



Legislación y censura en el cine erótico japonés en las décadas de 1960
y 1970

Legislation and censorship in Japanese erotic cinema of the 60s and 70s

60年代と70年代の日本のエロ映画における法規制と検閲

Grado en Estudios de Asia Oriental por la Unv. de Sevilla y la Unv. de Málaga
Facultad de filosofía

Autora: Blanca Duque Prieto

Director: Juan José Vargas Iglesias

Dpto: Comunicación Audiovisual y Publicidad

Curso académico 2018/2019

Defendido en la convocatoria de junio

RESUMEN

En el presente trabajo se pretende abordar diferentes casos de censura en las películas eróticas Pinku eiga y Roman poruno.

El objetivo del estudio es determinar mediante las controversias más representativas que se han dado en Japón a lo largo de los diferentes periodos históricos, desde Tokugawa hasta Shôwa si la occidentalización influenció en la reforma de la legislación japonesa.

El resultado obtenido tras el análisis de diferentes juicios por obscenidad en las películas corrobora que “lo obsceno” es un concepto occidental y ambiguo al no tener una definición exacta, y que se está usando para restringir cualquier tipo de representación sexual en el cine.

Se concluye que la censura de la sexualidad en las películas eróticas refleja los tabúes propios de Occidente y el intento de preservar las buenas costumbres en la sociedad japonesa por parte de las autoridades, como consecuencia de la occidentalización de Japón.

Palabras clave: Ero, cine, legislación, censura, pinku eiga, roman poruno,

ABSTRACT

This research will address different cases of censorship in the erotic films Pinku eiga and Roman poruno.

The main aim is to determine if the westernization influenced in the reform of the Japanese legislation by the most representative controversies that have taken place in Japan throughout the different historical periods, from Tokugawa to Shôwa.

The result obtained after the analysis of different judgments for obscenity in the movies corroborates that “obscenity” is a Western and ambiguous concept, and that it is being used to restrict any type of sexual representation in the cinema.

To conclude, the censorship of sexuality in erotic films reflects the taboos of the West and the attempt to preserve good customs because of the Westernization of Japan.

Keywords: Ero, cinema, regulation, censorship, pink films, roman poruno.

ÍNDICE

1.	Introducción	4
2.	Metodología: Michael Foucault	5
3.	Marco teórico:	6
3.1.	Estado de la cuestión:	6
3.1.1.	La asimilación de conceptos en Japón	6
3.1.2.	Conceptos previos: ¿Pornografía, erotismo u obscenidad?	9
3.1.3.	Regulación y censura del sexo en los medios en Japón	11
3.1.4.	Leyes de censura en la actualidad	18
3.1.5.	Contexto de los antecedentes históricos	19
3.1.5.1.	El periodo Tokugawa	19
3.1.5.2.	La restauración Meiji	21
3.1.5.3.	El makura-e en el periodo Tokugawa y en la restauración Meiji	23
3.1.5.3.1.	La problemática de conceptos: el makura-e	24
3.1.5.3.2.	Fotografía erótica: Nûdo Shashin	26
3.1.5.4.	El periodo Taishô	27
3.1.5.4.1.	Eroguronansensu	28
3.2.	El cine japonés	29
3.2.1.	Introducción al cine japonés desde 1896 hasta 1959	29
3.2.2.	Pinku eiga	32
3.2.2.1.	Pinky violence	34
3.2.2.2.	Controversia y censura en las Pinku eiga	35
3.2.3.	Roman poruno	39
3.2.3.1.	Controversias y censura en las películas Roman poruno	40
3.2.3.1.1.	El imperio de los sentidos	41
4.	Resultados	44
4.1.1.	El cine posterior a la década de los setenta	44
4.1.2.	La censura en otros medios:	45
4.1.2.1.	Pornografía	45
4.1.2.2.	Manga y anime	46
4.1.2.3.	Videojuegos	47
5.	Discusión y conclusiones	48
6.	Bibliografía	49

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de grado tiene como finalidad explicar en profundidad el proceso de censura que se dio en el cine erótico, más conocido como Pinku eiga y Roman Porno, en la década de 1960 y 1970 como parte de la modernización de Japón y de los consecuentes cambios en su legislación; y también analizar algunos de los casos más relevantes de censura en el cine, y en menor medida en la literatura, en el anime y en los videojuegos como antecedentes o consecuentes de la represión.

La elección de este tema se debe en primer lugar a un trabajo sobre la industria del cine para adultos en Japón que realicé con el apoyo de Rafael Salgueiro López para la asignatura de Economía de las empresas asiáticas y su penetración en España e Iberoamérica; en segundo lugar, a cursar la asignatura de Cine y Cultura en Asia Oriental con Manuel Jorge Lombardo Ortega, quien me proporcionó bibliografía y la información que necesitaba para ampliar mis conocimientos sobre cine; y finalmente, a la ayuda de mi tutor Juan José Vargas-Iglesias para concretar un tema tan amplio como es la censura, y proporcionarme también bibliografía en su asignatura de Cultura Digital y Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación en Asia Oriental.

Asimismo, siempre he tenido un gran interés por la cultura digital que proviene de Japón, como por ejemplo el cine y el anime. En cuanto al cine japonés, este ha sido un referente para muchos directores occidentales por diversas razones, entre ellas, la búsqueda de una experiencia cinematográfica exótica y original; siendo, además, un cine muy esperado en festivales internacionales, al mismo tiempo que se va acercando a las salas y pantallas de medio mundo. Y en cuanto al anime, es otro fenómeno que está creciendo en los últimos años y que con sus plurales géneros llega a replantear a Occidente que la animación no tiene necesariamente por qué estar orientada a un público infantil, existiendo películas de anime que compiten a nivel nacional con películas interpretadas por actores y actrices, y que a nivel internacional han ganado premios en festivales, como es el caso de *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 千と千尋の神隠し), que en 2002 ganó un Óscar a la mejor película de animación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA: MICHAEL FOUCAULT

La hipótesis de este trabajo de fin de grado se centra en la represión que surge en Japón como consecuencia de la occidentalización; creando y modificando leyes y códigos de censura sobre aquello que las autoridades consideraban “obsceno” o “inapropiado”, como la sexualidad.

Los principales objetivos son: identificar los motivos y la finalidad de la censura, y quiénes la aplicaban; estudiar la relación entre el proceso de occidentalización de Japón y los cambios en su legislación, así como la forma en la que esta influencia repercutió en la represión de las representaciones sexuales en el cine erótico; analizar la forma en que, una vez que la legislación se relaja, se reajustan las prácticas y géneros sexuales a la nueva realidad; y por último, esclarecer de qué forma la censura ha favorecido o perjudicado a los cineastas y a otros artistas japoneses.

En cuanto a la metodología he usado como referencia la que sigue Michael Foucault en su libro *Historia de la sexualidad*. Él entiende que, si bien existe una represión en torno a la sexualidad y su expresión (porque no niega que haya restricciones), no toma esta idea como la única posible explicación del fenómeno. Es decir, quizá el poder no sea la fuerza que se imponga sobre la sexualidad, sino que ambas han podido ir evolucionando de forma conjunta. Una de las ideas principales es su forma de entender la historia como una relación dinámica entre superestructura e infraestructura; por una parte, la infraestructura hace referencia a las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y por otra, la superestructura al mundo de las instituciones y las prácticas. La infraestructura determina la superestructura de las sociedades en sus diferentes periodos y contextos concretos, pero Foucault da cuenta de la necesidad de pensar en que la superestructura también genera cambios en la infraestructura. Extrapolando esta idea al caso de Japón se puede comprobar que se trata de un asunto de superestructura más que de infraestructura, y que la censura alteró la producción de las películas eróticas, pero las mismas películas afectaron al sistema de censura y regulación que existía. Dicho de otro modo, los directores y las directoras trabajaron con unas limitaciones contra las cuales luchaban, pero al mismo tiempo con sus producciones obligaron a los sistemas de regulación a reajustarse; y a su vez estos reajustes hicieron evolucionar el género, por lo tanto, ambos evolucionaron de forma conjunta.

Las fuentes bibliográficas escogidas son libros publicados, revistas digitales y artículos, seminarios y películas dentro del género “erótico” o “pornográfico” del periodo que trata la investigación.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Estado de la cuestión:

3.1.1. La asimilación de conceptos en Japón

Antes de profundizar en las cuestiones históricas del proceso de modernización y de todo lo referente a la censura y el cine, se impone una explicación del desarrollo del concepto de erotismo, pornografía y obscenidad en Japón, puesto que corresponden a términos occidentales que se traspasaron a este país (García, 2003, p. 268).

En agosto de 1909 Uchida Roan publicó un comentario para la revista *Taiyou* donde trataba las leyes de prohibición de la venta de textos catalogados por el gobierno de Meiji, cuestionando 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” (García, 2008, p. 14). Para remitirse a las connotaciones sexuales de aquello escrito y sujeto a la censura, el escritor Uchida utiliza términos como *tsuyappoi* (艶っぽい) o *iroppoi* (色っぽい), es decir, algo con apego o inclinación a lo sexual, a “lo erótico”; y estos conceptos fueron el objetivo de los controles para conseguir las “buenas costumbres” que se implantaron a partir de la modernización en la restauración Meiji (García, 2008, p. 14). 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 (García, 2008, p. 23).

A pesar de los controles y de continuar considerándose a este tipo de representaciones como “obscenas” (*waisetsu*, 猥褻), el ámbito de lo “erótico” no sólo se popularizó, sino que trajo consigo también nuevos términos occidentales como el de “ero” (エロ). La pregunta sería por qué esta palabra encajó tan bien en la sociedad japonesa, existiendo los términos japoneses mencionados anteriormente y que tenían la misma connotación. Realizando una revisión de algunos diccionarios desde fines del siglo XIX en adelante se puede comprobar que no hay mención alguna de *ero*, pero esto no quiere decir que esta palabra no existiera, ya que es muy probable que lo utilizaran aquellos que estuvieran más en contacto con Europa y Estados Unidos, y que no recibiera tan buena acogida por los que se preocupaban de mantener el orden y la moral pública. Lo que sí podemos establecer como constante es que lo relativo a *ero* tiene más

presencia a partir de finales de 1920, sobre todo en prensa y publicaciones (García, 2008, pp. 14-15). La popularidad de lo erótico se dio entre 1920 y 1930, que con sus implicaciones “liberadoras” y “modernas” fue lo que permitió su establecimiento en la sociedad y su diversificación. La primera referencia al término erochikku o ero (エロチック) que encontró el investigador Amaury García fue en 1929, en este año se divide y crea otros numerosos conceptos: ero-shoseki (publicaciones eróticas), ero-garu (joven erótica), ero-ganto (erótico y elegante), ero-shin (escena erótica), etcétera (García, 2008, p. 17).

García (2018, pp. 18-21) explica que lo erótico estaría ligado a lo carnal, lo pasional y lo abiertamente sexual durante gran parte del siglo XX en Japón, e incluso en los años setenta formaba parte del discurso estatal de lo “obsceno”. También estaría muy vinculado a la imagen de la mujer, aunque no con la imagen de esa mujer liberada y sexualmente libre de ataduras por parte de la sociedad, sino más bien todo lo contrario; las imágenes eróticas se dirigían a los circuitos de entretenimiento para hombres, ya que las mujeres que mostraban eran prostitutas o trabajadoras de cafés eróticos (ero kafe), estas últimas además muy modernizadas. Con este contexto, el concepto de erótico sería igual a decir “mujer como objeto de consumo y legítima fuente de estímulos sexuales para una población marcadamente heterosexual y masculina”. Y en cuanto a referencias sobre ero, encontramos en 1929: mujer libidinosa (koshoku onna); en otro de 1931: mujer provocativa (chohatsuteki no onna); y continúan: escena amorosa (erochikkushin), mujer desvergonzada (onna no kyoutai), grupo de muchachas jóvenes que llegan al cine o van de paseo (erokantai)...

Aunque en sus orígenes estos significados eran los principales, a lo largo del siglo XX no se centraron exclusivamente en la imagen de la mujer; también continuarían funcionando los términos vinculados al iro o tsuya, 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). Y tal y como se puede comprobar, las palabras que entraron desde Europa y Estados Unidos no siempre portaron los significados originales, sino que en la mayoría de los casos se mantuvieron ajenos y se generaron en sus propios contextos (García, 2008, p. 21).

En cuanto al término “pornografía” (porunogurafi, ポルノグラフィ), el investigador Amaury García (2001, p. 145) señala no haber podido aún determinar las circunstancias de la primera aparición en Japón, pero que muy probablemente sea una

importación de los años treinta o cuarenta, incluso de la posguerra. Según los registros oficiales para el control de los materiales impresos del periodo Tokugawa, los calificativos que se empleaban para referirse a las estampas con alto contenido sexual eran diferentes a lo que en la actualidad se emplea respecto de la categoría “pornografía”.

Por otro lado, el mismo autor (2001, p. 145), explica que *midara* (淫ら) o *midarini* (妄りに), que actualmente se asocia con algo obsceno, en los periodos que se desarrollarán posteriormente estaba más vinculado a asuntos que estuvieran fuera de contexto social, es decir, que rompieran con las normas establecidas. A diferencia de lo que se entendía en Occidente, lo obsceno estaba relacionado con el conocimiento o con una situación que el gobierno considerara ajena a las facultades del pueblo.

3.1.2. Aclaración de conceptos previos: ¿Pornografía, erotismo u obscenidad?

Una vez observada esa asimilación y evolución de conceptos en Japón, se debe indagar también en la propia idea de Occidente, que con bastante frecuencia confunde, paradójicamente, sus propios conceptos.¹

El erotismo es definido como “la exaltación del amor físico en el arte”², mientras que la pornografía es definida como la “presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación”³, y la obscenidad como “cualidad de lo obsceno”, es decir, “impúdico, torpe, ofensivo al pudor”⁴. A pesar de que las definiciones pueden parecer claras e incluso no guardar mucha relación entre unos conceptos y otros, se confunde erróneamente lo erótico y lo pornográfico. Ribadeneria (1997, p. 36) plantea las siguientes cuestiones: “¿Dónde termina el erotismo y comienza la pornografía? ¿Cuál es el lugar de la obscenidad?”. La discusión empieza por establecer el límite entre erotismo y pornografía, pero si de por medio está el concepto de obscenidad, entonces la confusión es mucho mayor.

