

PROTAGONISMO DE LA MUJER

Pilar Cabañas Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Publicado en: *Hanga, Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón, 1999. Págs. 43-52

EN JAPÓN Y EN EUROPA

En el origen mítico de Japón encontramos a Izanami, la diosa creadora dotada de un espíritu libre y potente. Unida a su hermano Izanagi crearon las islas de Japón y planearon poblarlas con dioses y diosas. Al verle la diosa por primera vez expresó espontáneamente su contento por haber encontrado un varón tan encantador. Pero Izanagi la reprimió e insistió en que guardara silencio hasta que él como superior hubiera hablado. Cuando Izanami dio a luz al dios del fuego, murió abrasada. Izanagi, llorando su pérdida, la siguió hasta la Tierra de la Oscuridad. Ella le rogó que regresara, pero desoyéndola, quiso además ver su rostro. Acercando una antorcha pudo ver que estaba ya putrefacto, y enfrentándose a la diosa pronunció la fórmula de divorcio. Izanami le amenazó diciéndole que si se divorciaba de ella, cada día morirían mil de los suyos. Como respuesta Izanagi contestó que, en ese caso, mil quinientos hombres nacerían cada día. Esta historia nos muestra la imagen enérgica de la mujer, su sacrificio y su divorcio presentan numerosos detalles de gran riqueza y significado. Similar importancia posee la historia de Amaterasu, la más brillante de sus hijas, que como diosa del sol estaba destinada a reinar sobre el firmamento.

Son muchos los cuentos y leyendas japoneses en los que los orígenes de los trabajos del hombre, y el mito de la madre nutricia tienen una personificación exclusivamente femenina. La mujer es la que sacrifica su cuerpo para ofrecerlo como alimento, de mil y una formas inimaginables, a sus hijos, nietos o esposo. Es de su cuerpo inerte de donde surge la agricultura.

Salvando las distancias temporales que separan los orígenes de estos primeros mitos agrícolas, y el mundo rural del periodo Edo (1600-1868), nos encontramos con que el papel de la mujer no ha cambiado tanto. Sigue siendo una pieza esencial dentro de la unidad familiar, que por encima de madre es una trabajadora, esposa y nuera. La flexibilidad de su papel y su libertad, ajena a las enseñanzas oficiales, aseguraba la

supervivencia de la familia. En el campo, implicada en las tareas agrícolas, y en la ciudad en los negocios familiares, su papel de madre no era contemplado como esencial, máxime, cuando era práctica generalizada la adopción de un hijo heredero en caso de no haber un descendiente varón capaz, que perpetuara el nombre de la casa. Aunque existía una división del trabajo en función de la edad y el sexo, los trabajos de la casa y el cuidado de los hijos, así como los trabajos en el campo o en el negocio familiar eran compartidos, en pro de su supervivencia. Evidentemente no había necesidad de que las mujeres de buena posición trabajaran en la empresa familiar, pero cada vez son más numerosos los estudios que demuestran la alta participación de la mujer en la vida económica de las ciudades, en las labores artesanales y comerciales.

La sociedad condenaba la ociosidad de la mujer de todas las edades, excepto en las mujeres nobles, esposas de señores feudales o de vasallos de alto rango. Pero aún así, muchas se implicaban en las tareas domésticas no dejándolas completamente en manos de los sirvientes, y sin embargo, es curioso que no se levantara ninguna crítica, si se dejaba la educación de los hijos por entero en manos de éstos. No fue hasta que se produjo un aumento generalizado de la riqueza en las zonas urbanas, que la división de tareas tuvo lugar, asignando las de la casa estrictamente a las mujeres, haciendo su actividad fuera del hogar más y más difícil.

Los tratados de la época en los que se implica a la mujer, ponen el énfasis en su función de mantener la casa y el negocio familiar, dejando en un muy segundo plano su papel de madre. Esto nos lleva a pensar en la familia como en una empresa en la que se entra a participar previa firma de un contrato fríamente valorado por ambas partes. Los hijos son una consecuencia más, pero ni el sentido de maternidad tal y como hoy lo concebimos, ni la implicación de exclusividad sexual y afectiva de la pareja tienen cabida de forma práctica dentro del matrimonio japonés.

Quizá fue por influencia del pensamiento burgués occidental que proclamaba como meta primera y última del matrimonio los hijos, lo que contribuyó a que durante la época Meiji (1868-1912) desde el gobierno se proclamara el lema “*ryôsai kenbo*”, “buena esposa, sabia madre”, asignando a las mujeres el papel de pilares para el desarrollo del país, cuando el tema de la maternidad nunca había figurado en un primer plano.

