

zos con Sevilla existentes hasta precisamente mediados de dicha centuria. En cualquier caso, este libro permitirá ver si Roldán logró tener algún eco en tierras americanas, lo cual no sería nada de extrañar considerando la vinculación del eje sevillano-gaditano-canario con el Nuevo Mundo, o si, por el contrario, lo americano influyó en Sevilla.

Quizá el mejor elogio a esta obra es que alienta al lector a seguir profundizando en el estudio de la materia planteada, a salir al encuentro de las esculturas tratadas. En cuanto al investigador, el libro invita a profundizar en su estudio y en los problemas planteados en la obra. Desde luego, esta monografía sobre Pedro Roldán es un verdadero modelo y es deseo de quien esto suscribe que sea muy pronto “completada” por la que está escribiendo Alfonso Pleguezuelo sobre su hija Luisa Roldán, La Roldana. Esperemos que a ellas sigan otras de escultores de la escuela sevillana aún faltos de monografías como ésta, desde Mercadante de Bretaña a Bautista Vázquez el Viejo, de Montañés a Juan de Mesa.

Por todo lo anterior, nos felicitamos por la aparición de este libro de la prestigiosa editorial Arco libros, en concreto, en su serie *Ars Hispanica*, dirigida por Benito Navarrete, la cual ya ha proporcionado al público monografías de grandes artistas españoles, donde se combina acertadamente la divulgación con la investigación y de la cual, sin duda, ésta sobre Pedro Roldán es uno de sus grandes logros.



El control de la estampa erótica japonesa shunga

Amaury A. García Rodríguez

México: El Colegio de México-Centro de Estudios de Asia y África, 2011

por

EMILIO GARCÍA MONTIEL

No sería sino a partir de la reciente década de 1990 cuando las investigaciones (occidentales o japonesas) sobre *imagen, arte e historia del arte en Japón*¹ se enfocarían desde perspectivas interdisciplinarias o desde los presupuestos de los estudios de cultura visual y cultura material. El mayor resultado de estos cambios quedaría evidenciado en la paulatina desarticulación de las convenciones temáticas y metodológicas las cuales, aplicadas a la historia del *arte japonés* desde el proceso de modernización de Japón, en la segunda mitad del siglo XIX, aún dominaban en la década de 1980. Si bien el devenir de la selección, jerarquización y apreciación del *arte japonés* no hubo de comportarse de modo homogéneo entre Japón y Occidente, la generalidad

1. “En Japón” y no “de Japón”, asumiendo, como lo hace Craig Clunas para su *Art in China* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1997), que el “arte” como se le ha considerado es lo que se ha querido deslindar como tal a partir de las perspectivas eurocentristas. Aunque referido únicamente a China, el texto de Clunas es también pionero en el cuestionamiento de estos temas para el este de Asia.

de tales convenciones puede ser aproximada si se tiene en cuenta, ante todo, que la noción de *arte japonés* parte de la asociación de un concepto (el de *arte*) inexistente en Japón hasta el periodo Meiji (1868-1911) con el de *Japón* en tanto país emergente entre las naciones modernas.² De este modo surge el uso

2. El actual término japonés para *artes visuales* (*bijutsu*) se acuñó en 1872; le sucederían un sinnúmero de neologismos (o bien de nuevas acepciones) para otros tantos conceptos importados: *bijutsukan* (museo de artes), *bijutsushi* (historia del arte), *bigaku* (estética), *kaiga* (pintura), *chōkoku* (escultura), *dentō* (tradición) o *yōshiki* (estilo). No ha de colegirse, sin embargo, que los significados asignados se correspondieran exactamente con sus significados occidentales o, aun, que cada término tuviera una acepción única o definitiva. La dificultad del estudio del arte y la imagen en Japón (y de la modernidad y contemporaneidad japonesas en general) implica, ante todo, la complejidad y ambigüedad en el proceso de traducción, asimilación y uso de los referentes occidentales, y el modo de asociarlos o deslindarlos de conceptos tradicionales: así como en los abundantes neologismos de las teorías estéticas y culturales japonesas, y para las creaciones, clasificaciones y administración de su cultura visual y material. Asimismo, el tema del arte en la modernidad japonesa ha de entenderse dentro de las condicionantes del proceso de construcción de una nación con el propósito no sólo de insertarse en el mundo moderno, sino de equipararse y competir con las potencias occidentales. El más completo análisis de los itinerarios de este proceso y de la formación de la Historia del Arte en Japón es el texto de Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2011) (publicado inicialmente en japonés en 1999). Para traducciones de textos de estética japonesas y análisis de los mismos, véanse, Michel F. Marra, *A History of Modern Japanese Aesthetics* (Hawai: University of Hawai'i Press, 2001), y *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature* (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010). También los más recientes artículos especializados en la traducción de conceptos: *Working*