¹Amaury García resalta en su artículo *Desentrañando lo pornográfico* la peculiar psicosis occidental por diseccionar y catalogar todo aquello que sucede a nuestro alrededor (procesos inseparables a la racionalización del mundo)

²Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.).

³ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.aed.).

⁴ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.).

Etimológicamente, la pornografía quiere decir “tratado referente a la prostitución” o “la indecencia en sí misma”, siendo estos enunciados escuetos y sin lugar a un análisis más detallado de la cuestión; dicha cuestión se percibe como un grave daño social que los países civilizados deben castigar y eliminar (Ribadeneria, 1997, p. 36). El escritor Jorge Adoum (1997, p. 46) da una definición más concreta:

Y habrá que repetir, tantas veces cuantas sea necesario, que el erotismo es una actividad asociada al refinamiento intelectual y afectivo: lo demuestra el hecho de que quedan excluidos de él los imbéciles y los ignorantes: de que es mejor evaluado por los adultos que por los jóvenes, y de que su existencia se advierte más fácilmente en la ciudad que en las aldeas o en el campo. Quienes lo confunden, de buena fe, con la pornografía es porque la llevan en su cabeza: una de las más importantes diferencias entre ambos, es que el erotismo, en tanto que actividad intelectual, está elaborado, con alusiones, imágenes y símbolos, como una creación artística, mientras que la pornografía es unidimensional: vulgar, antiestética, primaria, grosera, y no aspira a ser otra cosa que lo que es.

En lo que refiere a la obscenidad, esta palabra ha tocado indistintamente lo pornográfico y lo erótico, como si estos tres conceptos fueran lo mismo, aunque pudiera haber ciertos puntos de contacto o coincidencias que funcionan por encima de precisiones conceptuales. El problema es que estos términos han sobrepasado sus límites como consecuencia de una interactividad social, y se aplican sobre asuntos o problemas diversos, y que son ajenos a la cuestión sexual o amorosa (Ribadeneria, 1997, p. 37). La censura del erotismo trata de justificarse con el argumento de que es pornografía, lo cual conduce a contradicciones propias de cualquier fanatismo (Adoum, 1997, p. 4). Hoy en día el erotismo se ha convertido en un arma política, un instrumento de crítica social, y buena parte de la industria del entretenimiento ha convertido las prácticas eróticas, a través por ejemplo de la publicidad, en un negocio redondo junto a la pornografía (Inestrosa, 1997, p. 42). Comenta el autor Enrique Salgado en su libro *Erotismo y sociedad de consumo* que la explotación del amor permite amasar mucho dinero; los hombres no vacilan en financiar libros obscenos, producir películas sugestivas; y que el sex-appeal o el erotismo constituye la base de la publicidad comercial, estando el estímulo erótico al servicio del negocio (Ribadeneria, 1997, p. 39).

José Rojas (1997, p. 50) plantea que quien lleva una vida sexual sana no necesita la pornografía, pero tampoco la persigue. Lo importante no es reprimir la pornografía ni cualquier clase de erotismo, sino lograr que los individuos tengan una base estética; una

formación o gusto por lo artístico, eludiendo lo simple y lo pornográfico, y disfrutando de cualquier manifestación sexual. El objetivo es lograr personas cuya formación mental y sexual implique la no necesidad de buscar pornografía, pero además la capacidad de verla sin detrimento de su formación, asumiéndola e incorporándola con madurez reflexiva y emocional a sus vidas (Rojas, 1997, p. 50).

3.1.3. Regulación y censura del sexo en los medios en Japón

En Japón ha habido toda una historia de escrutinio gubernamental de representaciones públicas de una serie de temas, como son: el mantenimiento de la identidad nacional, el orgullo y los valores, el buen trato a los funcionarios, la familia, la religión. Tratar estos temas en público a menudo se consideraba una amenaza para las normas sociales. El mantenimiento de los valores tradicionales es muy importante para la cultura japonesa, y, por lo tanto, desde siempre ha sido el deber de los funcionarios aplicar las leyes con el objetivo de mantener el orden público y la moral tanto individual como pública. Es por lo tanto instructivo el explorar y entender las leyes relacionadas con la obscenidad para entender las circunstancias culturales y políticas únicas de Japón (Alexander, 2003, p. 153).

La investigación realizada por Mark McLelland (2014, p. 3) hace un recorrido por la historia de las regulaciones y la censura en Japón desde Edo hasta la actualidad, donde podemos comprobar que el contenido sexual fue censurado, en gran parte, por las autoridades japonesas, en especial por la policía.

Para comenzar, el periodo Edo fue un momento de grandes logros culturales y artísticos impulsados por la gente del pueblo; sin embargo, un área que los samuráis⁵ desaprobaron fue la cultura erótica que rodeaba las ciudades. Los lugares más caros y de moda eran los barrios del placer, donde tanto mujeres cortesanías como artistas masculinos eran contratados con varios propósitos, entre ellos, el del ejercicio sexual. A pesar de su baja posición social eran idolatrados hasta tal punto que aquellos que no podían permitirse asistir a estos lugares, o que querían conservar un recuerdo, podía comprar impresos en tablas de cortesanías famosas o actores de kabuki. En el momento en el que las autoridades empezaron a desconfiar de la influencia de estas ilustraciones

⁵ Los samuráis eran la casta guerrera de Japón, comprendían rangos desde shogun hasta criado. Eran en su mayoría funcionarios y, por lo tanto, no se les estaba permitido comerciar. Era la única casta que podía llevar armas (Buruma, 2003, p. 197).

en la sociedad pusieron restricciones en los colores que debían usarse o en quién debía representarse en ellos. Otra de las ilustraciones de este periodo son los shunga, que mostraban actos sexuales entre: hombres con mujeres, hombres y hombres, mujeres con mujeres e incluso grupos (McLelland, 2014, p. 3). Esta misma investigación aporta datos bastante interesantes acerca de estas impresiones sexuales y el motivo por el que fue difícil para el gobierno eliminarlas, textualmente dice lo siguiente:

Indeed, it has been estimated that almost half of the woodblock prints produced in the seventeenth century featured erotica. From the 1720s on, numerous injunctions were issued aimed at reining in erotic prints and other ‘dubious materials’. The frequency with which these edicts were reissued suggests that they were never very successful in stamping out the erotic picture trade, in part because Japan’s feudal political structure meant that there was no single national authority which could enforce censorship across the entire country. The final set of anti-erotica edicts promulgated by the shogunate was part of the Tempo reforms of the 1840s, just prior to Japan’s opening to the West (McLelland, 2014, p. 3).

En relación a lo anterior, el gobierno de Edo sí pudo prohibir la circulación de periódicos en 1684, y además de los libros eróticos, también se prohibía menospreciar a los samuráis o a la familia Tokugawa. El principal mecanismo de imposición fue un sistema de gremio que castigaba y que obligaba a los editores a restringirse (Boyce, 2018, p. 720).

En el periodo posterior, es decir, en la restauración Meiji, el régimen estableció un sistema de censura mucho más extenso y severo. No es que los gobernantes de Tokugawa se hubieran opuesto a las representaciones sexuales, sino que estaban más preocupados por la imprecisión en la distinción de clases sociales; mientras que el gobierno de Meiji, en parte por la influencia occidental, vio el sexo como un problema en el contexto de representación pública, es decir, la sexualidad en los medios de comunicación estaba limitada⁶ (McLelland, 2014, p. 3). A pesar de este hecho, se dio la situación en la que fue el gobierno de Meiji quien proporcionó material de contenido

⁶ A pesar de las limitaciones los hombres seguían accediendo a los barrios del placer que mencionamos en el periodo Tokugawa, pero los nuevos líderes del país debían enfatizar los valores familiares, y enfatizar también así el papel de la mujer de “esposa buena, madre sabia” para asegurarse generaciones futuras (McMelland, 2015 p. 3)

pornográfico a los soldados que estaban en el frente en la guerra sino-japonesa (Boyce, 2018, p. 724).

En lo referente a la ley de obscenidad del Código Penal japonés, Boyce (2018, p. 725) puntualiza que tiene un estilo muy occidental y Mark termina de explicarlo detalladamente como se puede leer a continuación:

The term *waisetsu* (obscenity) and punishment for its ‘public display or sale’ first appeared in Article 259 of the Criminal code of 1880. This was carried over into Paragraph 175 of the 1907 revised Criminal Code and remains in force today. It reads: ‘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’.

This legislation was augmented in 1910 by the Customs Standards Law (*Kanzei Teiritsu Hō*) which governed material entering the country from overseas (McLelland, 2014, pp. 3-4).

Es cierto que la constitución de Meiji ofreció libertad de expresión, pero dentro de unos límites claros, puesto que el gobierno debía mantener el orden público. Por este motivo el Ministerio de Interior podía solicitar la eliminación de palabras o frases específicas de cualquier texto antes de que se publicaran, e incluso confiscar aquello que ya estuviera en circulación. Estas palabras o frases estaban señaladas con *fuseji* o caracteres cubiertos, por ejemplo: X, O, o señales elípticas, lo que hacía evidente la censura del texto (McLelland, 2014, p. 4).

A continuación, McLelland (2014, pp. 4-5) también nos explica que fue Umehara Hokumei quien logró crear un sistema de suscripción de miembros con el objetivo de poder realizar publicaciones científicas sobre temas sexuales. Como estas publicaciones no estaban disponibles para el público general, la censura no fue tan estricta. Por el contrario, la primera generación de escritoras feministas que pertenecían a la revista *Seitō*, intentaron en sus publicaciones abordar temas como el amor libre, la natalidad y el adulterio, pero finalmente fueron prohibidas. También se prohibieron las representaciones sexuales entre personas casadas, debido principalmente a la influencia confuciana; y las escenas de besos en las películas, incluso entre personas casadas, estaban cortadas, así como la palabra “beso” en los títulos de las películas (McLelland, 2014, p. 5)

El mismo autor también resalta la labor de algunos sexólogos de la época, que eran tanto médicos como escritores, y que intentaron frustrar las intenciones del

gobierno de censurar lo referido a la sexualidad, incluso poniendo en riesgo sus carreras profesionales y sus vidas:

More mainstream sexology writers, who were often medical professionals with socialist tendencies, also did their utmost to thwart the government censors and deliver accurate information about sexual hygiene and contraception to the public, especially those less educated and living in rural areas. Pioneer sexologists such as Yamamoto Senji (1889-1929), for instance, saw it as their mission to ‘educate the masses’. Yet speaking out about sexual topics could be dangerous since, as Frühstück points out, the authorities tended to lump sexologists in with other ‘problem thinkers’ such as communists and pacifists. Hence, sexologists who attempted to reach audiences beyond a narrow band of academics faced threats to ‘the security of their academic careers, their freedom and their lives (McLelland, 2014, p. 5).

Posteriormente, con el avance del militarismo, el gobierno de Taishô emitió nuevas leyes destinadas a mantener bajo control los movimientos sociales o el material publicado con la finalidad de apoyar la guerra, acabando con la última revista relacionada con el sexo y dificultando la difusión del conocimiento sexual. La promulgación de ciertos puntos de vista que “iban en contra de los tiempos” se hizo casi imposible. En 1946, con la derrota y la ocupación de Japón se animó una cultura sexual similar a la del periodo del eroguro de finales de los años veinte y principios del treinta (McLelland, 2014, pp. 5-6).

Uno de los primeros edictos entregados por el Comando Supremo de las Fuerzas Aliadas (SCAP) después de la rendición de Japón en 1945 solicitaba el desmontaje del sistema de censura japonés, y el código de prensa del país publicó una lista extensa de material prohibido, centrándose en la propaganda militarista y en cuestiones políticas. No obstante, no menciona nada sobre contenido erótico o pornográfico, puesto que la labor de regularlo estaba en manos de la policía. La SCAP se encargó principalmente de regular los medios de comunicación, y de promover por otra parte el pensamiento democrático a través del sistema educativo. Y en contraste con el régimen anterior, el gobierno de la ocupación alentaría representaciones románticas en la cultura (McLelland, 2014, p. 6).

Después de seis meses desde la derrota de Japón y con la ocupación, el gobierno promovió una estrategia conocida como “3-S” (Las tres S de deportes, pantalla y sexo) como medio para distraer a la población. Entre 1946 y el final de la década se produjeron muchas revistas y periódicos que hablaban de viudas, de prostitutas y

espectáculos de striptease. Junto a estos títulos había otros académicos que incluían guías de sexo para parejas, explicaciones sobre funcionamiento sexual masculino y femenino, y también sobre control de natalidad. De esta forma se pudo suavizar el tabú que se tenía respecto al sexo, y favoreció la educación sexual (McLelland, 2014, p. 7)

En 1947 fue la primera vez que se puso cargos contra un autor por una publicación considerada “obscena”. Los dos artículos trataban lo siguiente:

The charges were prompted by two articles in the December 1946 edition of the magazine Ryōki (Curiosity hunting). One, a story entitled ‘Mrs. Captain H’, dealt with an adulterous affair between a student and a soldier’s wife, and the other ‘Humorous tales of dynastic lust’, concerned the goings on among past Emperors’ concubines (McLelland, 2014, p. 8).

Mark (2014, pp. 8-9) termina explicando que el autor publicó una disculpa y pagó la multa, pero debido a que no hubo un juicio no podemos tener más detalles acerca de por qué la narrativa fue considerada obscena. Algunas conjeturas posteriores fueron que trataban temas militares y se hablaba de la familia imperial; además del hecho de que el adulterio por parte de una esposa, o con una mujer casada, seguía siendo un tema delicado y que se había considerado un acto criminal que no fue retirado del Código penal hasta octubre de 1947.