Frente a este mundo que asegura la continuidad y la supervivencia de la empresa familiar, ha existido siempre, tanto en Oriente como en Occidente, otro mundo paralelo

de diversión y placer, al que sus contemporáneos miraban de forma diferente según las épocas. Dentro de este mundo laxo, la mujer es la protagonista.

BARRIOS DE PLACER

En Japón, fue durante el periodo Edo cuando el gobierno de los Tokugawa institucionalizó estos barrios de placer concediéndoles licencia oficial. Marginalmente, tal y como sucedía en Europa con el caso de los burdeles, surgieron otros paralelos sin el beneplácito de las instancias oficiales. Sin duda, el barrio de Yoshiwara en la ciudad de Edo es el más famoso de todos. Concedida su licencia en 1617 a Shôji Jin'emon (1576-1644), no fue cerrado hasta 1958, cuando la prostitución fue abolida por ley. Ocupaba alrededor de ocho hectáreas, en la entrada y en sus calles se plantaron sauces, símbolo heredado de China como sinónimo de prostitución. Físicamente se hallaba rodeado de un foso y una muralla que impedían a las prostitutas una huida fácil y a los mirones gozar de algo por lo que no hubieran pagado. En el recinto podía elegirse entre unos doscientos establecimientos y unas dos mil o tres mil prostitutas. Hasta 1760 era en las *ageya* (casas de asignación) donde los clientes solicitaban que determinada prostituta los atendiera. Posteriormente, fueron sustituidas por las “casas de té”, *hikite-jaya*. El cliente no podían acudir directamente al burdel (*jurôya*) al que pertenecía la prostituta, sino que tenía que solicitar su atención a través de estas casas, donde se pagaban todos los servicios. Podía elegir las mientras estaban sentadas en una habitación llamada *harimise*, que a modo de escaparate se hallaba separada de la calle por barrotes verticales, o en tiempos más modernos, por fotografías. Tomada la decisión, el sirviente de la casa de té le acompañaba al burdel donde residía. Entre las peticiones del cliente podía estar la de contratar una *geisha* (mujer) o un *hokan* (varón) para que los entretuviese. La categoría de los burdeles y los precios variaban en función de la calidad, refinamiento y formación de sus mujeres. Así, las prostitutas de alto rango, *oiran*¹, podían caminar libremente

¹ Estas prostitutas de alto rango de Yoshiwara atendían a sus clientes en habitaciones especiales llamadas *zashiki*, y frecuentemente contaban con varios sirvientes para sus propias necesidades. Una vez al año tenía lugar en Yoshiwara un desfile de las grandes cortesanas, que ricamente ataviadas caminaban lentamente por el recorrido marcado escoltadas por sus sirvientes y acompañantes. Era un canto al brillo de una belleza artificialmente conseguida para el deleite. Hay ciertos barrios en los que se emula este desfile de las cortesanas en recuerdo de la belleza desplegada

sobre sus altas *geta*² por el barrio, mientras otras eran exhibidas en las mencionadas *harimise*.

Tanto en la Europa de principios del siglo XV, como en el Japón de los Tokugawa (1600-1868), la figura de la cortesana surgió del mundo lujoso y disoluto debido a los cambios económicos acaecidos. En ambos casos, como hicieran las hetairas griegas con los poderosos en la Atenas de la época clásica, las cortesanas presidían las tertulias de escritores, comerciantes y cortesanos, y las amenizaban con música, cantos, baile, o poesía. Fue el mundo de las cortes y la ostentación de la nueva riqueza mercantil, lo que hizo posible en ambos casos el resurgir y la institucionalización de esta antigua profesión.

Por su belleza, pero sobre todo, su elegancia, formación, capacidad de adaptación, y habilidad para crear un entorno tranquilo, apacible y apasionado, fueron elevadas a los “altares de la admiración y el consumo”.

