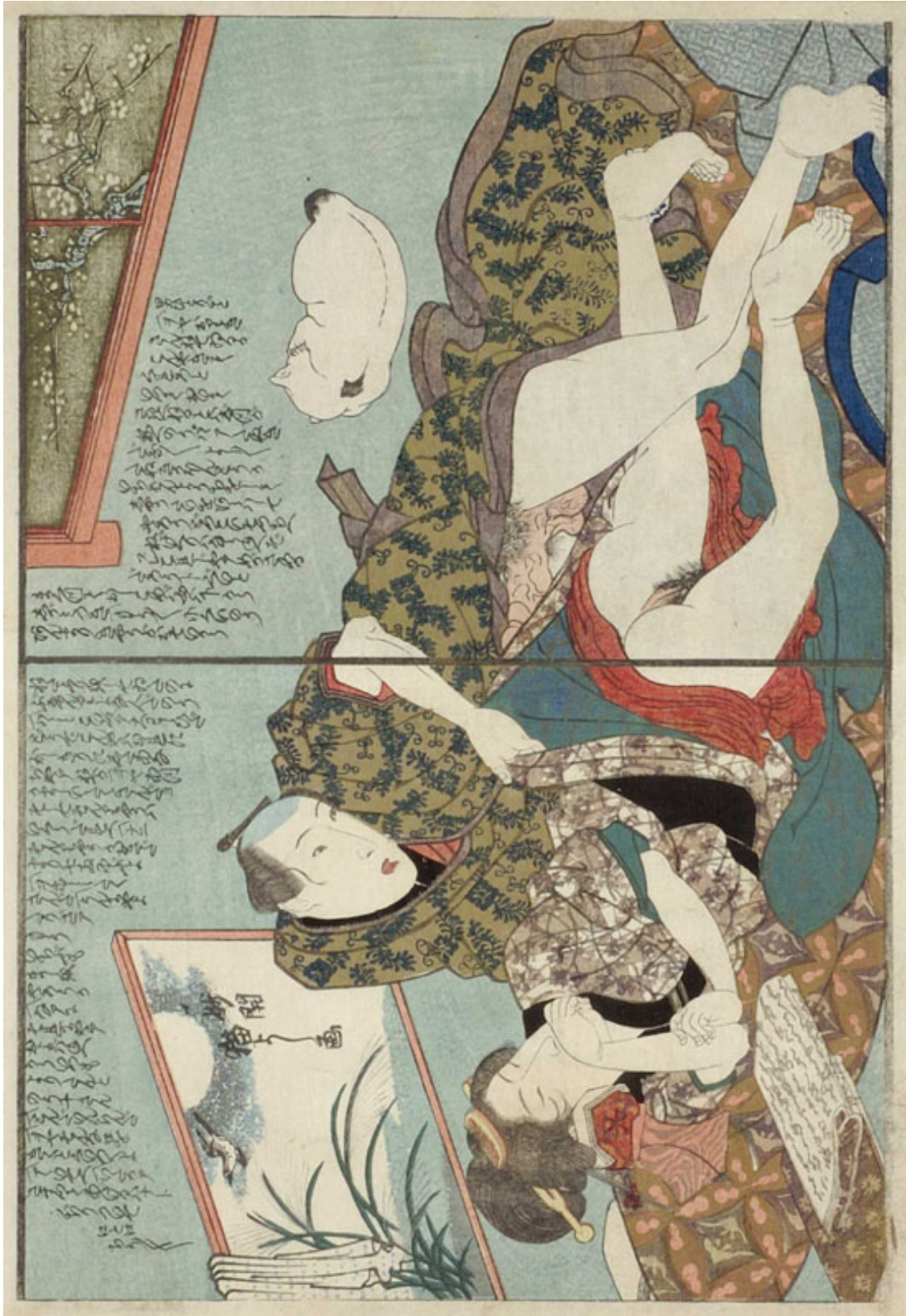


























Anexo C

- Publicaciones *makura-e* de Sukenobu

- Libro *enpon* ilustrado

Hime kagami 比女鑑. 3 vols.¹

Ilustrador, Nishikawa Sukenobu 西川祐信.