Otro caso de censura muy sonado llegaría después, en 1950, con el traductor y con el editor de la novela *Lady Chatterley’s Lover*. A diferencia del otro caso, ninguno de los dos admitió su culpa y el caso llegó al tribunal. Finalmente, tanto en 1952 como en 1957, el veredicto que el libro era obsceno y que contenía adulterio por parte de esposas de veteranos de guerra. Los jueces estuvieron de acuerdo en que el libro podía inducir al desprecio por la moralidad y el orden sexual, siendo el deber de los tribunales proteger a la sociedad de la corrupción moral. Según la investigación de la autora Amanda Dobbins (2009, pp. 4-5) el tribunal supremo tomó su decisión definiendo el término de “escrito obsceno”:

The Supreme Court began their decision by defining the term "obscene writing (picture or other object)." The Court held that, "to be obscene, the literature in question must be such that it is harmful to the normal feeling of shame, excites and stimulates sexual desire, and runs counter to good moral concepts regarding sex

En resumen, la censura del periodo de los inicios de la posguerra tenía como objetivo el proteger la nación de formas sociales disruptivas de la expresión sexual (McLelland, 2014, p. 9)

Uno de los ensayos más largos sobre obscenidad que se dio en Japón fue el enjuiciamiento de Takahashi Tetsu, un sexólogo muy conocido que aprovechó la ocupación para discutir sobre temas sexuales que se consideraban tabú (McLelland, 2014, p. 9). En los años cincuenta se crearon varios clubes que estudiaban la sexualidad y que produjeron sus propias revistas, en las cuales debatían la sexualidad con términos explícitos que hubieran sido imposibles en otras publicaciones de carácter comercial. Takahashi quiso hacer visible todo lo que pudo acerca de la sexualidad, tanto que se convirtió en alguien exitoso y destacado en este campo (McLelland, 2014, p. 10). Cuando en 1954 fue acusado de beneficiarse de publicaciones consideradas como obscenas, el caso se volvió de interés en los medios de comunicación. Tetsu fue acusado por publicar historias sexuales reales de miembros de una sociedad de estudio privada dedicada al análisis freudiano. El caso se alargó durante 15 años, aunque finalmente lo perdió (McLelland, 2014, p. 9). Lo peculiar de este caso fue que la mayor parte de la revista se basaba en experiencias sexuales reales, y algunas de estas experiencias eran bastante perturbadoras, ya que describían con detalle las experiencias de, por ejemplo, antiguos soldados japoneses. A pesar de que esos actos habían ocurrido fuera de Japón, el hecho de estar impresos en una publicación japonesa lo convertía en un delito de acuerdo al párrafo 175 del Código Penal (McLelland, 2014, p. 11). Takahashi argumentó que las publicaciones se distribuían con fines científicos y que negarle la producción y distribución de estos era una violación de los derechos humanos; pero a pesar de que eran pocos los miembros ya que se requería una suscripción, no sólo les pedían la edad y los motivos para entrar en la sociedad, sino que también les exigían que contaran sus propias experiencias sexuales para publicarlas en la revista:

In his defense Takahashi argued that the membership fee was only to cover the cost of printing and distribution of the magazine and that since it was clearly a research-related venture meant for a small audience, it should not constitute the offence of distributing obscene materials for profit as defined in the legislation. More importantly, however, he contested the obscenity charge on the grounds that the material in question was circulated for 'scientific' purposes and thus its production and dissemination could not constitute obscenity. He argued that attempts by the police to interfere with his scientific inquiries were a human rights violation in conflict with the right to freedom of expression as guaranteed by Article 21

of the postwar constitution. Takahashi had some justification for making this claim since membership was vetted and only those applicants who provided their resume, details of family background, reasons for wanting to join the society and proof of age were permitted to join. More controversially, however, applicants also had to supply an account of their own sexual histories – excerpts from which could be published in the magazine and used for purposes of analysis (McLelland, 2014, p. 11)

Takahashi había realizado estudios académicos sobre el análisis freudiano de la sexualidad durante el periodo de la guerra, pero hasta que las restricciones no se relajaron en el periodo de la ocupación no pudo explorar su interés por las cuestiones sexuales⁷. En la revista *Aka to Kuro* argumentó que la “obscenidad” no era una idea indígena japonesa, sino que era una idea importada junto con otras al comienzo del periodo Meiji (McLelland, 2014, pp. 9-10).

En 1969 el Tribunal Supremo redefinió el concepto de obscenidad en base al caso conocido como *De Sade*, y la obra en cuestión fue *The History of Juliette* del Marqués de Sade. Los jueces determinaron que el valor artístico podía absolver a una obra de la categoría de obscena, aunque no lo aplicaron en este caso. Esta reconsideración de la definición de obsceno supuso una contradicción respecto a la sentencia del caso de *Lady Chatterley's Lover*:

In 1969, the Supreme Court refined, and slightly redefined, its definition of obscenity in another literature case. This case is known as the *De Sade* case (or *Ishii v. Japan*) and, like *Lady Chatterley's Lover*, concerned the translation of a foreign piece of literature. This time it was the Marquis De Sade's *The History of Juliette, or Vice Rewarded*. The facts of *De Sade* are similar to those of *Lady Chatterley* in that it concerned the arrest of the translator and publisher of the novel for the crime of distributing obscene material. The general outcome was also the same in that the two were found guilty for the same reasons as those in *Lady Chatterley*. The Court even clarified their previous holding by stating that, "obscene sections render an entire work obscene." However, what changed in this case was the Court's opinion regarding the weight of artistic value in the determination of whether a material is obscene. The Court, in this case, stated that artistic value could potentially absolve a material from the label of obscenity though it did not in the present case. Instead of a few pieces of obscene materials rendering an entire work obscene as in *Lady Chatterley*, the overall artistic value of the work, outside of the obscene parts, could absolve an entire work from the charge of obscenity. This is clearly in

⁷ Fue un coleccionista de manuales sexuales e impresiones eróticas, y escribió artículos sobre las costumbres sexuales, trayendo a su época vocabulario perdido sobre el sexo de generaciones anteriores (McLelland, 2014, pp. 9-10)

conflict with what the Supreme Court intended in the *Lady Chatterley* case (Dobblins, 2009, pp. 9-10).

En la siguiente década se dio otro caso que redefinió una vez más el concepto de obscenidad, esa vez se trató de un libro japonés llamado *What I Found in the Sliding Doors of the Four-and-a-half-mat Room (Yojohan fusuma no shibari)* y fue el primer juicio que involucró el artículo 175 en el sentido de actitudes sociales en relación a la política y que tomó en consideración para su veredicto el método de impresión y publicitación, factores que no tenían que ver con el valor artístico de la obra. Para su sentencia, se basaron en un concepto de lo “obsceno” que tenía en cuenta los efectos que se pudieran producir en la mente de los lectores, y desde entonces, no se ha dado otro escrito literario que haya violado este artículo (Dobblins, 2009, pp. 10-13).

A partir de la década de los setenta hasta la actualidad se han dado muchos menos casos en los que se haya infringido la ley, todo ello debido a que existen mecanismos de regulación en todos los medios que aconsejan sobre los límites y que supervisan desde libros hasta videojuegos, aunque en una última instancia son las autoridades las que pueden acusar de delito si lo consideran pertinente (MacLelland, 2015, p. 12).

3.1.4. Leyes de censura en la actualidad

El artículo 175 del código penal japonés fue redactado en el periodo Meiji en 1907 como se explica en el apartado anterior, pero este ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. La ley actual dice así:

A person who distributes, sells or displays in public an obscene document, drawing or other objects shall be punished by imprisonment with work for not more than two years, a fine of not more than 2,500,000 yen or a petty fine. The same shall apply to a person who possesses the same for the purpose of sale.⁸

Es importante apuntar que en el Código penal no se define “obscenidad” ni se determina qué constituye exactamente un crimen por obscenidad. Se ha dejado que el tribunal sea quien defina este concepto y decida. Sin embargo, ha sido bastante difícil no solo definirlo, sino aplicarlo en varios artísticos géneros de expresión, teniendo como

⁸ Artículo extraído literalmente de su traducción en inglés: <http://www.cas.go.jp/jp/seisaku/hourei/data/PC.pdf>

consecuencias ideas contradictorias en su aplicación y generando una incertidumbre en el sector artístico al no saber cómo evitar violar el código penal; dándose numerosos casos de infracción involuntaria (Dobbins, 2009, pp. 2-3). Desde la década de 1950, en la que se dio el primer caso, hasta el día de hoy, los tribunales japoneses no han podido basarse en una definición sólida de obscenidad y, por lo tanto, han dudado sobre si el valor artístico de una obra y los valores de una sociedad deben determinar este concepto⁹ (Dobbins, 2009, p. 3). La cláusula se ha mantenido prácticamente invariable, con la única modificación del aumento de la multa, que antes de la guerra era de tan sólo 500 yenes y posteriormente, en 1948, pasó a 250.000.

3.1.5. Contexto de los antecedentes históricos

En los siguientes puntos se recogen los acontecimientos más relevantes desde el periodo Tokugawa hasta el fin de Taishô, y que son precedentes a tener en cuenta para entender el desarrollo y la evolución de Japón, siendo el periodo Tokugawa el momento en el que Japón se aísla y desarrolla más su cultura, destacando la creación del Ukiyo-e y del Shunga; la restauración Meiji en la que Japón empieza sus relaciones con Occidente y de esta forma deja influenciarse por diferentes ideas y culturas, y por último la época de Taishô, en la que destacará el movimiento Eroguronansensu.

3.1.5.1. El periodo Tokugawa

El periodo Tokugawa, que comprende desde 1600 hasta 1867, le debe el nombre al emperador Tokugawa Ieyasu, cuyo gobierno condicionó el modo de pensamiento japonés, su escala de valores, su conducta social y las instituciones. El bakufu¹⁰ fue el que decidió establecer el rígido sistema de clases: campesinos, comerciantes y artesanos, samuráis..., con la finalidad de asegurar una estabilidad social y política (Hane, 2000, pp. 59-61). El gobierno seguía las ideas del neoconfucianismo, una rama conservadora del confucianismo¹¹, que subrayaba la importancia del orden natural, y según la

⁹ Esta confusión ha aumentado por el desarrollo de nuevas formas de expresión, entre ellas, el manga.

¹⁰ El bakufu era el nombre del gobierno del shogun o shogunato. Shogun significa literalmente “general”, y eran los gobernantes militares (Buruma, 2003, p. 197)

¹¹ El principal interés de Japón era cómo aplicar los valores, ideas y preceptos confucianos a la vida social y política. Hicieron caso omiso de algunos aspectos del neoconfucianismo al mismo tiempo que ponían de relieve y desarrollaban otros. Se considera que el confucianismo tuvo un papel clave en la Reforma

interpretación que le dieron los japoneses, la obediencia absoluta a la autoridad; por lo tanto, el papel de los sabios era definir el dogma y asegurarse de que el pueblo lo seguía (Buruma, 2003, p. 26).

El acontecimiento cultural más relevante de este periodo sería el desarrollo de la cultura en núcleos urbanos: literatura, haikus, teatro kabuki, entre otras. El punto álgido de esta cultura urbana se denominaría era Genroku; en esta etapa se representó el estilo de vida exuberante, y este estilo hedonista pasó a ser conocido como Ukiyo o ‘mundo flotante’. En relación a lo anterior, el estilo artístico que surgió en las ciudades fue el grabado sobre madera, que se llamó Ukiyo-e (浮世絵) o ‘pinturas del mundo flotante’ (Hane, 2000, pp. 81-82).

Durante unos doscientos años Japón se mantuvo aislado de casi todos los países debido a que los gobernantes temían una agresión extranjera, y también tenían gran preocupación por la expansión del cristianismo. Una vez declararon ilegal la religión cristiana, expulsaron a la mayoría de los extranjeros y a los sacerdotes, prohibiendo también a los japoneses viajar al extranjero (Buruma, 2003, p. 15).

El comodoro Matthew Calbraith Perry, conocido como el hombre que abrió Japón al mundo, entró en la bahía de Edo el 8 de Julio de 1853. Estaba al mando de cuatro navíos fuertemente armados y su misión era abrir los puertos japoneses a los barcos de Estados Unidos para posteriormente comerciar con ellos (Buruma, 2003, p. 15). Los barcos de Perry, así como otros navíos que procedían de Occidente, provocaron una crisis política en Japón que acabó con su aislamiento. El comodoro no fue el único responsable de esta agitación política y social, pero sus acciones pusieron la situación en un punto crítico (Buruma, 2003, pp. 18-19). Algunas facciones estaban a favor de permitir la entrada a los extranjeros, pero otros rechazaban completamente la idea, mientras que intelectuales y samuráis conspiraban para derribar el bakufu y poner al emperador, y a ellos mismos, en el centro de un Estado más fuerte (Buruma, 2003, p. 19). En cuanto a su sistema político, los japoneses sabían que los principios en los que se fundaba habían sido importados de China y, en cualquier caso, no había nada que les impidiera cambiar el viejo orden cuando este ya no funcionara (Buruma, 2003, p. 26). El periodo que corresponde de 1853 a 1868 se llama Bakumatsu o fin del bakufu, y fue

Meiji y que ayudó a acelerar el proceso de industrialización y modernización del país. (Xinzhong ,2001, pp. 162-163)

una época de violentas intrigas y conspiraciones, rebeliones y contragolpes¹² (Buruma, 2003, p. 33).

3.1.5.2. La restauración Meiji

Los acontecimientos de 1868, cuando comenzó la restauración Meiji, provocaron la súbita desaparición del shogunato Tokugawa, y crearon, en su lugar, un nuevo centro de autoridad bajo el símbolo del emperador. Ante la amenaza occidental, el nuevo gobierno dependía directa y públicamente de la autoridad del emperador. La restauración había demostrado ser más que un reajuste de influencias políticas, además también era la forma de fortalecerse frente al exterior (Whitney, 1973, p. 243). Muchos japoneses eran xenófobos, pero reconocían el poder occidental y deseaban aprender más considerando que de este modo algún día Japón estaría en las mismas condiciones de competir con ellos (Buruma, 2003, p. 30).