de la terminología asociada (arcaico, clásico, medieval o renacentista) para caracterizar etapas y obras; la clasificación de estas últimas en manifestaciones “mayores” (pintura, escultura y arquitectura), y “menores” (cerámica, textiles, lacas, metalistería y otras, indistintamente englobadas como artesanía, artes decorativas, artes aplicadas o artes industriales); la distinción de períodos artísticos según períodos históricos y su identificación en función de manifestaciones, artistas, escuelas y obras maestras “representativas”; la composición de relatos sobre creaciones sin parangón inmediato con producciones estéticas occidentales a partir de su unidad temática, técnica o expresiva;³ la consideración, explícita o implícita, de un *continuum* estético asumido como “arte oriental” y “cultura oriental” (antagónico al “espíritu” de Occidente) y, a tenor de ello, la necesidad de identificar una esencia estética japonesa.

La problematización del uso de estas convenciones para historiar una cultura material y visual previa a la modernización —creada, categorizada y jerarquizada desde perspectivas estéticas y socioculturales ajenas a la noción de *arte*—, resulta compleja no sólo porque, al ser la Historia del Arte

Words. New Approaches to Japanese Studies (Berkeley: University of California-Center for Japanese Studies), publicados en: http://escholarship.org/uc/search?entity=cjs_workingwords.

3. Como el *chanoyu* (usualmente traducido como “ceremonia del té”), tal vez el ejemplo más notorio por su dificultad para ser encasillado en una manifestación determinada, pero también la construcción de ciertos tópicos como “arte zen”. Véase Patricia J. Graham, “Early Modern Japanese Art History. An Overview of the State of the Field”, *Early Modern Japan: An Interdisciplinary Journal* 10, núm. 2 (otoño, 2002): 2-21 (publicado en: <https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/1811/6071/V10N2Graham.pdf>).

una importación occidental y el *arte japonés* un concepto netamente moderno, los propios estudios sobre Historia del Arte japonés (iniciados en 1890 con las conferencias homónimas de Okakura Kakuzō en la Escuela de Artes de Tokio)⁴ partieron de esa misma metodología, sino por la pronta instrumentación de la Historia del Arte, así como de la filosofía occidental (dentro de un contexto político e ideológico sustentado en el nacionalismo, el imperialismo) en función de construir una unidad cultural y estética nacional.⁵ En consonancia, la perspectiva

4. Actualmente la Universidad de Artes de Tokio. Inaugurada en 1887 con el concurso del filósofo e historiador del arte norteamericano Ernest Fenollosa, invitado a Japón en 1878 como profesor de filosofía, y de quien Okakura fuera discípulo y asistente. Las lecciones de “Apreciación estética” se habían iniciado en 1881 en la Universidad de Tokio a cargo del literato y sociólogo Toyama Masakazu y a partir de 1882 quedarían a cargo de Fenollosa. Fundada la Escuela de Artes de Tokio, el curso estaría a cargo de diferentes profesores extranjeros y en 1889 su título incluiría por primera vez la expresión Historia del Arte (“Apreciación de la Estética y la Historia del Arte”).
5. De aquí la aparición de sucesivas teorías nacionalistas (con sus diversas categorías particulares) como la del “paisaje japonés” (*nihon fukeiron*, 1894) de Shiga Shigeraka, la del liderazgo de Japón como museo de la civilización asiática, de Okakura Kakuzō (1903), la de “artesanía japonesa” (*mingei*, 1927), de Yanagi Sōetsu o la del *iki* (superficialmente traducido como “refinamiento”, 1930) de Kuki Shuzo. Véanse, respectivamente: Masako Gavin, “*Nihon fukeiron* (Japanese Landscape): Nationalistic or Imperialistic?”, *Japan Forum* 12, núm. 2 (2000): 219-231; John Clark, “Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism”, *East Asian History*, núm. 29 (junio, 2005): 1-39; Yuko Kikuchi, “Hybridity and the Oriental Orientalism of *mingei* Theory”, *Journal of Design History* 10, núm. 4 (1997): 342-353; Leslie Pincus, “In a Labyrinth of Western Desire: Kuki Shuzo and the Discovery of Japanese Being”, *Boun-*