*“Y la real manera en que te tratan, sus modales llenos de gracia, su cortesía y el lujo con el que te rodean (vestidas como van de carmesí y oro, perfumadas y calzadas de forma exquisita), con sus cumplidos te hacen sentirte diferente, un gran señor, y mientras estás con ellas no envidias ni siquiera a los conocedores del Paraíso”*³

En este contexto, las palabras bien podrían ser de un visitante de Yoshiwara o cualquier otro de estos barrios japoneses, sin embargo fueron recogidas de la boca de un florentino, Niccolò Martelli, que describía así los dones de unas famosas cortesanas venecianas en una carta a un amigo. Y es que en el siglo XVII, Venecia atraía a visitantes de muchas ciudades por la magnificencia de sus cortesanas. El catálogo de 1565 *Las cortesanas de más fama*, recogía para el viajero una lista de doscientas quince mujeres que trabajaban en la ciudad de los canales, los nombres de sus agentes, sus direcciones y sus precios. Y orgullosos de su renombre, los venecianos las llamaban “nuestras encomiables prostitutas”. Sin embargo, tanto en un lugar del globo como en otro, pocas de estas mujeres, incluso las cortesanas más favorecidas, vivían su ancianidad o morían con algo más que cubiertas las necesidades más elementales. Todo

² Especie de sandalias de madera en cuya suela llevan dos tablillas transversales. Algunas podían alcanzar la altura de unas doce pulgadas, siendo necesario la ayuda de dos asistentes para poder caminar. En sus pasos complicaban su desfile con distintos retorcimientos y balanceos de los pies.

³ ERLANGER, Philippe, *The Age of Courts and Kings: Manners and Morals, 1558-1715*, Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1967, p.233.

lo conseguido tenía el carácter pasajero de una vida dedicada a conservar el favor de los hombres.

Las protagonistas de Yoshiwara también hijas de prostitutas, o hijas de familias empobrecidas que las vendían a los burdeles. El *zegen* era el encargado de buscar las víctimas y realizar las compras. Cuando el gobierno prohibió el tráfico de personas, las chicas eran legalmente contratadas por un periodo, generalmente diez años. Dicho periodo podía prolongarse, pero frecuentemente la joven fallecía antes de que expirara el contrato. Existía la posibilidad de que los padres o un cliente encaprichado quisieran redimirla pagando la cantidad requerida, y cortando así las cadenas que la impedían atravesar la puerta flanqueada por sauces.

Si bien para los que vivían dentro estos barrios eran una especie de prisión, para gran parte de la población masculina que accedía a ellos, eran recintos de libertad donde escapar de una red interminable de obligaciones y deberes sociales, donde se podían violar las leyes y subvertir las costumbres, donde la separación entre las clases sociales perdía, por unas horas su rigidez.

BIJINGA Y CORTESANAS

Puede resultar paradójico que el gran tema de la xilografía japonesa tradicional, la mujer hermosa, la *bijin*, tuviera como protagonistas principales a estas prostitutas, sus actividades profesionales, y su vida cotidiana. Pero, si indagamos en nuestro pasado histórico, también podríamos encontrar ejemplos como el de Giulia Farnese, cortesana protegida del papa Alejandro VI, que fue el modelo de la Madonna que el artista Rafael pintó al fresco en las paredes de los apartamentos privados del pontífice a principios del siglo XVI. Igualmente, los grabadores emplearon sus imágenes a lo largo de los siglos, pero casi exclusivamente para ilustrar escritos eróticos y pornográficos. Sin embargo, en ningún momento el tema de la cortesana alcanzó la masiva difusión que tuvieron en Japón a través de la xilografía, el medio artístico más barato y popular. Y cabe preguntarse, ¿por qué este tema se convirtió en uno de los principales de la xilografía?, ¿por qué la cortesana se identificó con el ideal de mujer hermosa?

Una de las posibles respuestas está en que la mujer ha sido siempre el principal objeto de consumo masculino, y que quienes fomentaron este tema dentro del grabado fueron, en gran parte, los visitantes de los barrios de placer, o aquellos que soñaban con visitarlos, y poder al menos admirar a las grandes divas paseando por entre los sauces.

La representación de la cortesana surge entretejida en las panorámicas de la vida de la ciudad que se hacen durante el periodo Momoyama (1568-1600)⁴, y como si el espectador hubiera fijado en ella su mirada, su imagen, implicada en las danzas y espectáculos, se fue agrandando y acaparando todo el protagonismo sobre el soporte elegido, hasta llegar a ser pintada por el gran Kitagawa Utamaro (1753-1806) en retratos de busto, *ôkubi-e*, en los que la atención se centra en la expresión y belleza de sus rostros.