El siguiente punto fue la redacción de una constitución¹³, y para ello, Itô Hirobumi, jefe del gobierno japonés viajó por Europa¹⁴ para conocer las diferentes constituciones, y en 1886 empezó a redactar el primer borrador, que tras seis meses contó con la aprobación del consejo privado y entró en vigor el 11 de febrero de 1889 (Hane, 2000, pp. 109-111). La constitución otorgaba los derechos de soberanía al emperador, pero podía recibir ayuda en la ejecución de sus deberes legislativos. Además, tenía poder para promulgar decisiones sin contar con la Asamblea en el caso de que no se celebrara una sesión (Hane, 2000, pp. 109-111); esto se debía a que todos los asuntos debían decidirse mediante debates públicos (Buruma, 2003, p. 47).

Por lo que se refiere a las expectativas de Japón, esperaban que una occidentalización rápida hiciera que las potencias de Occidente trataran al país de forma igualitaria, pero, aunque algunos intelectuales de Meiji habían logrado aprender las ideas europeas que podrían haber llevado al país en una dirección más liberal, en la

¹² El gobierno era cada vez más impotente y lo acusaban de las intrusiones extranjeras. El pueblo japonés temía el cambio, pero al mismo tiempo se estaba revelando contra la tradición (Buruma, 2003, p. 33)

¹³ El espíritu de la constitución era una mezcla de autoritarismo alemán y japonés tradicional (Buruma, 2003, p. 45)

¹⁴ Paulatinamente muchos estudiantes se prepararon en el extranjero, por lo que se abrieron muchas escuelas de idiomas y se tradujeron libros occidentales. Los intelectuales y especialistas en Occidente recibían invitaciones para enseñar en escuelas y así colaborar con la modernización de Japón (Hane, 2000, p. 126)

realidad ese cambio nunca se dio (Buruma, 2003, p. 55). La tecnología y las formas occidentales se habían vuelto familiares, pero mientras tanto la ética samurái se propagaba por la sociedad, acompañada de una educación de carácter militar, en donde los valores de la lealtad y la obediencia al emperador eran la forma más elevada del patriotismo (Buruma, 2003, p. 64). Incluso el sintoísmo, que era a grandes rasgos la religión o culto estatal, se convirtió en un sintoísmo estatal, porque lo que hicieron fue politizar la cultura y la religión. La nacionalidad, pese a lo que dijera la constitución, no se basaba en los derechos políticos, sino en la veneración de la institución imperial, y mediante este sintoísmo, de la idea del propio Japón (Buruma, 2003, pp. 65-66). El apoyo de los líderes del gobierno al sintoísmo estaba relacionado con el resurgimiento del nacionalismo cultural y nace como reacción contra el movimiento de “civilizar e ilustrar” el país, es decir, la occidentalización (Hane, 2000, p. 129). Hay que destacar que no sólo se trató de un movimiento gubernamental, porque surgieron movimientos no gubernamentales que querían también revivir el orgullo cultural¹⁵ (Hane, 2000, pp. 129-132). Durante este periodo se publicaron varios libros sobre la “reforma” de las costumbres o fuzoku kairyôron, que respondían al proyecto nacionalista del gobierno Meiji para reforzar esos fundamentos nacionales modernos mediante la transformación de la mentalidad y el comportamiento de los individuos. Las costumbres se dividían en “barbáricas” (yaban) o “civilizadas” (bunmeika) con el fin de cambiar la mentalidad de la gente. El objetivo era que las personas incorporaran en sus hábitos cotidianos dichos principios para “autoregularse”, con especial atención al comportamiento sexual (Ibarí, 2003, pp. 243-244)

Con el fallecimiento del emperador Meiji en agosto de 1911, se puso fin a un periodo que fue testigo de la transformación de una sociedad cerrada y estamental a una “moderna”, con cambios culturales, sociales y económicos (Hane, 2000, p. 165).

¹⁵ Ernest F. Fenollosa fue un profesor de filosofía estadounidense que llegó a Japón y se preocupó de que los japoneses estuvieran descuidando su patrimonio artístico y alentó a que conservaran su cultura, es decir, abogaba por adoptar lo mejor de la cultura occidental, pero conservando la esencia de la cultura japonesa (Hane, 2000, pp. 131-132)

3.1.5.3. El makura-e en el periodo Tokugawa y en la restauración Meiji

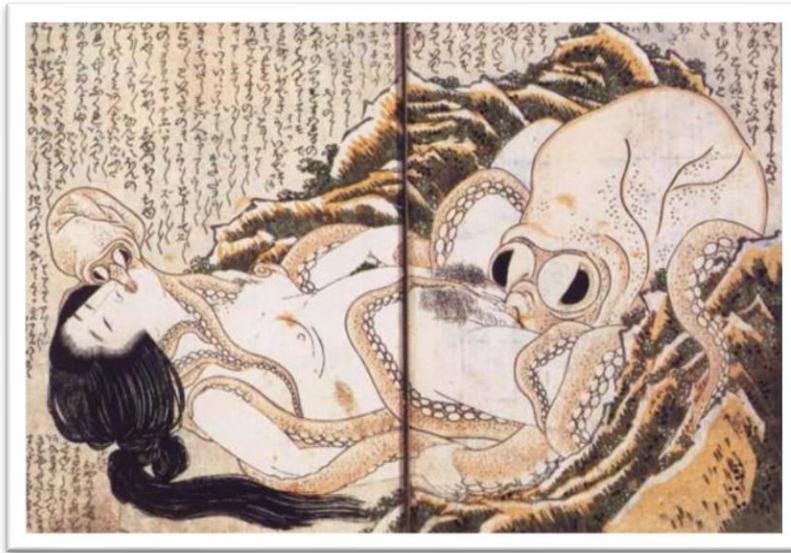


Imagen 1: “El sueño de la esposa del pescador” (*Tako to Ama*, 蛸と海) de Katsushika Hokusai, 1814

El makura-e (枕絵), más conocido como shunga (春画, imágenes de primavera) en Occidente, es una producción visual que se realizaba durante el periodo Tokugawa y en donde se

representaban actos sexuales y genitales de forma explícita, con

la intención de provocar una estimulación sexual (García, 2001, p. 142). La representación de los cuerpos en este tipo de imágenes se centraba en los genitales que, por una parte, diferenciaban los cuerpos de hombres y mujeres y, por otra parte, se dibujaban agigantados para lograr centrar la atención del espectador sobre ellos (Ibarí, 2003, p. 246). La producción de las imágenes se llevaba a cabo a partir de la técnica xilográfica y respondía al campo de la cultura popular que operaba bajo los habitantes de la ciudad, situación que permite distinguirla de otras producciones con temática similar, pero con técnicas y condicionantes diferentes (García, 2001, p. 142). Se trataba de una producción comercial dedicada a satisfacer la demanda de materiales impresos (literarios y visuales) de la masa popular (García, 2001, pp. 144-145).

El interés académico por este tipo de arte erótico ha sido relativamente tardío; siendo consecuencia de las regulaciones oficiales de Meiji para la publicación de imágenes eróticas. Estas regulaciones formaron parte de ese proceso de construcción de país “civilizado” (García, 2013, p. 267). “The prohibitions were justified as protecting the dignity of the new imperial capital, but the highly visual and sexual nature of all the prohibited items makes it clear that it was above all a matter of *appearances*” (Smith, 1996, p. 32). No sería hasta la década de los noventa cuando se pudo permitir la exploración (y publicación sin censura) de un gran número de álbumes con temática erótica (García, 2013, p. 267). El investigador Hayakawa Monta fue uno de los primeros

en analizar las imágenes, aunque ello no supuso un mayor interés en el tema. A día de hoy nunca se ha realizado una exhibición pública de makura-e en Japón y esto es debido a la asimilación de este como imagen “obscena”¹⁶, siendo también bastante complicado acceder a colecciones o buscar piezas concretas (García, 2003, p. 267). Según el investigador Amaury, en la década de 1990 surgieron discursos que asumían estas estampas como pruebas de la vida cotidiana no condicionada por las intromisiones morales que se importaron de Occidente:

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 (García, 2003, p. 269).

3.1.5.3.1. La problemática de conceptos: el makura-e

Una vez más aparece el debate de si separar lo pornográfico de lo artístico, y sobre el cual Amaury García formula en *Desentrañando lo pornográfico* algunas cuestiones, relacionando a su vez el lugar que ocupa el makura-e en esta polémica. Su investigación no se basa en desentrañar el término de “pornografía”, sino en cuestionar la predilección de su uso para referirse a estas representaciones sexuales (García, 2001, p. 143), y es que, para empezar, en la época donde florece el makura-e no existía un concepto que se pudiera comprender o asociar con “arte” o con “cultura”. La primera aparición del concepto de arte o bijutsu¹⁷ fue en 1874, como parte de ese proceso de modernización de Meiji (García, 2001, p. 144).

Revisando algunas de las características del makura-e y de su contraparte temática europea para delimitar cuánto hay de común entre las estampas y lo que Occidente catalogó por primera vez como pornografía encontramos lo siguiente: ambos conjuntos tenían el objetivo de la estimulación sexual, uno en el plano de la fantasía y otro en el del acto físico, siendo el más desarrollado, a la par que dinámico e interesante, el terreno de las recreaciones mentales; otro aspecto en común fue el surgimiento y la expansión de la cultura urbana, el desarrollo de la imprenta y la difusión de niveles

¹⁶ Todavía existe un intento persistente de crear una imagen de moralidad y civilidad no muy diferente a la que pretendían durante la modernidad (García, 2003, p. 268).

¹⁷ Concepto en extremo ligado a las *Beaux Arts*, que para nada encajaba con la tradicional evolución de las representaciones visuales en el archipiélago; pero, una vez recontextualizado funcionó como comodín de cuanta creación visual emerge en Japón (García, 2001, p. 144).

básicos de educación, así como la divulgación del conocimiento y el auge de la prostitución¹⁸. El humor es otro elemento presente en la producción de estas representaciones, mientras que en los grabados europeos el humor estaba vinculado con la sátira del poder, en Japón construía una apología del placer amplificando las fronteras en un mundo ilusorio que servía como válvula de escape de la vida cotidiana (García, 2001, pp. 147-148).

Estos dos conjuntos van a caracterizarse por su exposición explícita de la actividad sexual o genital, y sus vínculos con la literatura se mantienen en muchos casos; pero si en Europa este factor narrativo que contribuye a crear ese clímax erótico depende de la evolución del texto (siendo en numerosas ocasiones la base para la ilustración), en Japón el texto es un complemento del acto visual (García, 2001, pp. 147-148).

Si se somete a examen al makura-e en base a la característica de la pornografía europea de evitar los términos polisémicos en virtud de un lenguaje directo, se puede encontrar que el texto que acompaña a las imágenes es directo, pero se utilizan recursos para brindar una pluralidad de lecturas: inserción de historias paralelas, elementos decorativos y simbólicos, textos y comentarios complementarios, en otros, que se combinan ofreciendo placer y diversión al consumidor de entonces. Es decir, tanto lo oculto como la fragmentación, son otros de los recursos ingeniosos que hacen que el público tenga un papel activo en la lectura y recree mentalmente lo que “falta”, siendo un aspecto que no encontramos en obras occidentales de esta temática. Los recursos visuales aportan una información extra para aclarar aquello impreciso en el relato (García, 2001, p. 150).

El autor Amaury (2001, pp. 151-152) concluye diciendo que es importante tener en cuenta la evolución, en primer lugar, de la palabra pornografía, no vetándola o dándole un sentido negativo; y en segundo lugar, del makura-e, que aunque cuya intención se ajusta en ese calificativo, los términos “pornografía” o “erotismo” son inoperantes al aplicarlos al Japón del siglo XVII, XVIII y principios del siglo XIX.

¹⁸ “En el caso de Japón, este auge está determinado por el surgimiento de los barrios de placer, donde el “comercio de cuerpos” fue autorizado y regulado por el gobierno shogunal, cuya primera área se inaugura en 1585 en Osaka” (García, 2001, pp. 147-148).

3.1.5.3.2. La fotografía erótica: Nûdo Shashin

El cuerpo en la producción fotográfica comercial de Meiji se construyó principalmente a partir de dos discursos; uno que reflejaba la modernidad a través de la transformación de la apariencia, y otro que mostraba al cuerpo dentro de escenarios “tradicionales” como parte de las costumbres y la vida cotidiana convertidas en souvenir para extranjeros (Ibarí, 2013, p. 244)

El objetivo de las regulaciones sexuales en Meiji era reforzar la unión “natural” heterosexual; las leyes sobre la “creación” (zôka) y “la higiene del cuerpo” (eisei) se alinearon con la moral civilizada del periodo, construyendo todo un discurso en torno a los “órganos creadores” (zôkaki). Sin embargo, en Japón, existía un extenso canon sobre representaciones visuales de órganos genitales desde el periodo Edo en los grabados shunga, de los que ya hablamos anteriormente. Algunos elementos del shunga¹⁹ también se podrán identificar en la producción del nûdo shashin (ヌード写真), sin embargo, la fotografía erótica de Meiji²⁰ ofrecerá un heterogéneo catálogo con diversos elementos, posturas y poses que recordarán a la representación del desnudo femenino en la pintura estilo occidental *yôga* (Ibarí, 2013, p. 246). Las imágenes eran producidas en masa, originalmente para el consumo local, y las mujeres que aparecían estaban semidesnudas y mostrando de manera explícita los genitales femeninos dentro de escenarios muy particulares (Ibarí, 2013, p. 247).



Imagen 2: fotografías de Ishiguro Keishō

¹⁹ Algunos ejemplos de elementos del shunga que se utilizaron para el nûdo shashin son: kimonos como referente visual recurrente; el misugami, que era un pañuelo que utilizaban las mujeres después de tener relaciones sexuales, futones... etcétera. La diferencia era que el nûdo shashin los mostraba de manera menos lujosa (Ibarí, 2003, p. 252).