nacional para la configuración de la Historia del Arte japonés obedeció, por una parte, a la legitimación del *arte japonés* como materialización del sentido estético *permanente* de una nación nucleada desde la antigüedad en la sucesión *ininterrumpida* del linaje imperial. Conjuntamente con este mito, en Japón, la Historia del Arte japonés sería inicialmente estructurada en función de las creaciones asociadas a los estatus políticamente dominantes a lo largo de la historia (la nobleza cortesana y la aristocracia militar), así como al budismo, favorecido por ambos.⁶ Este modelo quedaría articulado en la primera historia del arte japonés oficial, la *Histoire de l'Art du Japon*, publicada en francés para la Exposición Universal de París de 1900 y en japonés al año siguiente (y reeditada en 1908) como “Breve manuscrito de la Historia del Arte del imperio japonés”,⁷

dary 2 18, núm. 3 (1991): 142-156. Además de aquellas otras sobre la unicidad de la cultura japonesa propuestas desde la década de 1920 en adelante por Nishida Kitarō, Nitobe Inazo, Watsuji Tetsurō, Yanagita Kunio o Ishida Eiichirō, véase: Tessa Morris-Suzuki, “The Invention and Reinvention of ‘Japanese Culture’, *The Journal of Asian Studies* 54, núm. 3 (1995): 759-780 (especialmente, 775). Véase también, para el caso de la creación plástica: Bert Winther-Tamaki, *Maximum Embodiment: Yōga, the Western Painting of Japan, 1912-1955* (Hawai: University of Hawai'i Press, 2012).

6. Satō Dōshin, “The Present State of Research on Modern Art History and Related Issues”, *Acta Asiatica*, núm. 85 (septiembre, 2003): 82-103 (especialmente, 84).

7. Ambas tuvieron como referencia el trabajo de Okakura Kakuzō, cuyas perspectivas también estaban asociadas a su trabajo con Fenollosa en los inventarios de la *propiedad cultural* de Japón (concepto también incorporado en el periodo moderno) y a su puesto como encargado del Departamento de Arte del Museo Imperial desde 1889. La *Histoire de l'Art*

la cual —amén de las lógicas modificaciones en información, selección y nomenclatura— serviría de marco para el resto de las historias del arte japonés *a lo largo del siglo*, tanto por el sistema de periodización como por la clasificación de las manifestaciones en arquitectura, pintura, escultura y artes aplicadas. De esa estructura habían quedado en segundo plano las creaciones asociadas con la vida cotidiana de comerciantes y artesanos (como la xilografía *ukiyo e*)⁸ que, por el contrario, constituirán uno de los referentes medulares para la construcción de la imagen artística de Japón desde Europa y Estados Unidos, especialmente durante el auge del japonismo entre las décadas de 1860 y 1920.

No obstante, a partir de principios del siglo xx, y como énfasis de la identidad nacional una vez configurado el estado moderno, ya el gobierno japonés había comenzado a englobar bajo el concepto de “tradición” manifestaciones escénicas como el *kabuki*, o de combate como el *sumo* o el

du Japon, no obstante, era también herencia de las dos primeras historias del arte japonés, el *L'Art Japonais*, de Louis Gonse, publicada en París en 1883, y *The Pictorial Arts of Japan* del colecciónista inglés William Anderson, publicada en Londres en 1886. Aunque a partir de 1891, y también teniendo como referencia los propios cursos de Okakura, otras compilaciones y cronologías ilustradas de “arte japonés” habían sido publicadas por diversos autores nacionales.