Fue sobre todo en la ciudad de Edo donde se dio un empuje decisivo a este género pictórico de la mujer hermosa, *bijinga*⁵. Contribuyó a ello el hecho de ser una villa que desarrollada aceleradamente por las necesidades de convertirla en una ciudad merecedora de la capitalidad del país. Además, la ley llamada *Sankin kôtai*, que obligaba a la residencia alternada de los grandes señores, que debían permanecer la mitad del año junto al shogun, y la otra mitad en sus dominios, dejando a sus familias a modo de rehenes en la capital, contribuyó también a este desarrollo masivo de la ciudad, y a la demanda de gran número de servicios. Por ello se desplazaron, a lo que no era más que una villa de pescadores, gran cantidad de artesanos y comerciantes. El número de habitantes aumentó en poquísimo tiempo, pero se creó una sociedad eminentemente masculina. Una sociedad que requería para su contento de todos los encantos femeninos que le hicieran olvidar el arduo trabajo de cada día. El hecho de que en otras zonas del país, como Kyoto u Osaka, el tema de la mujer careciera del protagonismo que adquirió en la capital, corrobora la importancia que tuvo en su desarrollo la sociedad eminentemente masculina de Edo.

La promiscuidad sexual no ha sido nunca desaprobada en la historia de Japón, pero aquellas mujeres que vendían sus favores sí eran criticadas. Sin embargo, en este momento de optimismo burgués, incluso ellas fueron toleradas, y lo prueba el hecho de que una y otra vez son tema pictórico, oponiéndose con su apariencia decidida a la fragilidad y pasividad de las mujeres de la corte. A mediados del siglo XVII los barrios de placer se convirtieron en una parte aceptada de la vida japonesa. Estos personajes fueron considerados como piezas esenciales dentro del orden social, su papel era

⁴ Con el tema de *Rakuchû, rakugai de*, Vistas dentro y fuera de la ciudad, se pintan biombos en los que se resaltan los puntos claves o de interés en la ciudad, y en otros la vida diaria, las costumbres y los festivales locales. Uno de los primeros ejemplos fue pintado por Kanô Eitoku como encargo de Oda Nobunaga (1534-1582) para regalárselo a un poderoso señor de las provincias del este).

⁵ *bi* (hermosa)-*jin* (persona)-*ga* (pintura)

reconocido, y carecían de la tan denigrante consideración con la que se censuraba a las prostitutas de la Europa decimonónica. Por ello, conforme este género de *bijinga* evoluciona no sólo se la representa en sus horas de trabajo o complaciendo a sus clientes, como suele ocurrir con los grabados occidentales, que son casi exclusivamente eróticos, sino que también se las contempla en sus quehaceres diarios: haciendo la comida, divirtiéndose entre ellas, cuidando de los niños, etc.. Se percibe en ello un carácter más cercano y humano, no viéndolas exclusivamente como elementos de lascivia, excitación y vicio.

Se evidencia así la existencia de dos mundos femeninos paralelos, el de la esposa, comprometida bajo contrato en la buena marcha de la “empresa familiar”, y el de la cortesana, que a modo de complemento servía al buen orden social, permitiendo al hombre escapar de la severidad de su vida cotidiana. La esposa tenía demasiado que hacer para perder tanto tiempo en distraer a su marido, y en cierto modo era condescendiente y comprensiva con sus visitas a los barrios de placer, pues se sentía liberada de algunas de sus tareas. Ellas eran profesionales de la diversión masculina y poseían una educación muy esmerada, conocían la literatura y dominaban muchas de las artes tradicionales, y a diferencia de lo que podía suponer una amante, no ponían en peligro la estabilidad familiar. Formar una familia y mantenerla unida son deberes sociales. El amor, pertenece al mundo del placer.

Por otro lado, las mujeres en general, y de forma especial las de clases elevadas no aceptaron pasivamente la vida disipada de los esposos, y copiaron los hábitos del hombre asistiendo al teatro kabuki e invitando a los actores más atractivos a las casas de té para sus juegos eróticos. Ihara Saikaku, en su obra *Hombre lascivo y sin linaje*, cuenta los mil y un trucos empleados por las mujeres para acudir a las citas de sus amantes y a las camufladas casas de placer: “*Hay en la Cuarta Avenida una casa con el llamado “Retrete-Cimbre”. Las viudas de rango, sus doncellas y azafatas, unas tras otras, amén de señoras que no pueden andarse con artimañas, entran todas en este retrete, de donde parte un pasadizo hacia el interior, y allí se consuma la tortuosa cita*”.⁶

Las cortesanas, su refinamiento y la búsqueda afanosa de novedades que evitaran el aburrimiento de los clientes, fijaban las modas e inspiraban el arte. Los ricos ropajes, de sedas, brocados y terciopelos, hermosísimos envoltorios tras los que se ocultaba la triste realidad de las prostitutas, atraían la atención, e incluso la admiración, de las otras

mujeres, que quizá se soñaban ataviadas con tan coloridos ropajes, complicados peinados, y adoptando poses que frecuentemente les estaban prohibidas en su entorno social por la moral dominante. Ellas podían adquirir con toda libertad estos grabados. El hecho de que los comerciantes de tejidos y quimonos utilizaran para su publicidad a las cortesanas como modelos pone de manifiesto cómo la admiración que despertaban guió el gusto de la moda femenina del momento⁷. La cortesana es la mujer pública por excelencia, creadora y espejo de novedades y anhelos sociales.