²⁰ El nûdo shashin es relevante para entender el proceso de auto regulación del deseo sexual en Japón, debido a que participaron de alguna forma directa o indirectamente (Ibarí, 2003, p. 247).

Hay fotografías donde el cuerpo de la mujer estaba más estilizado y se recurría a modelos con corporalidades más “occidentalizadas”, mientras que también se encontraban mujeres con cuerpos más “tradicionales”, es decir, con extremidades más pequeñas. Es importante destacar que llegaría un momento en el que se comenzaría a producir imágenes de mujeres japonesas a partir del complejo proceso de hibridación cultural que se estaba gestando entre Japón y Occidente (Ibarí, 2013, pp. 249-250).

Para concluir, se podría decir que los fotógrafos de *nûdo shashin* copiaron el modelo de fotografía erótica de Europa, asociando el cuerpo desnudo femenino al erotismo y también como elemento de excitación sexual masculino. (Ibarí, 2013, p. 250).

3.1.5.4. Periodo Taishô

El emperador Taishô, sucesor de Meiji, ocupó el trono desde 1912 hasta 1926; sin embargo, en 1921 se vio obligado a dejar las obligaciones imperiales a manos de su hijo Hirohito, que sería su regente (Hane, 2000, p. 167). Los años de este periodo supusieron un giro hacia la modernidad en las zonas urbanas²¹ y mostraron un interés en las costumbres y la cultura popular de Occidente: películas, música, ropa, deportes, etcétera; recibieron muy buena acogida por parte de las mujeres y hombres jóvenes que se conocen como las *moga* y los *mobo*²² (Hane, 2000, p. 183).

La reforma política más significativa fue la redacción de una nueva Constitución, cuyo objetivo fue erradicar la soberanía del emperador (de la que gozaba en Meiji) y depositarla en manos del pueblo. La nueva constitución, aprobada por la Asamblea en agosto de 1946, contemplaba la figura imperial como un “símbolo del estado” pero la soberanía sería ahora del pueblo; también la igualdad de derechos para el marido y la mujer, y los prostíbulos públicos de la antigua sociedad japonesa se prohibieron tras la ley Anti-prostitución de 1956 (Hane, 2000, pp. 257-259).

Por lo que se refiere a la cultura, el autor Ian Buruma (2003, pp. 76-77) comenta lo siguiente:

El Tokyo de la era Taishô estaba marcado por un hedonismo veleidoso, a veces nihilista, que recuerda al Berlín de Weimar. Produjo una cultura que más tarde sería etiquetada con tres palabras: ero, por erótico, guro, por grotesco, y nansensu, por sinsentido. (...) El arte *dadá*, el expresionismo,

²¹ Las zonas rurales no se vieron afectadas por la modernidad hasta ese punto, lo que hizo que las diferencias que ya existían de por sí se volvieran más acusadas

²² *Moga* (モガ) proviene de “modern girl” y *mobo* (モボ) proviene de “modern boy”

el cubismo, el constructivismo, la nueva sobriedad: todos habían tenido su día en Japón; más de un día, en realidad, ya que las tendencias tendían a permanecer algo más que en sus países de origen. (...) Taishō era una época de política radical, pero también de experimentación artística e introspección. Los diarios literarios, que registraban cada matiz del estado de ánimo del autor, eran llamados “novelas del yo” y muy populares. Muy alejados del severo idealismo Meiji, los artistas deseaban explorar los límites del amor romántico y el erotismo oscuro.

Hasta la guerra con Occidente, Tokyo siguió siendo un lugar bastante occidentalizado; la gente jugaba al béisbol, se veían películas de Hollywood, se escuchaba música y se leían libros occidentales. Lo que se expurgó de la sociedad japonesa entre 1941 y 1945 fue lo referente al Occidente de los anglosajones, es decir, todo lo que los liberales de la época de Meiji habían admirado y tratado de imitar. La guerra japonesa fue, a grandes rasgos, una guerra contra el liberalismo (Buruma, 2003, p. 125).

El emperador Hirohito murió en 1989, habiendo sido testigo del nacimiento de la democracia en la década de los años veinte; del militarismo de los años treinta, de la guerra del pacífico en los cuarenta; y de la lucha por la democracia y la libertad después de la guerra. (Hane, 2000, p. 302).

3.1.5.4.1. Erogonansensu

Desde finales de la década de 1920 hasta mediados de 1930 se dio el fenómeno conocido como erogonansensu²³ (エログロナンセンス), que impactó a todo nivel del período Taishō y que se extendió por medio de revistas y publicaciones que modelaban la “modernidad” urbana y trazaban las pautas de los estereotipos de las moga y los mobo. Los temas que aparecían en las revistas mostraban desde las maneras de vestir más acordes, las producciones más recientes de Hollywood y la vida de las estrellas, hasta futuros ejemplos de avances tecnológicos, y supuestos hábitos sexuales de “Occidente” (García, 2008, p.15). Sin embargo, las revistas literarias, en opinión de Suzuki Sadami²⁴, fueron los más influyentes medios para los jóvenes en la estructuración del imaginario del erogonansensu; las historias de misterio y detectives acapararon la atención con narraciones donde el horror, lo macabro, la demencia y el erotismo, eran

²⁶ Del inglés “erotic-grotesque-nonsense”

²⁴ Citado en *Lo erótico y la imagen de la mujer en el Japón moderno* (2008), p. 14

los ingredientes más comunes²⁵. Los personajes de estos relatos tenían una sexualidad exacerbada y libre de ataduras sociales, planteaban un cambio y esto cautivó al público. Es por este motivo que un término como *ero* fue adoptado por la sociedad de las décadas de 1920 y 1930, ya que implicaba una ruptura con las prácticas culturales anteriores y formaba parte de ese nuevo mundo del “progreso” (García, 2008, p. 16).

3.2. El cine japonés

3.2.1. Introducción al cine japonés desde 1896 hasta 1959

La cinematografía japonesa se caracteriza por ser compleja; llena de matices estilísticos, con una extraordinaria variedad de géneros y subgéneros, y temas que han evolucionado rápidamente bajo dos estigmas históricos: por una parte, el gran peso que tiene la tradición y los hábitos sociales y, por otra parte, la necesidad de un vínculo comercial con la industria occidental. Es el conjunto de todos estos aspectos los que han concretado la configuración del cine japonés, desde la década de los cincuenta (fecha clave en la cual se dejó descubrir por el mundo) hasta la actualidad. Sin duda, el cine japonés es respetado y muy esperado en festivales (Sedeño, 2002, p. 254).

Hasta el año 1910 los cineastas rodaban obras de teatro kabuki y variantes de este, pero junto al avance de las cámaras y el afán de experimentar de los técnicos comenzó a hacerse un cine con un estilo propio. En los primeros años surgieron bastantes productoras, entre las que destacó la Nikkatsu; que se especializó en dos géneros: *Jidai-Geki* (時代劇) o películas de época, y *Gendai-Geki* (現代劇) o películas de temas contemporáneos. Entre las décadas del diez al veinte el cine fue cambiando como consecuencia de la influencia occidental, siendo la productora Shochiku la primera en darle papeles de mujer a mujeres y prescindir de los *onnagata*²⁶ (Sedeño, 2002, pp. 254-255).

El primer código de censura japonés fue con el estreno de una película francesa llamada *Zigomar*. Las autoridades japonesas consideraron este tipo de películas peligrosas por su incitación al desorden público. Las normas reguladoras fueron recogidas por el diario *Asahi Shinbun* el 13 de octubre de 1912, en la cual apuntaba la prohibición de películas consideradas “antisociales” y aquellas que contuvieran

²⁵ El máximo exponente de este género de literatura fue Edogawa Rampo.

²⁶ Los *onnagata* (女形) eran hombres que representaban papeles de mujer en el cine japonés y que desaparecen en los años veinte (Sedeño, 2002, pp. 254-255).

imágenes cruentas, relaciones adúlteras y temas que pudieran incitar a la pornografía, además de recomendar la censura de los guiones por parte de la policía. Aunque hasta 1925 no se promulgó un código de censura propiamente dicho, la regulación cinematográfica ya estaba en marcha (Elena, 1993, p. 7).

En 1923 ocurrió el desastre del terremoto de Kanto, y las principales productoras del país sufrieron bastantes daños en sus infraestructuras, ocasionando el acercamiento del cine occidental al público por la disminución de producción propia. La influencia europea y norteamericana en el cine japonés fue notándose cada vez más cuando regresaron cineastas y actores que habían estudiado en Occidente (Sedeño, 2002, p. 255). Y fue en 1925, como se mencionó anteriormente, cuando se promulgó el código de censura por el Ministerio del Interior, esta supuso la primera regulación formal a escala nacional. Dentro del carácter restrictivo del mismo, es interesante resaltar cómo el mayor hincapié se hacía en el respeto a la familia imperial y, sobre todo, en el sexo (Elena, 1993, pp. 7-8). Ni siquiera se admitían besos en las pantallas, por lo que los cineastas japoneses tuvieron que crear sus propios recursos expresivos:

Del mismo modo que el público norteamericano hubo en un momento de acostumbrarse a la regla de ‘un pie en el suelo’ cuando aparecía en la pantalla una pareja sentada sobre una cama, el público japonés hubo de resignarse a que las escenas de besos estuvieran filmadas de tobillos para abajo: dos parejas de pies se acercaban cautelosamente y entonces el cigarrillo del caballero se estampaba contra el suelo para que no quedaran dudas de lo que estaba sucediendo por encima del cuello (Elena, 1993, pp. 7-8).

La aplicación de la ley de obscenidad en las películas extranjeras resultó más difícil; por eso, en la mayoría de los casos, las películas extranjeras no fueron censuradas completamente, sino que fueron modificadas solo en los elementos relacionados con la sexualidad (Alexander, 2003, p. 156).

Cuando se proclama la guerra con China en 1937 las directrices y la propaganda se solaparían con el recrudecimiento de la actividad censora, es decir, la posición conservadora de las costumbres se vería secundada por una orientación nacionalista y xenófoba en el plano social y político que excluía cualquier otra perspectiva (Elena, 1993, p. 8). En 1939 se promulgó la Ley del cine, una normativa inspirada en la legislación cinematográfica de la Alemania Nazi, entre algunas de las medidas destacaba la de obtener una licencia estatal obligatoria para cualquier trabajador de la industria cinematográfica, por lo tanto, la censura previa de los guiones por parte del

Ministerio se convirtió en obligatoria (Elena, 1993, p. 8). Más tarde, cuando Japón entra en 1941 en la guerra, se prohíben todas las películas extranjeras, a excepción de las alemanas (que también sufrieron cortes cuando proyectaban algún cuerpo desnudo). Para el cine japonés, el régimen militar tuvo consecuencias más directas que resultan de la aplicación de las severas directrices ideológicas o de la implacable censura (Elena, 1993, p. 8). Después de la segunda guerra mundial los norteamericanos ocupan Japón y prohíben todos los filmes que exaltaran el amor a la guerra y a las batallas, el militarismo o aquellas películas de época que hicieran alusión al Shogunato. Esta censura redujo la producción japonesa en un 25%, ya que borró todo aquel rastro de tradiciones ancestrales, artes marciales y formas de vestir (Sedeño, 2002, p. 256). Las mismas autoridades ocupantes decretaron que desde ese momento en adelante las películas japonesas debían tener escenas de besos, ya que estas escenas en Japón habían sido censuradas en las películas hollywoodienses de antes de la guerra (Buruma, 2003, pp. 150-151)²⁷. Según Nornes (2014, p. 96) en este periodo de la ocupación se censuraron películas independientes con escenas de desnudez y violación para no incitar la morbosa curiosidad de los aficionados al cine.

La ocupación terminaría en 1952, y con ello resurgiría el cine, convirtiéndose en una década muy importante por los siguientes motivos: se producen las películas de los autores más importantes del cine (como por ejemplo Kurosawa Akira, Mizoguchi Kenji, Ozu Yasuhiro, entre otros) y se importan temas occidentales, siempre moldeándose al gusto de los japoneses (Sedeño, 2002, p. 256).

Posterior a la ocupación (Nornes, 2014, p. 98), la organización que se encargaría de la clasificación de películas en Japón sería Eirin²⁸ (Boyce, 2018, p. 237). Desde el principio Eirin estuvo estrechamente afiliada con los funcionarios de la ocupación a pesar de que se declaró como un organismo independiente (Nornes, 2014, p. 98). Algunos géneros que Eirin no consideró apropiados fueron las películas domésticas “nude eiga” (nudo geki eiga), otras como las “películas de control de la natalidad” (basu kon eiga) y también las de enciclopedias sexuales “seiten films”, aun teniendo una finalidad educativa. Solo las segundas de las mencionadas lograron no estar sujetas a las inspecciones por su divulgación en los colegios (Nornes, 2014, p. 104).

²⁷ Paradójicamente, se animaba a los japoneses a besarse, tomarse de las manos y a bailar, pero las fotografías de soldados fraternizando con muchachas del lugar estaban prohibidas, así como también se prohibió la mención de la censura de la ocupación (Buruma, 2003, pp. 150-151)

²⁸ Aparte de Eirin, la censura podía ser aplicada por la policía y por Aduanas e Inmigración (Corral, s. f)

3.2.2. Pinku eiga

Las pinku eiga (ピンク映画) son películas soft-core²⁹ independientes de Japón que surgieron en 1962, y que no guardan ninguna relación con la pornografía (más conocida como Adult Video), ya que son industrias paralelas; con sus propias productoras, y sus propios actores y actrices (Nornes, 2014, pp. 3-4).