8. O “estampa japonesa”. La “producción estético simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante 1660-1868”. Amaury García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón* (México: El Colegio de México, 2005), 39. (*Chōnin* se refiere a los *comerciantes* y a los *artesanos* y a su cultura urbana; estatus ambos que durante ese periodo estaban social y legalmente diferenciados de los *campesinos* y de los *militares* o *samurai*).

judo y, en general, a tenor de las teorías anteriores mencionadas, a consolidar en diferentes rubros la invención de los componentes de una “tradición nacional”. Así, durante la promoción internacional de la cultura japonesa como parte de la recuperación de la imagen del país luego de la segunda guerra mundial, ello se revertiría en la amalgama de un “paquete” de tradiciones avaladas por el Ministerio de Educación para la exportación de la imagen artística y estética de Japón (*chanoyu, ikebana, suibokuga, kabuki, nō* o *ukiyo e*).⁹ Ello encontraría eco en el interés occidental mayormente sujeto a la búsqueda de una elusiva *esencia* de la cultura japonesa en períodos previos a la modernidad, la cual, en cualquier caso, constituía la propia perspectiva (y expectativa) en la que estaba fundamentada la Historia del Arte japonés entendida como historia oficial. A lo que se debe, en parte, el tardío interés de los investigadores occidentales por el periodo moderno (1868-1945), durante el cual no sólo se había conformado precisamente el núcleo de las teorías de la unicidad japonesa, sino se habían sentado las claves para inteligir las relaciones socioculturales posteriores.¹⁰

De aquí que la relectura crítica del arte y la historia del arte tanto por investigadores occidentales como japoneses a partir de la década de 1990 —coincidente tanto con el desmantelamiento general del *discurso moderno* como con la crisis resultante de la explosión

9. Convencionalmente traducidas como: “ceremonia del té”, “arreglo floral”, “pintura a tinta china”, “teatro *kabuki*”, “teatro *nō*” y “estampa japonesa”.

10. Tal como, refiriéndose al caso de la etnología, lo sostiene Miriam Silverberg, en “Constructing the Japanese Ethnography of Modernity”, *The Journal of Asian Studies* 51, núm. 1 (marzo, 2011): 30-54 (especialmente, 31).

de la burbuja especulativa que derrumbaría la más reciente imagen de Japón como heterotopía económica— supusiera, entre muchos otros aspectos, la problematización de la metodología establecida, la recuperación de los contextos particulares de las creaciones materiales y visuales y sus conceptos fuera del sistema del “arte”; y la implementación de nuevos temas y perspectivas de estudio. Éstos incluían (o eran enfocados desde) el cuestionamiento del papel del arte y la cultura dentro del sistema imperial, la modernidad como ámbito conformador de los estereotipos de tradición y de arte, o la relectura política de las relaciones culturales entre Japón y Occidente. El análisis de la imagen provino, así, no sólo del realizado por los historiadores del arte, sino de la valoración frontal o colateral articulada desde otras disciplinas. Los siguientes son, por ejemplo,¹¹ trabajos esenciales —para la relectura de la producción de la imagen de Tokio— *Dramaturgia de la ciudad. Tokio: historia social de los sakariba* (1987) y —para la construcción del “ver” el periodo moderno—, *Política de las exhibiciones* (1992), ambos de Yoshimi Shunya;¹² —sobre la formación de los espectáculos y exhibiciones populares modernos—, *El espectáculo llamado arte. La era de la exhibición de pintura al óleo* (1993), de Kinoshita Naoyuki;¹³ —para el análisis de la imagen y la espacialidad urbana y arquitectónica desde las políticas del poder—, *Architecture and*

Authority in Japan (Londres/Nueva York: Routledge, 1996), de William H. Coadrake; —sobre los viajes del emperador como espectáculo visual—, *Splendid Monarchy. Power and Pageantry in Modern Japan* (University of California Press, 1998) de Takashi Fujitani;— sobre los estudios pioneros de la formación de la historia del arte en Japón—, *El estado Meiji y el arte japonés moderno. Políticas de la belleza* (1999) de Satō Dōshi;¹⁴ —sobre los primeros cuestionamientos de la xilográfia erótica en cuanto a género, poder y su lugar en la historia del arte japonés—, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820* (Berkeley/Los Ángeles/ Londres: Reaktion Books, 1999), de Timon Screech;—sobre la revaloración de la cultura proletaria y de género en el periodo moderno—, *Erotic, Grotesque, Nonsense. The Mass Culture of Japanese Modern Times* (Berkeley/ Los Ángeles/Londres: University of California Press, 2009), de Miriam Silverberg;¹⁵ —acerca de la cultura material y visual de la vida cotidiana de los *samurai*—, *Tour of Duty. Samurai, Military Service in Edo and the Culture of Early Modern Japan* (Hawaii: University of Hawai'i Press, 2008), de Constantine Nomikos Vaporis; o los enfoques críticos de los seis volúmenes del *Curso de Historia del Arte del Japón* publicados por la Universidad de Tokio (2005)¹⁶ o la *Encyclopédia del Arte Japonés Moderno y Contemporá-*