Aproximadamente 1752. Formato: *yokohon*.

Colección Lane.

¹ La colección Lane sólo tiene los volúmenes 1 y 3.

Publicaciones *makura-e* de Sukenobu²

1710

1. **Fūryū sanpuku-tsui** 風流三幅対 (Libro ilustrado monocromo en 1 volumen, *yokohon*).
2. **Shoyū kashi ga noko** 諸遊芥子鹿子 (Libro ilustrado monocromo en 1 volumen, *yokohon*).

1711

3. **Iro hiinagata** 色ひいな形 (Libro ilustrado monocromo en 5 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya).
4. **Fūryū iro kai-awase** 風流色貝合 (Libro ilustrado monocromo en 2 volúmenes, *yokohon*).
5. **Katsura-gusa** かつら草 (Álbum ilustrado monocromo de 12 imágenes, *ōban*).
6. **Ehon mitsuwa-gusa** 絵本美徒和草 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *ōhon*).
7. **Enjo iro shigure** 艶女色時雨 (Libro ilustrado monocromo, *yokohon*).

1712

8. **Keino senbun: Nasake hinagata** 傾野染分情ひいな形 (Libro ilustrado monocromo en 5 volúmenes, *yokohon*).

1714

9. **Kōshoku natori-gawa** 好色名取川 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya).
10. **Fūryū iro zuboshi** 風流色圖法師 (Libro ilustrado monocromo iluminado a mano en 3 volúmenes, *yokohon*).

1715

11. **Shinshiki neya no torigai** 新色閨の鳥貝 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).

² Nota: Esta relación está basada básicamente en los listados parciales que se ofrecen en Shibui Kiyoshi 澁井清. **Ukiyo-e naishi** ウキヨエ内史. Daihōkaku Shobō, Tokio, 1932, en Kobayashi Tadashi 小林忠 & Asano Shūgō 浅野秀剛. **Makura-e: Ukiyo-e soroi mono** 枕絵: 浮世絵揃物. 2 Vols. Gakkei, Tokio, 1995, y en Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦. **Shunga no nazo wo toku** 春画の謎を解く. Yōsensha, Tokio, 2004. Solamente estoy incluyendo aquellos libros y álbumes que están firmados por Sukenobu, más otros cuya autoría está más o menos aceptada, no así aquellos cuya atribución todavía se discute, o cuyos títulos se desconoce. Vale aclarar que en algunos casos, las fechas son aproximadas.

12. **Fūryū iro hakkei** 風流色八景 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
13. **Kōshoku ichidai nō** 好色一代能 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya).
14. **Toko no harusame** 床農春雨 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).

1717

15. **Enjo yoshizuma giku** 艶女吉妻菊 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes).

1719

16. **Enshoku tama sudare** 艶色玉簾 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
17. **Waraku iro nando** 和楽色納戸 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
18. **Shikidō toko tegata** 色道床手形 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
19. **Nishikawa nagori no fude** 西川男根力能筆 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *hanshibon*).
20. **Misu no uchi** 翠簾の内 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).

1720

21. **Enshoku hana ekubo** 艶色花鬘 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
22. **Makurabon Taibekki** 枕本太開記 (Libro ilustrado monocromo en 5 volúmenes, *yokohon*).
23. **Yarikuri kanjin-nō** 姪楽勸進能 (Libro ilustrado monocromo en 1 volumen, *yokohon*).
24. **Nanshoku hotaru-bi** 男色螢火 (Libro ilustrado monocromo en 1 volumen, *yokohon*).

1721

25. **Kōshoku doyōboshi** 好色土用干 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
26. **Yūshoku santen-zu** 友色三点頭 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya).

1722

27. **Nure sugata aisome-gawa** 濡姿逢初川 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*). (Hachimonjiya).

1733

28. **Fūryū iro medoki** 風流色著 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).
29. **Nanshoku yamaji no tsuyu** 男色山路露 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).

Fecha desconocida (Posiblemente 1752)

30. **Hime kagami** 比女鑑 (Libro ilustrado monocromo en 3 volúmenes, *yokohon*).