EL CUERPO Y LA BELLEZA

En Europa el mundo de tradición grecorromana dejó su marca en el gran aprecio que se siente por la representación del cuerpo de la mujer: ninfas, venus y pastoras medio desnudas se alinean en los jardines, decoran fuentes o cuelgan de las paredes de los palacios ducales y reales, unas veces en lugares públicos, y otras en íntimos rincones, como es el caso de *“Danae recibiendo a Júpiter como lluvia de oro”*, de Tiziano, colgada en los aposentos privados del rey Felipe II. Sin embargo, en Japón la mujer como emblema de belleza ha sido siempre representada vestida, porque la belleza no procede exclusivamente de la armónica proporción de las formas del cuerpo, sino de la armonía que la mujer es capaz de lograr con su atuendo mediante la combinación de formas y colores, el entorno, y la vivencia del momento en el que la naturaleza se halla. Las damas de la corte Heian (794-1185) competían en ver quien portaba los vestidos más espléndidos, y se estimaba que el color de los ropajes indicara de alguna manera la estación en que se encontraban, y así fueron representadas. Se ignoraba la individualidad de los rostros, representados con escasas líneas, y se multiplicaba la atención hacia los detalles de la superposición de sus doce capas de quimonos, *junihitoe*. También las prostitutas retratadas en las xilografías aparecen cubiertas por los atractivos quimonos que hablan del nivel social alcanzado dentro de la ciudad amurallada. Incluso en los grabados claramente eróticos, no es frecuente que se despoje totalmente a los protagonistas de sus vestimentas. Se juega con las vestimentas y sus plegados dejándo ver sus órganos sexuales y poniendo el énfasis en la dificultad de las posturas. En los

⁶ Ijara Saikaku. *Hombre lascivo y sin linaje*. Hiperión, Madrid, 1982, p. 104.

⁷ *“Quimono para una mujer alta, en los almacenes Kameya”* de *“Bellezas del momento en traje de verano”*, de Kitagawa Utamaro es un buen ejemplo de este tipo de estampas. El título sugiere que fue pensada no para su venta en el modo habitual, sino como anuncio de la nueva moda puesta a la venta en uno de los principales comercios de ese momento.

casos en los que se ofrece la imagen desnuda, no se está valorando el cuerpo por la belleza de formas, sino exclusivamente como objeto de placer, y por ello suele exagerarse el tamaño de los órganos genitales. Se manifiesta así en este tratamiento del cuerpo, la gran pasión por la belleza que existe en el ocultamiento, en todos los órdenes, incluso en el de los sentimientos.

Hay un concepto y un modo de actuar llamado *ura masari* (descubrir lo íntimo) que surgió durante el periodo Edo a raíz de las prohibiciones del gobierno que ponían límite a las vestimentas de los que carecían de rango elevado, y que ilustra bien esta realidad. Aquellos que disponían de dinero deseaban disfrutar del lujo que les podía proporcionar. Por ello, mientras se mantenían fieles a la prohibición utilizando en sus vestimentas los colores sobrios, negros, grises o marrones, en la ropa interior, que escapaba a la reglamentación, se permitieron todo tipo de lujos y fantasías. Ésta se confeccionaba en color rojo brillante, y un adecuado descuido dejaba ver bajo la seriedad externa, la incandescencia de este color, provocando el deseo de ver algo más, *ura masari*.

Estos dos modos de ver el cuerpo y valorarlo siguen vigentes incluso en el mundo de la moda actual. Mientras los diseñadores occidentales tienden a respetar normalmente los contornos del cuerpo, los japoneses exploran caminos diferentes. Inspirados en el kimono, evitan recortar el sobrante en los extremos de la ropa, incorporándolos a la misma y dándole un aspecto de pliegues y bolsas. Los cortes también imitan esta prenda, que favorece la línea recta e ignora la figura corporal, aplastando el pecho y ocultando la curva de las caderas.