11. Se enumeran únicamente libros y no los artículos previos.

12. Yoshimi Shunya, *Toshi no Doramaruturugi. Tōkyō no sakariba no shakai shi* (Tōkyō: Kōbundō, 1987); Yoshimi Shunya, *Tenrankai no seijigaku* (Tōkyō: Chūō kōron sha, 1992).

13. Kinoshita Naoyuki, *Bijutsu to iu misemono: aburae chaya no jidai* (Tōkyō: Heibonsha, 1993).

14. Satō Dōshin, *Meiji kokka to kindai bijutsu: bi no seijigaku* (Tōkyō: Yoshikawa Kōbunkan, 1999). (El mismo texto mencionado en la nota 2 y publicado en inglés como *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*).

15. Recopilación de textos desde la década de 1990.

16. *Kōza nihon bijutsu shi*, ed. Satō Yasuhiro et al. (Tōkyō: Tōkyōdaigaku shuppankai, 2005).

neo (2007), dirigida por Taki Koji y Fujieda Teruo.¹⁷

Es tanto sobre el complejo contexto de construcción del “arte” en el Japón moderno, como dentro de estas nuevas perspectivas, que ha de entenderse el singular aporte de *El control de la estampa erótica japonesa shunga* a los estudios de la imagen en Japón. Por una parte, como desmitificación del imaginario moderno sobre la estampa (xilográfía) erótica japonesa (*shunga* o *makura e*), uno de los imaginarios más socorridos para la representación de Japón como cultura “exótica” desde el auge del japonismo, y, a la vez, uno de los menos investigados desde las circunstancias políticas de su apreciación y manipulación;¹⁸ por otra, como pionero de un campo hasta hoy inexplorado en Japón u Occidente: el control y la censura de la estampa erótica en el periodo Edo (1600-1868).

La dilación del interés de los estudios académicos en la estampa erótica ha de entenderse, en primer lugar, como resultante de las regulaciones oficiales para la publicación de imágenes eróticas y de estudios afines que, articulados desde el periodo Meiji como parte de la construcción de la imagen “civilizada” del país, siguieron pesando sobre las investigaciones japonesas después del cambio cultural de la posguerra; regulaciones eclipsadas sólo en la década de 1990, cuando se habría de permitir la exploración (y publicación sin censura) de un gran número de álbumes de temática erótica.¹⁹ En

segundo, porque la mayoría de los estudios realizados hasta el momento se habían enfocado desde perspectivas literarias o sociológicas, pero no desde el análisis de la imagen, y también por el hecho de que la estampa erótica se había estereotipado tácitamente como tema poco serio para el ejercicio académico. No es sino hasta principios de la década pasada con investigadores como Hayakawa Monta que la estampa erótica se analizó desde las múltiples lecturas de su propia imagen (apertura que, sin embargo, no ha implicado necesariamente un mayor interés en el tema). Probablemente el mejor ejemplo de ello —lo cual también conforma el análisis de la construcción del discurso sobre *shunga* que hilvana el texto de García Rodríguez— sea el hecho de que aún no se haya realizado una exhibición pública de *shunga* en Japón. Dada —en virtud de su todavía asumida legitimación moderna como imagen “obscura” o “vulgar”— la extrema dificultad para acceder a colecciones privadas de xilográfía erótica (así como para la localización de piezas específicas), se hace necesario enfatizar que el libro aquí reseñado es, ante todo, el resultado de un minucioso trabajo de búsqueda y revisión de estos originales en colecciones japonesas, europeas y norteamericanas; de modo tal que el repertorio de imágenes trabajadas incluye no sólo nuevas lecturas de aquellos “clásicos”, reiteradas en la mayoría de las compilaciones divulgativas, sino de muchas otras hasta ahora “menores”, entendiendo, además, que el tema puntual no es la estampa erótica en su conjunto, sino sus mecanismos de transgresión política y el control de ellos; completada con abundan-