Se dice que el término pinku eiga o película rosa fue introducido por Murai Minoru, un escritor del periódico *Naigai taimusu*; Murai publicó un libro en 1989 en donde hablaba del pinku eiga (pink film) en contraposición al buru firumu (blue film, ブルーフィルム)³⁰. No obstante, otros autores también habían mencionado este término anteriormente: Kanai Yasuo, otro escritor, en un artículo sobre la película *Cave of Lust*, etiquetándola de ser “momoiro eiga”. El color rosa, o momoiro en Japón, se ha asociado con lo sexual y lo erótico, y hasta la década de los cincuenta la palabra momoiro era usada comúnmente para sugerir asuntos eróticos, y a partir de la década de los sesenta se usará cada vez más, no solo para hablar de sexo, sino para mencionar nuevos tipos de establecimientos sexuales como cabaré o salones (pinku kyabare y pinku saron). Se dice que, a raíz de la ley de Anti-prostitución de 1956, estos lugares utilizaron el recurso del color rosa como alusión a los distritos rojos (Nornes, 2014, pp. 28-29).

El escritor Nornes (2014, pp. 3-4) y Alexander (2003, pp. 156-157) explican algunas de las características de las pinku eiga:

- La desnudez femenina del torso y los glúteos fue frecuente, pero los genitales eran censurados para que no se convirtieran en un problema por la ley de obscenidad. La censura se aplicaba durante el rodaje para ahorrar costes.
- Las escenas de sexo eran simuladas, ya que lo realmente importante era la narrativa.
- Eran filmes grabados con bajo presupuesto y cuyos rodajes duraban tres o cuatro días. Además, el sonido era grabado a posteriori.
- En cuanto a su temática, existía una cierta fascinación por la prostitución, las violaciones y el sadomasoquismo, siendo siempre las mujeres las víctimas. Una de las causas de la producción de esta temática fue la dirección que tomó la cinematografía

²⁹ “Softcore” shows or describes sex, but not very violent or unpleasant sex, or not in a very detailed way. Definición de Collins English dictionary. (1994). Glasgow: HarperCollins Publishers.

³⁰ “(...) a term which refers to illegal and potentially hardcore stag films.” (Nornes, 2014, p. 28).

estadounidense, cada vez más explícita. Los directores japoneses no podían por temor a ser enjuiciados, por lo tanto, empezaron a combinar representaciones permisibles de sexualidad con imágenes violentas y sadomasoquistas.

- El público al que estaba orientado era al público masculino³¹.

Una de las características que más puede sorprender es la asociación de la sexualidad con la violencia, pero esto es debido al desconocimiento del erotismo tal y como lo entendemos en Occidente. Gubern (1993, pp. 49-51) argumenta el significado de la relación entre erotismo y violencia en Japón de la siguiente manera: “Los antropólogos nos han explicado que la violencia destructiva es una forma típica de liberación individual en las sociedades muy represivas y jerarquizadas”. Sobre este asunto, Alexander (2003, p. 164) se pregunta por qué una sociedad que parece venerar a las mujeres por su desempeño de los roles tradicionales ha llegado a aceptar como una construcción dominante de sus medios la explotación de la sexualidad femenina, y su continua violación sexual; y que aun así se muestren niveles bajos de violencia hacia las mujeres en la vida real. La interpretación que le da es que la estructura tradicional de los roles de género se estaba desmoronando, las mujeres que mantenían sus deberes tradicionales de criar a los hijos, administrar su educación y mantener su hogar, eran veneradas mientras permanecieran en esta estructura, pero las mujeres que no han asumido este rol aún o las que se han salido de este, se vuelven vulnerables en otras construcciones. Esto significa que son escolares y mujeres profesionales las que son objeto de violación y otras formas de violencia en las películas.

Saito Ayako, la crítica feminista de cine más importante de Japón compara esta denigración de las mujeres en las películas, en especial las de Wakamatsu Koji y Adachi Masao, con el ideal budhista que describe a las mujeres como salvadoras de los hombres (Nornes, 2014, p. 271).

Una definición de pinku eiga muy peculiar fue dada por Wakamatsu Kôji, que fue uno de los primeros cineastas, y de los más relevantes: “Movies can’t really be called ‘Pink’ if they are being accepted by the general public. They’ve always got to be guerilla. Pink Films are about putting it out there in the public’s face and smashing people’s minds.” (Nornes, 2014, p. 6).

³¹ “Alain Joubert desarrollaba a continuación una dicotomía temática, basada en la mujer como objeto de placer masculino (según el machismo tradicional nipón), o en la reivindicación de la igualdad de los sexos en el sufrimiento erótico” (Gubern, 1993, p. 52).

Las pinku eiga fueron muy importantes para la cinematografía japonesa, y tanto el autor Nornes (2014, pp. 4-6) como Monterde y Riambau (1995, p. 293) resaltan diversas razones, entre ellas: tener esa dosis de erotismo que la televisión no podía ofrecer al espectador; suponer un campo de entrenamiento para nuevos cineastas, guionistas y directores, ya que las pinku eiga eran el único medio en el que tenían libertad para ser creativos y para explorar ideas en las cuales podían aparecer escenas sexuales³². Otra de las razones es que los beneficios económicos que estas películas aportaban al país eran muy significativos; durante la década de los sesenta la industria cinematográfica japonesa se desplomó y las películas extranjeras con contenido sexual explícito aumentaron; y estas, además, no estaban sujetas al régimen de autocensura que tenía Japón. Este motivo y otros como: la caída del público, el reducido rendimiento de taquilla, la reducción de la producción de grandes estudios y los cambios posteriores en el circuito de exhibición, etcétera, (Nornes, 2014, p. 17) causaron que la mayoría de los estudios comenzaran a producir pinku eiga para preservar la cuota de mercado (Boyce, 2018, p. 238). Por último, se considera que estas películas fueron importantes según Nornes (2014, p. 6) porque han estado a la vanguardia de la mayoría de las batallas de posguerra sobre la censura cinematográfica³³. El género pinku eiga fue como una espada de doble filo porque, aunque atraía la atención del público, también atraía a la de los censores: por una parte, el gobierno, y por otra la organización Eirin. Irónicamente al censurar y etiquetar como “obscenas”, “inapropiadas”, o “adultas”, los propios censores contribuyeron al interés del público cuando en realidad querían destruirlo (Nornes, 2014, p. 94).

³² Pink Film is important because it is a rich field for studying representations of sexuality, particularly the intersection between sex and politics. Of course, sex has long been an attraction of the Japanese cinema for foreigners, from orientalist fantasy to feminist theorization. It is surely a major reason filmmakers like Oshima and Imamura received so much critical attention. They offered an eminently adult and complex exploration of sexuality compared to other filmmakers in the Asian region, where sex was either rendered with adolescent embarrassment or censored to near oblivion (Nornes, 2014, p. 6)

³³ Traducido literalmente: “(...) because it has been at the forefront of most of the postwar battles over film censorship”

3.2.2.1. Pinky violence

En 1970 se empezó a hacer un tipo de pinku eiga conocido como Pinky violence (ピンキーバイオレンス), eran películas con temas sadomasoquistas, de crítica social y radical, y también consideradas soft-porn. Además, celebraban el poder de la sexualidad de las jóvenes. Las principales protagonistas eran mujeres de pandillas adolescentes y las tramas mostraban un mundo de criminalidad ligado al matriarcado; se hace énfasis en su lucha por mantener una independencia frente a amenazas de un sistema dominado por los hombres (Kozma, 2012, pp. 37-38).

Kozma (2012, p. 38) resalta la importancia de estas películas: “These are films that allow Japanese cinema to showcase radical representations of female sexuality through the subversive cinematic space of exploitation film”.

Esta línea de pinku eiga fue creada por el estudio Toei, quien mezcló cuentos de criminalidad, violencia, tortura, y chicas que se vuelven malas (Kozma, 2012, p. 38).

3.2.2.2. Controversia y censura en las Pinku Eiga

En este apartado se expondrán casos de películas concretas que tuvieron alguna controversia o cuyos directores fueron llevados a juicio. Como se dijo anteriormente, la censura influyó en la evolución del pinku eiga, porque intentó imbuirla en un aura de

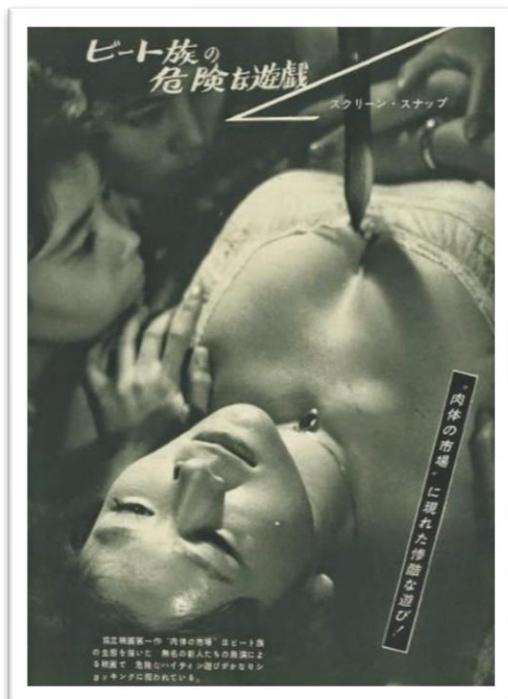


Imagen 1: *Nikutai no Ichiba* (1962)

tabú mientras se esforzaba por domarla. También se comprobará a continuación como la aparición de estas películas generó tensión entre los guardianes morales de la sociedad, la industria del cine y la organización Eirin (Nornes, 2014, p. 94).

La primera película de este género es *Market of Flesh* (*Nikutai no Ichiba*, 肉体の市場) de 1962 (Nornes, 2014, p. 3), y fue una producción del estudio Kyoritsu Eiga, que se dedicaba a las películas de bajo presupuesto (Nornes, 2014, p. 19). Al poco de su estreno, la policía de Tokyo denunció la película debido a que

consideraron que estaba violando el artículo 175 del código penal, y como era la primera vez que la policía intervenía en una película (Nornes, 2014, p. 20), Eirin se ofendió por poner en duda su función reguladora. Los comentaristas y críticos comenzaron a hablar de violación de la libertad de expresión y advirtieron sobre el resurgimiento de la censura policial. Al revisar la película se concluyó que sería designada como película para adultos, pero que no entraba dentro de la categoría de película indecente (Nornes, 2014, p. 20).

La trama cuenta la historia de Tamaki, una joven que busca vengar a su hermana mayor, quien se había suicidado por haber sido forzada sexualmente poco antes de su matrimonio. Tamaki comienza a juntarse con una pandilla en este bar y se enamora del líder, que resultó ser el hombre que violó a su hermana. Aunque ella cambia de opinión sobre matarlo, él muere apuñalado en una pelea por el cuchillo que la protagonista llevaba para vengar a su hermana.

Algunas de las escenas en concreto que la policía calificó de inapropiadas fueron: la escena de violación de la hermana mayor, una escena lésbica entre integrantes de la pandilla; otra escena de niñas atrayendo a hombres de mediana edad para posar desnudas a cambio de dinero, una niña durmiéndose debido a un sedante que le pusieron en la bebida y siendo llevada a un hotel para desnudarla, entre otras varias (Nornes, 2014, pp. 22-23).

El primer caso de obscenidad³⁴ que se dio en una película fue con *Black Snow* (*Kuroi yuki*, 黒い雪) de Tetsuji Takechi³⁵ en 1965; este filme cuenta la historia del hijo de una señora de un burdel, quien cansado de ver cómo los soldados americanos abusan de prostitutas japonesas, decide tomar violentas represalias (asesinatos, violaciones, explotación sexual y robos); aunque finalmente es capturado y ejecutado por los soldados.

Bret Boyce (2018, p. 238) añade un punto clave en el procedimiento judicial del director, el cual tiene que ver con la representación de la ocupación americana:

³⁴ En octubre de 1950 Eirin puso objeciones acerca de la película *The Blind Virgin* (*Hadaka ni natta otome-sama*, 裸になった乙女様), pero esta película era una película doméstica considerada nude eiga (Nornes, 2014, p. 103).

³⁵ Takechi Tetsuji sugirió que la fama como director de Pink va de la mano con la censura estatal: “To be indicted by the state authorities is the ultimate badge of honor for an artist. It beats getting a Cultural Decoration. With this, I’ve become a first-class artist.” (Nornes, 2014, p. 135).

The film's presentation of the American occupiers as a source of violence, degradation, disease, and racial contamination threatening the "sexual innocence and cultural purity" of their Japanese victims ensured that its anti-American nationalism would be a major focus of the legal proceedings.

La película promovió una serie de escenas tabú que no pasaron desapercibidas por los censores ni tampoco por los espectadores. La siguiente escena en concreto provocó también a los jóvenes militares de la base de Estados Unidos (Nornes, 2014, pp. 126-126):



Imagen 3: Escena de *Black Snow* (1965). Una de las protagonistas corriendo desnuda alrededor de la base de Yokota.

En el juicio, el director discutió con el fiscal si el objetivo principal de la película era político³⁶ o pornográfico, y el tribunal encontró esta obra más política que obscena; así que absolvió finalmente a los acusados porque habían cumplido con todos los recortes impuestos por Eirin (Boyce, 2018, p. 238). La película provocó la indignación moral de los censores y fue atacada por corromper a los espectadores jóvenes. Debido a *Black Snow*, miembros de la organización Eirin fueron enjuiciados por primera vez por cargos de obscenidad. La presidenta de la Asociación de Madres de Tokyo compareció como testigo en un juicio legal contra Eirin por considerar que la película *Black Snow* tentaría a los jóvenes a hacer el mal y a insultar a las mujeres. Los

³⁶ La obsesión por reconstruir el Japón de la posguerra fue determinante en la controversia de esta película, que critica la continua presencia militar estadounidense. El director, Takechi, se defendió diciendo lo siguiente: "I admit there are many nude scenes in [*Black Snow*], but they are psychological nude scenes symbolizing the defenselessness of the Japanese people in the face of the American invasion." (Nornes, 2014, pp. 246-247)

jueces del tribunal superior coincidieron en ese punto, destacando en su veredicto que a pesar de que la película era para adultos, la regulación no fue suficiente. Como consecuencia, los jefes de Eirin se disculparon públicamente en los periódicos y en la televisión (Nornes, 2014, pp. 127-128). Este juicio indicó claramente que el sello de aprobación de Eirin no era una garantía segura de inmunidad frente a la fiscalía, ni para cineastas ni para Eirin en sí, y el Tribunal Superior dictaminó que Eirin había cometido un error al aprobar *Black Snow* (Nornes, 2014, p. 129).