Esto nos invita a pensar que alrededor de la definición de la belleza del cuerpo, nos movemos en dos parámetros diferentes, y así lo ponen de manifiesto ilustraciones críticas que aparecieron en las publicaciones de fin de siglo, como la titulada “*La medida del busto*”, realizada por Kobayashi Kiyochika para el periódico Marumaru (4/5/1889). En un taller de costura, los modistos se ven asustados por las descomunales medidas del busto de una occidental.

LA IMAGEN DE LA MUJER SOBRE EL PAPEL

Tras la difusión del conocimiento de la estampa japonesa en los medios artísticos occidentales, las revistas de moda y los anuncios publicitarios, fueron de los primeros en explotar el sentimiento de elegancia, estilo e insinuación que trasmitían estas imágenes

de mujer, asimilándolo a la idea de mujer moderna y elegante que se estaba conformando en el cambio de siglo, entre el XIX y el XX.

Fueron los artistas de la xilografía, Moronobu, Kaigetsudô, Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Eishi, Kunisada o Kuniyoshi, entre otros muchos, los verdaderos historiadores de Edo y de Yoshiwara. A través de sus obras se puede seguir la evolución de la moda, los cambios del gusto, diversiones, costumbres, y sobre todo, del espíritu del momento.

La escuela Ukiyo-e, de manos de Hishikawa Moronobu (1618-1694), heredó la tradición de representar el tema de la mujer y lo estableció como uno de los más importantes. Aunque dicha escuela no utilizó exclusivamente el papel como soporte, y la xilografía como técnica, sí fueron los preferidos dada la gran demanda del mercado.

Ando Kaigetsudô (1671-1743), mediante el pincel, popularizó el retrato de la cortesana siguiendo el impulso de la tradición pictórica anterior. Sobre un fondo plano, como hicieran los pintores de la escuela Kanô, retrata a estas mujeres de constitución fuerte y alta, que posan de pie con una ligera inclinación curva hacia atrás, sacando el vientre hacia delante y dejando arrastrar el quimono⁸. La mujer es la protagonista absoluta. Ningún detalle ambiental distrae.

Desde estos primeros momentos, algunas de las claves más sencillas para identificar a las retratadas como cortesanas son el anudado delantero del ancho fajín del quimono, *obi*, y la manera insinuante o descuidada de mostrar sus pies desnudos. Los motivos decorativos desplegados por toda su vestimenta suelen hacer referencia a su estatus dentro del barrio de placer, a la casa a la que pertenece, y a la estación del año.

Suzuki Harunobu (hc.1725-1770), uno de los grandes maestros de la escuela Ukiyo-e, fue el responsable de multiplicar la belleza de los grabados con el dominio de la técnica de la impresión a color, *nishiki-e*. La mujer captada por las finas líneas de sus dibujos es pequeña, y su rostro ligeramente alargado, muestra unos ojos horizontales que parecen medio cerrados. Su nariz en ángulo y su boca extremadamente pequeña acaban por definir caras de belleza infantil, suaves y delicadas, más cercanas a los ideales aristocráticos de mujer frágil, propios de la zona de Kansai⁹, que de las mujeres de la nueva capital, que participan más en la vida de la ciudad, y han de abrirse paso gracias a su determinación.

⁸ *Cortesana* (ca.1895). Uemura Shôen (1875-1949). Realizada al estilo de la escuela Kaigetsudô. (nº65)

⁹ La zona de Kansai es la que se extiende en los alrededores de Kyoto.

Quisiera llamar la atención sobre la pequeñez de las manos, y la delgadez y planitud de los cuerpos, en los que las caderas y los pechos carecen de importancia, un ideal de belleza femenino que Harunobu acentúa sobremanera. Resaltan siempre frente a la simplicidad de los fondos los peinados y el tratamiento de los quimonos, trabajados con gran detalle al modo de las miniaturas.

En sus obras no hay nada dramático, nada hace perder la calma a sus personajes. Incluso en los grabados eróticos, que también trabajó, ninguno de los dos amantes aparece agresivo o dominante.

Frente a estas bellezas juveniles de Harunobu, destacan las esbeltas, dignas y maduras mujeres de Torii Kiyonaga (1752-1815). Suele representar grupos de mujeres de la misma edad, que coloca en escenarios naturales distraídas en sus propios asuntos. El sacarlas de los barrios de placer le permite mezclarlas con otras mujeres, de las que apenas se diferencian. Hay una asimilación de modelos. El hecho de incorporar el paisaje en sus representaciones se debe a la influencia de la perspectiva occidental.