17. Taki Koji y Fujieda Teruo, *Nihon kingendai bijutsushi jiten* (Tókyō: Tókyō Shoseki, 2007).

18. Con excepción, prácticamente, del trabajo mayor de Timon Screech mencionado en el párrafo anterior.

19. Censura, incluso, en el sentido de los diversos procedimientos con los que se ocultaban los genita-

les en los álbumes de xilográfía erótica que se publicaban.

dante documentación original de Edo, más un amplio espectro de publicaciones modernas y contemporáneas tanto japonesas como occidentales, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, resulta hoy por hoy uno de los principales referentes bibliográficos y de análisis historiográfico del tema.

Tal como se ha especificado al inicio, la complejidad y *ambigüedad* en el proceso de traducción, asimilación y uso de los referentes occidentales, y el modo de asociarlos o deslindarlos de conceptos tradicionales es una de las bases indispensables para el análisis de la cultura japonesa moderna; a lo cual se añade la discusión sobre el significado y el contexto de los conceptos en las etapas previas a la modernidad. Así, la introducción y el primer capítulo de *El control de la estampa erótica japonesa shunga* dilucidan sobre la correspondencia entre la construcción de lo obsceno, lo pornográfico y lo erótico en Occidente, el traspaso de los términos a Japón y la particularidad de la terminología vernácula japonesa en ese sentido. Ello articula, en conjunción con el análisis de xilogravías y textos asociados (y aparte de los propios conceptos clave de *makura* e *y shunga*), las complejas y lúdicas acepciones de términos cotidianos, el género novelesco en su vinculación con los barrios de placer, el auge literario y visual del concepto de lo erótico (el *eros* occidental) durante la década de 1920 (y sus neologismos en la conformación de la imagen del espacio público: *café erótico* o *servicio erótico*), el de lo *pornográfico* y la *pornografía romántica* durante 1970 y su utilización en función de la intensidad del estímulo sexual que se le adjudica.

Conjuntamente, García Rodríguez diseciona las leyes y regulaciones contra la obscenidad en Japón desde principios del

siglo XX hasta la actualidad, así como la formación del concepto de lo obsceno y su circunstancia dentro de las artes visuales, desde los escándalos por la temática del desnudo en la pintura *yōga* hasta los más recientes que involucran tanto el retiro de obras de las exhibiciones, como las reticencias a las perspectivas de género y el persistente intento de proyección hacia el extranjero de una imagen de moralidad y civildad no muy diferente de la pretendida durante la modernidad. Basta, por otra parte, una lectura transversal de estos análisis para verificar, ante todo, la imposibilidad de “acomodar” (tal como sucede en textos de menor rigor investigativo o incluso en las expectativas de muchos lectores) el estudio de la imagen en Japón únicamente a las teorías que parten de la experiencia occidental, así como de asumir acríticamente el concepto de “cultura japonesa”.²⁰ De aquí, igualmente, que el examen de la terminología no obedezca, por tanto, a una mera aclaración de la multiplicidad de significados de los términos, sino a la problematización de los contextos (en absoluto limitados al ámbito estético) dentro de los cuales se legitimaron los usos selectivos de esos términos y conceptos tanto en Japón como en la literatura occidental. Un estudio que cubre, por tanto, la conflictiva modulación de la estampa erótica desde su rango de imagen “obscena”, al de “obra de arte” u “objeto de estudio académico”, lo que, en cualquier caso (y considerando, igualmente,

20. Tal como apunta Tessa Morris-Suzuki, refiriéndose al hecho de que la propia categoría de *cultura japonesa* a la cual los teóricos modernos japoneses pretendían dotar de una identidad única había emergido de una cosmovisión decimonónica europea. Tessa Morris-Suzuki, “The Invention and Reinvention of ‘Japanese Culture’”, 759-780 (especialmente, 775).

cualquiera de los otros términos o calificativos con que se le ha caracterizado legalmente) no deja de ser una nomenclatura intrínsecamente relacionada, tal como se demuestra a lo largo del texto, con el devenir de los mecanismos de control ejercidos sobre ella.