En cuanto a directores, el que más puso a prueba los límites de la censura y que luchó por hacer visibles sus mensajes antisistema fue Wakamatsu Kôji (*In Memoriam; Kôji Wakamatsu (1936-2012)*, 2012), también considerado como el maestro del pinku eiga (Nornes, 2014, p. 54). El escándalo provocado en el Festival de Cine de Berlín por su película *Secrets behind the walls* (*Kabe no naka no himegoto*, 壁の中の秘事) de 1965, dio a conocer este género cinematográfico fuera de Japón (Nornes, 2014, p. 35).



Imagen 4: Escena de *Secret acts behind the Walls* (1965). El protagonista forcejea con su vecina e intenta abusar sexualmente de ella.

Secrets behind the walls se sitúa en la posguerra japonesa y cuenta la historia de un estudiante que dedica su tiempo a mirar revistas

pornográficas y a espiar a sus vecinas;

una de ellas está obsesionada con el sexo, y otra mantiene una relación secreta con un antiguo amante que es activista por la paz. Algunos ejemplos de escenas impactantes que se pueden encontrar en la película son: el protagonista asfixiando a su hermana con una toalla y posteriormente golpeándola hasta la muerte, junto con otra escena en la que se intuye que podría estar abusando de ella; también otra escena en la cual el protagonista chantajea a su vecina por tener un amante y la coacciona a tener sexo.

En 1967 estrenó *Violated Angels* (*Okasareta Hakui*, 犯された白衣), una autentica obra maestra del erotismo sadomasoquista. Esta película se inspiró en la matanza real de ocho enfermas en Nueva York, pero el director optó por focalizar su

interés en la intimidad del asesino para comprender sus motivaciones, aunque la cinta se coronó con una “brutal orgía de sangre” (Gubern, 1993, p. 52).



Imagen 5: Escena de Violated Angels (1967). El asesino está en posición fetal mientras sus víctimas yacen con la forma de la bandera nacional japonesa.

A partir de la década de los setenta, Kôji empezó a hacer un cine más político, lo que causó la molestia de las autoridades japonesas; el acoso que recibió por parte de estas le obligó a cerrar su compañía de producción y volvió a hacer películas de adultos para otras empresas (*In Memoriam; Kôji Wakamatsu (1936-2012)*, 2012).

En 1970 aumentó la tensión entre Eirin y la policía debido a un cuestionario realizado por la policía sobre las opiniones de las representaciones sexuales en doce películas pink que habían sido recientemente aprobadas por Eirin. Con los resultados del cuestionario se llegó a la conclusión de que eran películas muy severas y estaban al límite de considerarse obscenas, así pues, la policía volvió a ejercer presión a Eirin para que ajustara sus regulaciones (Nornes, 2014, pp. 129- 131).

3.2.3. Roman poruno

A partir de 1968 la industria del cine japonés se fue desplomando, y algunos estudios empezaron a entrar en quiebra, pero el estudio Nikkatsu la evita retomando la moda de las pinku eiga y creando el roman poruno (ロマンポルノ) en 1972. Se puede decir que las películas de este género tuvieron una segunda edad de oro, ya que los espectadores que veían roman poruno comenzaron también a ver pinku eiga (Nornes, 2014, pp. 49-50).

El Roman poruno, o romantic pornography, no tenía nada de pornográfico, como sus predecesoras. El sexo siempre era simulado y no se podían exhibir los genitales o el

vello pùblico, por lo tanto, los directores tenían que hacer uso de trucos para evitar su exposición, optando por poner objetos entre la cámara y lo que se quería censurar; estos objetos podían ser floreros, teteras o estufas. Aunque puedan existir similitudes entre las pinku eiga y las roman poruno, la diferencia reside en que las primeras eran rodadas en exteriores por un pequeño equipo de rodaje, mientras que las segundas eran producciones realizadas bajo directivas del sistema de estudio con el trabajo de profesionales altamente cualificados (Da Silva, 2015).

Las películas eran el mejor entretenimiento popular, pero esto no libró al estudio Nikkatsu de problemas con la justicia. Sus argumentaciones fueron válidas, ya que para seguir siendo competitivos en un mercado internacional que cada vez estaba más globalizado, la industria cinematográfica japonesa necesita liberarse de una excesiva y estricta regulación de obscenidad, y es posible que este argumento influyera en el tribunal; basando principalmente su confianza en Eirin. Aunque esta organización también tuvo problemas con la justicia debido a algunas películas de este género (Boyce, 2018, pp. 238-239).

3.2.3.1. Controversias en las películas Roman poruno

En 1972 la policía entró en los estudios de la productora Nikkatsu para confiscar copias de películas consideradas como obscenas: *Love Hunter* (*Koi no kariudo*, 恋の狩人) de Yamaguchi Seiichiro, *High School Geisha* (*Jokosei geisha*, 女高生芸者) de Umezawa Kaoru, y por último *The warmth of Love* (*Ai no nukumori*, 愛の温もり), de Yukihiro Kondo. Este juicio empezó en el Tribunal Inferior, pero acabaría llegando al Tribunal Supremo en 1980, donde una vez más la acusación pidió a Eirin nuevas regulaciones que fueran más estrictas. Los acusados fueron los tres correspondientes directores, dos ejecutivos de la Nikkatsu y tres inspectores de Eirin; y fueron acusados de contribuir a la distribución de obscenidad según el artículo 62 del Código Penal por no haber hecho los recortes y revisiones suficientes en el proceso de inspección. De esas películas solo *High School Geisha* no fue verificada por Eirin a nivel de script o impresión final, mientras que las otras habían sido sometidas a múltiples controles antes de su proyección (Nornes, 2014, pp. 131-132). El director Umezawa Kaoru estuvo exento de ser procesado y sólo apareció como testigo de la acusación. Umezawa testificó en contra de los ejecutivos y de Eirin, y explicó que le habían encargado el proyecto como una obra de contenido “humorístico”, pero en el último minuto quisieron

que le agregaran otras escenas que contenían representaciones sexuales, como una que incluía la posición “69”. Consideró también que la película contenía más expresiones sexuales que *Black Snow*. También apuntó que no creía que Eirin fuera a dejar la proyección de esa película (Nornes, 2014, pp. 132-133). Finalmente, su película *High School Geisha*, fue inmune a las críticas por su contenido cómico, pasando por alto las escenas sexuales, y suponiendo un referente, ya que el uso de la comedia sirvió para prevenir la crítica de los censores (Nornes, 2014, p. 133).

Mientras *High School Geisha* fue considerada como la menos obscena, la película de Yamaguchi³⁷, *Love Hunter*, fue considerada la que más, y su director fue el que más defendió el derecho de producir roman poruno (Nornes, 2014, p. 135). La trama cuenta la vida de una joven atormentada por su vida sexual, quien también tiene pesadillas eróticas protagonizadas por sus padres. Con esta película las autoridades pidieron una condena para Yamaguchi, pero fue absuelto en 1980 (Corral, s. f). Estar acusado en este caso no le hizo dejar de dirigir películas, puesto que mientras esperaba el veredicto, grabó *Hunter of Love: desire* (*Koi no kariudo: yokubo*, 恋の狩人: 欲望) en 1973. En esta historia la protagonista era una estudiante que trabajaba de stripper y era arrestada por la policía de Tokyo, acusada por los mismos cargos de obscenidad por los que acusaban al propio director (Da Silva, 2005).

El estudio Nikkatsu no fue acusado por la corte inferior de ser promotores del Roman poruno, ya que entendieron que se trató de una estrategia de supervivencia para salvar el estudio en quiebra como señalaron los jueces en su veredicto, y como se comentó anteriormente de manera muy breve:

Nikkatsu too decided to enter into the production and distribution of so-called adult films based on the fact that adult films (commonly known as ‘Pink Films’) produced by independent production companies had inexpensive production costs and moreover offered a stable market (Nornes, 2014, p. 133).

³⁷ “A la espera del resultado de su caso, el director Yamaguchi Seiichiro mientras tanto rodaba otro trabajo erótico con el título de *Koi no kariudo: yokubo* (Cazador de amor: Deseo) en el que la protagonista, una estudiante trabajando de stripper, era arrestada por la Policía Metropolitana de Tokio acusada de los mismos cargos de obscenidad con los que el propio director había sido imputado” (Da Silva, 2005).

3.2.3.1.1. *El imperio de los sentidos*

El caso de censura más sonado en este género, y el ejemplo más prestigioso de sadomasoquismo cinematográfico japonés, apareció en 1976 con la película *El imperio de los sentidos* (*Ai no korida*; 愛のコリーダ) de Ōshima Nagisa, una historia basada en el suceso de 1936; en el que una mujer asesinó a su amante mediante estrangulamiento mientras mantenían relaciones sexuales, para posteriormente emascularle y vagar durante días por Tokyo hasta su detención.

Con esta película, Ōshima rompe las convenciones de la industria representando actos sexuales explícitos que motivaron su censura (Gubern, 1993, pp. 52-53), además de tratarse de la primera producción considerada pornográfica y hardcore del país (Boyce, 2018, pp. 739-740). Es claramente una película obscena, al menos en las escenas explícitas en las que se ven los genitales de la actriz y el actor principales, y en las escenas donde aparecen relaciones sexuales y felaciones (Alexander, 2003, pp. 159-160). Ōshima evitó el enjuiciamiento al desarrollarla, editarla y distribuirla desde Francia, después de que no le dejaran continuar con ella en Japón; reimportándola después y cumpliendo con los recortes propuestos por Eirin y la ley de aduanas; esto significa que los japoneses solo pudieron ver una versión muy editada respecto al filme original³⁸ (Boyce, 2018, p. 739-740). Según Alexander (2003, p. 162) el director pretendía que la película se distribuyera en el extranjero, es decir, en sociedades con

límites más fluidos en cuanto a imágenes sexuales.

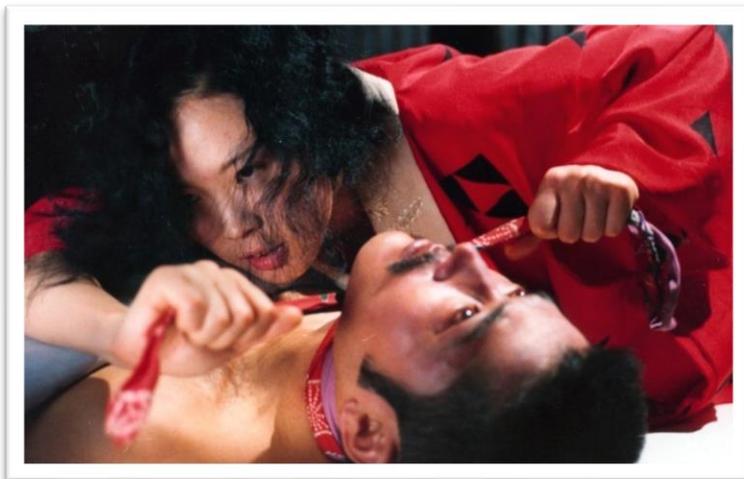


Imagen 6: *El imperio de los sentidos* (1976). Sada practicando asfixia erótica a Kichi.

La película de Ōshima consta de una serie de escenas donde se representan diferentes circunstancias de la vida cotidiana que se transforman en encuentros sexuales, llegando a la conclusión de que todos los

³⁸ “The film was later shown in Japan with forty-nine objectionable scenes—close to one-third of the film—cut out or airbrushed” (Alexander, 2003, p. 152)

modos de comportamientos que no están restringidos por las costumbres sociales se vuelven obsesivos. Cada escena representa un nivel mayor de obsesión que lleva a los personajes hacia los límites de la exploración sexual³⁹. De esta manera, el director consigue atrapar a una audiencia que ve como Sada y Kichi experimentan de una forma que no se había planteado antes en el cine, ya que otros directores japoneses se conformaban con escenas que fueran aceptadas por las normas de censura. Oshima, en este sentido, no niega nada a la audiencia; que anticipa la dirección destructiva hacia la que se dirigen la relación de estos personajes. El director expone los peligros de desviarse de las normas sociales y adentrarse en los comportamientos primitivos, obsesivos y violentos; planteando, si realmente existe entre la pareja una relación sostenible. Los personajes de Sada y Kichi mantienen un juego de roles en el que, al comienzo, Kichi juega el papel de agresor y Sada de sumisa, pero más tarde Sada acaba convirtiéndose en la agresora de Kichi, mientras él queda como relegado a un mero objeto sexual⁴⁰. Una vez sus demandas sexuales llegan al límite fisiológico, exploran la violencia con golpes y asfixia, hasta acabar con la vida de Kichi (Alexander, 2003, pp. 160-161). Alexander (2003, pp. 160-161) entiende que Ōshima atrae al público haciéndoles creer que el verdadero significado de la película es la búsqueda del orgasmo eterno de Sada, pero que, en realidad, el director lo que quiere es que la audiencia se plantee si al eliminar la sexualidad gráfica se revelaría una locura más profunda o un sinsentido nihilista.

El autor Gubern (1993, pp. 52-53) también comenta la siguiente impresión sobre la película:

En este film sadiano se demuestra que el placer tiene su meta en el dolor y que la espiral de la transgresión sexual conduce naturalmente a la última e irreversible transgresión. La amante mata a

³⁹ Esta exploración sexual es un tema tabú para la sociedad, ya que no considera que sea apropiada su exhibición o su discurso público.