El interés de sus grabados no reside exclusivamente en la esquemática belleza de los rostros de sus mujeres, o en la elegancia de sus cuerpos, sino en sus actividades. Kiyonaga intenta así satisfacer la curiosidad de los compradores, que desean conocer la vida no profesional de las cortesanas, su vida cotidiana y sus propias distracciones. Su magistral uso del color nos guía en el recorrido de las escenas, valiéndose sobre todo del contraste entre trajes oscuros y claros.

Si bien en la década de los ochenta del siglo XVIII dominó el concepto femenino de belleza de Kiyonaga, durante los noventa fueron las bellezas representadas por Kitagawa Utamaro (1753-1806) las que marcaron la pauta de los ideales de mujer. Aunque sus *bijin* de entre 1785 y 1790 revelan la influencia de Kiyonaga, posteriormente desarrolló un estilo característico y personal que crearía escuela. Su interés por las mujeres iba más allá de la belleza superficial. Por ello se preocupó de captar la esencia de su personalidad y sentimientos. Quizá por esto experimentó y creó un nuevo tipo de retrato llamado *ôkubi-e*, consistente en representar al personaje de medio cuerpo. Este tipo de retrato le permitía acercarse más a unos rostros en los que pudiera apreciarse la individualidad del carácter de cada mujer. Se atreve además a tratar la espalda de la mujer desde ángulos poco frecuentes, marcando su acentuado carácter sensual. La nuca es para los japoneses una de las partes más deliciosamente provocadoras del cuerpo femenino, y Utamaro supo captar su erotismo como nadie.

La mayoría de sus bellezas muestran las mejillas llenas, la nariz recta y la boca pequeña, estereotipo idealizado del rostro hermoso. Para ello utiliza líneas extremadamente finas, que pueden ser de color carne para los rostros y las partes desnudas del cuerpo. En ocasiones la línea llega a desaparecer, definiendo las formas por contraste entre lo claro y lo oscuro. Con ello y sus ligeros tintes de color consiguió plasmar como nadie la suavidad y calidad de la piel femenina. Las mujeres de Utamaro son encarnación de lo eternamente femenino.

Al igual que Harunobu trabajó también el grabado erótico, pero se interesó más en la aventura artística que en la descripción, por ello las vestimentas, sus plegados, calidades y colorido son también los protagonistas de estas representaciones. Todo contribuye a crear la atmósfera y el sentimiento adecuado. Su obra más conocida es *Canción de almohada (Uta makura)*, de 1788. En ella ninguna de sus mujeres es víctima de un hombre agresivo. Sus rostros son captados en el momento de éxtasis de la relación, reflejando así su gran comprensión del sentimiento femenino. No existe el hombre ni la mujer, solamente su acto. Quizá influido por el *Kamasutra* indio, intenta plasmar la experiencia trascendental, que sólo es posible entre el hombre y la mujer.

La obra de Utamaro fue conocida en todo Japón, y sus grabados eran incluso comprados por los holandeses en Nagasaki y exportados a China. A su llegada a Europa, se convirtió enseguida en el favorito de Eduard Manet y Mary Cassatt, y dos de los primeros libros publicados en Europa sobre *ukiyo-e*, se dedicaron a su obra.

Con la entrada del siglo XIX la xilografía entró en una fase en la que la interpretación de los temas era sumamente recargada en elementos, detalles y colorido.

A la muerte de Utamaro, sus discípulos siguieron la tradición de *bijinga*. Fuera de su escuela, Kitagawa, solamente algunos trabajaron este género. Entre ellos destacó Kikukawa Eizan (1787-1867) el principal diseñador de estampas de mujeres. Sin embargo, quizá habría que definir su obra como un paso intermedio entre la elegancia del pasado, y el barroquismo y voluptuosidad del futuro. Su discípulo Keisei Eisen (1790-1848) retrató unas mujeres menos estilizadas, más frías y distantes, contribuyendo a ello la utilización de líneas más cortas y rectas. Los rostros de sus mujeres hay que buscarlos entre una maraña de accesorios del cabello y ropajes de complicados estampados, y en numerosas ocasiones las viste con sus mejores galas para hacerlas desfilan en la festividad más afamada de Yoshiwara, el desfile de las *oiran*.

La escuela Utagawa fue la continuadora de este género a finales del periodo Edo e inicios de la era Meiji (1868-1912), en las personalidades de Utagawa Kunisada (1786-1864) y Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). En sus obras llama la atención el gran uso que se hace del azul Prusia, introducido en las escuelas de Edo por Eisen en 1829, que en contraste con el rojo realzan el gusto del momento por el lujo y la suntuosidad. La vestimenta de muchas de sus mujeres recuerdan la moda impuesta a finales del siglo XVIII por la cortesana Shigasaki, en la que la anchura del *obi* era tal que su anudado apenas dejaba ver el rostro.