Desde esta perspectiva, el segundo capítulo especifica los diversos modos de expresión gráfica y literaria de la imagen erótica en el periodo Edo y los discursos sobre la estampa erótica, puntuizando las contradicciones en los vaivenes de manipulación y descontextualización de esta temática como uno de los incisos de la construcción de una identidad nacional aséptica: la negación de su carácter comercial dentro de la vida cotidiana de Edo, así como de su uso como estímulo sexual (o, por el contrario, su abolutización como medio para la masturbación masculina), su proscripción del conjunto de la producción xilográfica *ukiyo e* (una vez “reconocido” el *ukiyo e* como “arte” o “tradición”) o la sublimación de los barrios de placer como reductos de cultura ajenos a la noción de prostitución occidental. El tercero y cuarto capítulos, núcleos del trabajo, detallan los entresijos de las políticas de control de la estampa erótica (y del rubro editorial) en el periodo Edo, así como de los disímiles modos en que la transgresión política propensa a censura era manifestada en estas estampas.

El análisis aquí desarrollado, y que concluye con el pormenorizado examen de imágenes y de documentación del capítulo quinto, es una respuesta (la primera, de hecho) a los discursos generalizados desde la aceptación de la estampa erótica como “arte” hacia la década de 1990. Inversamente a lo sucedido desde el periodo Meiji, estos discursos comenzaron a reconfigurar la imagen de la identidad “tradicional” japonesa,

al asumir la estampa erótica como prueba de una vida cotidiana no condicionada por las intromisiones morales importadas de Occidente, aunque disociándola de su múltiple incidencia social y negando, asimismo, su sometimiento a cualquier regulación legal durante el periodo Edo. Discursos que, todavía, evidencian la persistencia del “problema” de la moralidad y la obscenidad en el ámbito estético y su opacidad para problematizar la estampa erótica como mecanismo cultural más amplio y como un medio de crítica y sátira política. De aquí que la importancia del trabajo de García Rodríguez recale no únicamente en la disección del control y regulación en el periodo Edo, sino en la del devenir de los mecanismos epistemológicos para la apreciación de la estampa erótica y, en general, de la concepción del erotismo en el Japón moderno.

El control de la estampa erótica japonesa shunga tiene precedente en otro texto fundamental: *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX* (2005), donde García Rodríguez evalúa los mecanismos de producción y censura de la xilografía *ukiyo e*, la multiplicidad y alternancia de sus temáticas, funciones y usos en la vida cotidiana, así como el complejo sistema de gremios y personal legal (talladores, coloristas, impresores, censores y editores) involucrados en la publicación de una estampa; sustentado, igualmente, en el minucioso examen de piezas originales. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX* resulta, asimismo, una desmitificación de varios de los imaginarios al respecto (el carácter atemporal de “obra de arte” de la xilografía *ukiyo e*, la condición de “obras maestras” atribuida a muchas de sus piezas, o su producción como creación de un “artista” único). Conjunta-

mente con su importancia internacional en el ámbito de los estudios de Japón, los trabajos de García Rodríguez poseen una singular relevancia para el ámbito académico iberoamericano. Como ya se ha señalado en otra ocasión,²¹ los estudios académicos sobre imagen, arte e historia del arte en Japón (así como en el este de Asia en su conjunto), no sólo resultan escasos en Iberoamérica, sino que la especialización en cualquiera de estos temas se observa todavía con rencelo dentro de la propia academia en general (notoriamente latinoamericana) que, en la práctica, no deja de percibirla como *estudios exóticos*. Valgan, quizá como inicio

de la ruptura en esta apreciación, tanto el hecho de que *El control de la estampa erótica japonesa shunga* haya recibido en 2007, el Premio Nacional de la Academia Mexicana de Ciencias por la mejor tesis doctoral en humanidades (la investigación, de hecho, fue asesorada por los principales especialistas japoneses y occidentales en estudios de xilografía *ukiyo e*), como las perspectivas de cultura visual y cultura material con que García Rodríguez ha enfocado sus temas de estudios, así como su posicionamiento como experto dentro de los estudios contemporáneos sobre imagen, arte e historia del arte en Japón.

21. *Cultura visual en Japón. Once estudios iberoamericanos*, comps. Amaury García Rodríguez y Emilio García Montiel (México: El Colegio de México, 2009), 11-18.