Este lujo desbordado, en realidad constituía una forma de evasión de la cruda realidad. Ante momentos de malas cosechas y hambre, el gobierno trataba de limitar todo aquello que significaba ostentación. Los más pobres soñaban con aquel mundo brillante, y los adinerados comerciantes disfrutaban de él tras sus puertas de madera. Por eso, aunque la altura de las mujeres se acerque más a la realidad, las líneas del rostro acentúan la mandíbula, la nariz sea demasiado larga, y los pies algo toscos, quizá más que en ningún otro momento se pone de manifiesto cómo el concepto japonés de belleza va sumamente unido al envoltorio, y es concebido no individualmente, por cada parte, sino como un todo.

Durante la era Meiji (1868-1912), abundan las representaciones de mujeres vestidas a la moda occidental, dejando constancia de las tendencias del momento, de intentar asimilar con la mayor celeridad posible las tecnologías occidentales, y emular, al menos externamente, sus costumbres. Gountei Sadahide (1807-1873), alumno de Kunisada, fue uno de los más activos en este campo.

Pero el gran exponente de este periodo dentro del mundo de la xilografía fue Kobayashi Kiyochika (1847-1915), un artista prácticamente autodidacta, que no se había formado en los talleres de ninguna escuela de ukiyo-e. Sus mujeres, aunque vestidas con quimonos tradicionales, reflejan ya una imagen femenina propia del siglo XX. Los rostros muestran la personalidad seria, nostálgica o inteligente de las mujeres representadas. La sutileza del color y los tonos pasteles imprimen un carácter dulce y evocador a sus mujeres, que contrasta con la provocadora fuerza del color de artistas anteriores. La mezcla de la tradición y el conocimiento del arte occidental se percibe sin dificultad en sus trabajos, que nos muestran unas mujeres más reales, gracias al uso del sombreado, el modelado y el interés surgido por una interpretación más correcta de la anatomía. Todo ello hace que para la generalidad del público occidental, estas mujeres

resulten más vivaces e interesantes que las cortesanas de Kunisada o Kuniyoshi. Vestidas con quimonos sencillos de colores tenues y apagados, y peinados más naturales, responden más a la imagen oficial de mujer propuesta por el gobierno “buena esposa, sabia madre”. Ha desaparecido la cortesana de aspecto artificial, y se nos presenta una mujer mucho más sencilla.

Trabajando desde los últimos años de la era Meiji, y algunos hasta la década de los setenta, están Hashiguchi Goyô (1880-1921), Kaburagi Kiyokata (1878-1972), y dos discípulos de éste último, Itô Shinsui (1898-1972) y Torii Kotondo (1900-1976). Sus mujeres, elegantes en las posturas y los gestos, y de apariencia recogida, nos describen una belleza mucho más cercana a nosotros, debido en gran parte a la influencia occidental en el modo de representarla, como ya hemos apuntado, y a los nuevos cánones que desde Europa y Estados Unidos se estaban introduciendo. Hoy sus obras son sumamente apreciadas entre los coleccionistas, y alcanzan precios comparables a las xilografías de los grandes maestros del periodo Edo.

Los artistas arriba mencionados pertenecen al movimiento denominado *shin hanga*. Al margen de éste se sitúa la obra de Takehisa Yumeji (1884-1934), sumamente conocido por sus ilustraciones de libros y revistas. A diferencia de Goyô y Shinsui, que siguieron vinculados a la tradición de ukiyo-e, y trabajaron en equipo junto al grabador e impresor, Yumeji trabajó sólo, asumiendo las tres tareas, y mirando a Occidente. El se había sentido atraído por la obra de Paul Gauguin y el *art nouveau*. Yumeji combina la distorsión expresiva de la forma y los colores brillantes, consiguiendo dotar a su obra de un estilo totalmente personal e inconfundible. Mirando su obra podemos reconocer cómo en el camino del arte se avanza por las miradas de unos a otros. Artistas como Gauguin o Toulouse Lautrec miraron la xilografía japonesa como fuente de inspiración de su genio creador, y Takehisha Yumeji mira al arte europeo de ese momento para desarrollar su original obra.

La mujer, uno de los protagonistas principales de la xilografía japonesa, manifiesta a través de este arte sobre papel su verdadero protagonismo social, más allá de las consideraciones de la ley o las costumbres.