⁴⁰ El acto sexual siendo iniciado por un hombre, la búsqueda depredadora de Kichi, su trato indiferente hacia su esposa y la violación de varios empleados domésticos puede ajustarse a las expectativas del público según los roles de género de la sociedad de ese momento, estén o no de acuerdo en esta diferenciación de roles. Sin embargo, lo que fue inesperado para los roles de género generalmente aceptados fue la iniciación de este acto sexual por parte de la mujer y su posterior dominación sobre el hombre. Se usa el comportamiento de Kichi para reestablecer el dominio social, pero se recurre a un tema del folklore japonés: el de la mujer que utiliza sus encantos sexuales para atraer al hombre hacia su destrucción (Alexander, 2003, pp. 165-166).

su hombre no solo por el frenesí de la excitación sino porque en el fondo sabe que nada se posee tanto como aquello que se mata.

Respecto al caso de Ōshima, él no fue enjuiciado por la película, pero fue procesado por acusaciones de obscenidad derivadas de la publicación de un libro de fotografías y notas sobre esta. Después del juicio público, fue absuelto en 1982 (Alexander, 2003, p. 152). Las circunstancias de este juicio revelan las variaciones en los métodos por los cuales la sociedad define y aplica la ley de obscenidad (Alexander, 2003, p. 161). Como en la mayoría de los casos precedentes, el escrutinio legal se centró en las imágenes explícitas de la película, mientras que Ōshima exigió que el tribunal explicara y precisara la norma antes de que la censura fuera aplicada a su película o a cualquier otra. Es decir, pretendía que el tribunal especificara cuál era el elemento explícito: si se trataba del detalle, del contexto o de los valores implícitos, pero no obtuvo respuesta (Alexander, 2003, p. 167).

La pregunta que se hace el autor Alexander (2003, pp. 167-168) es: ¿Quién tiene la responsabilidad de determinar la obscenidad de una obra en nombre de todos en una sociedad? Los tribunales japoneses han aceptado y apoyado los derechos individuales por cuestiones de respeto mutuo, asumiendo que el individuo tiene el derecho de expresión, pero en Japón, la regulación del comportamiento individual ya está aceptada como responsabilidad del gobierno; los derechos de expresión individual siempre han estado sujetos a restricciones por la legislación. La ley de obscenidad es aplicada por jueces, no por miembros individuales del público, es por eso por lo que se sigue manteniendo un sentido tradicional de decoro público. Hasta cierto punto, se entiende que la sexualidad y la violencia forman parte de la experiencia social de un ciudadano, incluso de los jóvenes, quienes se exponen a materiales con este contenido; siendo la labor del gobierno hacer que estas exposiciones no sean tan explícitas. En la ley japonesa, la obscenidad se define en términos de explicitud de las imágenes más que en las consecuencias de un comportamiento anormal⁴¹. Aunque la película de *El imperio de los sentidos* haya sido precursora, no se considerará del todo pornográfica, pero nunca dejará de tener la categoría de obscena según la ley japonesa.

⁴¹ Este es un ejemplo del compromiso ideológico con las normas sociales.

4. RESULTADOS

4.1.1. El cine posterior a la década de los setenta

En los años ochenta el cine japonés se renueva para sobrevivir a la crisis que se dio a finales de los setenta; se invirtió en otras industrias como la televisión y la música comercial, y también el cine pornográfico tuvo un resurgimiento (Sedeño, 2002, pp. 259-260). La producción del momento estaba condicionada por: la hegemonía que tenían las majors de distribuir las películas en circuitos internos propios; el cierre de miles de salas, la subida del precio de las entradas, la llegada de directores de cualquier ámbito del audiovisual, etcétera (Sedeño, 2002, p. 260). Se constituyó una estructura industrial más moderna, pero igualmente férrea y cerrada, con una escasa oferta formativa que hacía que los nuevos cineastas fueran en su mayoría autodidactas y empezaran en el pinku eiga o en el original video (Sedeño, 2002, p. 260).

La censura cinematográfica siguió presente, por ejemplo, Imamura Shohei en 1981 con *¿Qué más da?* (Eijanaika, えいじやないか) tuvo problemas por ofrecer una secuencia en la que varios personajes femeninos orinaban con el trasero al aire.

Posteriormente, en 1988 el estudio Nikkatsu cierra sus puertas en una década donde intentó promocionar películas de roman, y coincidiendo con este cierre, el manga y el anime hacen su aparición en el panorama internacional.

Además, en 1994 se abolió la ley que prohibía la exhibición de vello púbico; y *Night Life In Tokyo* (*Ai no shinsekai*, 愛の新世界) de Takahashi Banmei tiene el honor de ser la primera pinku eiga con un desnudo integral sin censurar (Corral, s. f).

Un ejemplo importante de pinku eiga fue *Flower and Snake* (*Hana to hebi*, 花と蛇) de 2004, la película resultó ser una burla para Eirin porque obligaba a una mujer a lucirse con desnudos integrales durante la mayor parte del filme (Corral, s. f).

En la actualidad la globalización todavía parece no haber alcanzado a la producción japonesa, que se resiste a la estandarización de su cultura en un intento de preservar una cinematografía heterogénea: “Si la globalización se ultima será porque habrá llegado a la industria del cine nipón, una de las pocas que no han desistido aún en el país al neoliberalismo más radical” (Sedeño, 2002, p. 260).

4.1.2. La censura en otros medios

4.1.2.1. Pornografía

En primer lugar, Japón es, junto a países como Corea del Sur, Finlandia y China, el mayor consumidor de pornografía mundial (Canudas, 2009, p. 39). No obstante, la pornografía o Adult video (*Adaruto video*, アダルトビデオ) es censurada; es decir, no se pueden mostrar imágenes del pene y la vagina, aunque no hay ningún problema en mostrar los senos o el trasero. Los órganos sexuales son tapados mediante una técnica conocida como fogging. Actualmente, tanto películas no eróticas como eróticas (de una calidad artística constatada) pueden mostrar desnudos frontales sin censura (Da Silva, 2015). La censura en el cine convencional y en el pornográfico puede resultar extraño, teniendo en cuenta la explicitud de los antiguos grabados makura-e, pero los realizadores ocultaban estas zonas en encuadres de las escenas, jugando con la posición de la cámara o situando objetos en medio. Para mantener la excitación del espectador utilizaban objetos de goma que simulaban el miembro masculino e incluso tentáculos (González, 2016).

En cuanto a la pornografía en internet y a la fotografía digital, los tribunales no han abordado específicamente la presencia de obscenidad en estas, pero sí han abordado el tener este tipo de contenido en discos duros, expresando que la posesión de copias digitales de materiales pornográficos en una unidad de disco duro viola el artículo de obscenidad (Dobbins, 2008, p. 31).

Según la autora Sandra Canudas (2009, p. 45) resalta que más del 50% de los jóvenes universitarios utilizan internet asiduamente para consumir material pornográfico. Y también que, hasta hace diez años, fue uno de los mayores productores de pornografía infantil del mundo. Por otro lado, Boyce (2018, p. 741) comenta que la pornografía no es restringida por la ley por el hecho de ser más violenta. Y para finalizar Nornes (2013, p. 333) hace énfasis en el comportamiento obsesivo de los japoneses sobre la pornografía: “Thus, unlike other countries where a free access to pornography has resulted in a satisfied curiosity, a stilled prurience, and emptier and emptier porno houses, Japan retains a compulsive and relatively obsessed audience”.

4.1.2.2. Manga y anime

El manga y el anime ha supuesto todo un problema para Eirin y para los tribunales en cuanto a obscenidad. El primer caso se dio en 2002, con el manga Honey Room (Misshitsu, 密室), tanto el autor como el editor fueron arrestados. El manga

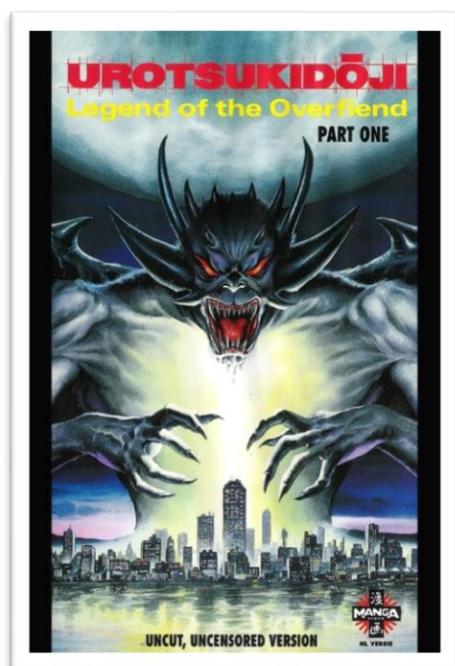


Imagen 7: Urotsukidoji, película precursora de la pornografía con tentáculos.

trataba temas como la violación y el sadomasoquismo, además de mostrar de forma explícita los genitales. Este juicio provocó controversia pública, porque era uno solo de los muchos mangas gráficos y explícitos que estaban publicados (Dobblins, 2008, p. 28).

Al igual que con el cine y la pornografía, las partes genitales de los personajes de los mangas y animes debían ser tapados con una delgada línea blanca, y hasta hace unos años, también se censuraba el vello púbico, por lo que los artistas dibujaban esta zona depilada. En relación a la prohibición de no mostrar genitales, los creadores de este contenido renovaron la pornografía mediante la creación de fetiches sexuales, como, por ejemplo, las relaciones sexuales entre personas y monstruos fantásticos (Canudas, 2009, pp. 44-45) o más conocido como pornografía con tentáculos. Esta pornografía con tentáculos ya era conocida por el makura-e *El sueño de la esposa del pescador*; donde se mostraba a una mujer siendo violada por pulpos. Esta idea supondría el método idóneo para mostrar actos sexuales sin mostrar genitales masculinos y así poder evitar la censura (Dobblins, 2008, p. 45). Para concluir con este punto, otra de las controversias que ha presentado este fenómeno, y que sigue presente en la actualidad en mayor o menor medida, es la representación de personajes con apariencia muy joven, pudiéndose entender como pornografía infantil (Canudas, 2009, p. 45).

4.1.2.3. Videojuegos

En el campo de los videojuegos se puede hacer una comparación entre la censura de América y la de Japón, puesto que en América se censuraban los videojuegos

japoneses con una gran carga sexual, y en Japón se censuraban los videojuegos americanos que contenían violencia gráfica (Herrera, 2016, p. 118).

Como ejemplo, en la compañía Nintendo se dio una serie de directrices para aplicar la censura: por contenido sexual explícito o subyacente, lenguaje o representaciones denigrantes, violencia casual o excesiva, violencia doméstica, muestras gráficas sobre la muerte, entre algunas más (Herrera, 2016, p. 124).



Imagen 8: *Maniac Mansion*, 1987.

El caso más notorio de censura en los videojuegos fue el de *Maniac Mansion*, desarrollado por *LucasArts*

Entertainment Company

y distribuido por Nintendo de América. Este juego pasó por un estricto control a nivel de contenido, pero fue rechazado por Nintendo por contener determinados temas polémicos de carácter sexual, como las representaciones de desnudos en diferentes escenarios del juego. Finalmente salió a la venta, y en todas sus versiones conserva por lo general el mismo contenido exacto salvo diferencias técnicas puntuales (Herrera, 2016, pp. 132-133).

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La sociedad japonesa tenía una herencia de representación erótica aceptada socialmente hasta el periodo Meiji, o sea, hasta la occidentalización. Japón, en ese intento de acercarse a la cultura occidental, se hizo menos tolerante en este aspecto, y también adoptó los conceptos de erotismo, pornografía y obscenidad; puesto que los japoneses no tenían términos tan específicos. Como consecuencia de esta relación con Occidente, se empezó a censurar y restringir ciertos tipos de contenido, que dependiendo del periodo histórico han ido cambiando al mismo tiempo que la censura ha ido reajustándose; pero siempre teniendo un punto en común: la obscenidad. La constitución japonesa expresa en el artículo 21 que: “Se garantiza la libertad de reunión y asociación, de palabra y de prensa, como también toda otra forma de expresión. No se mantendrá censura alguna ni se violará el secreto de ningún medio de comunicación”. Y

en relación a lo anterior, el artículo 175 del Código Penal, sí especifica que aplicará la censura por motivos de obscenidad. No obstante, no hay una aclaración de este concepto, y esto ha ocasionado numerosos conflictos con los censores; planteando la necesidad de revisar, cambiar o quitar esa ley para que el país prospere.

Es interesante hacer la siguiente apreciación sobre la obscenidad en el campo cinematográfico japonés: en las películas de Wakamatsu se exponen mujeres desnudas, víctimas de torturas, vejaciones y violaciones; y nunca estas películas fueron tan controversiales como la escena de la película *Black Snow* de Tetsuji Takechi en la que una de las protagonistas corre desnuda al lado de una base militar. Con ello se puede sugerir que la obscenidad tiene un matiz, no solo sexual, sino en gran parte político también.

Indudablemente esta censura ha podido perjudicar tanto a directores como autores de otros medios mencionados, como el anime o los videojuegos, pero también ha logrado crear una enorme cantidad de recursos, fetiches y prácticas sexuales: en el caso del cine, los directores ocultaban ciertas zonas mediante encuadres, posiciones de cámaras y objetos en medio; mientras que en el anime y en los videojuegos se han usado seres fantásticos, monstruos y objetos que pudieran simular el miembro masculino. También se debe tener en cuenta, que hasta 1999 no se penó la producción y distribución de pornografía infantil, y hasta 2014, su posesión; pero paradójicamente, los censores, que tanto se encargan de aplicar la ley de obscenidad y que tienen la labor de preservar las buenas costumbres en la sociedad, solo han mostrado preocupación por la prohibición del vello púbico y los genitales. A través de la lectura de todos los ejemplos de censura y de todos los juicios por obscenidad se puede ver una sociedad conservadora y represiva que intenta revelar una sexualidad, en el fondo, muy depravada. Al mismo tiempo que sorprende la cantidad de pornografía y representaciones sexuales tan violetas que se producen en el país y, sin embargo, Japón siga teniendo niveles muy bajos de violencia.

Para concluir, sería necesario seguir estudiando más casos de censura en el cine erótico, y también se abren nuevas líneas de investigación: la representación de la sexualidad en estas películas; la censura en el anime y en los videojuegos, y el concepto de obscenidad en la actualidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

Alexander, J. R. (2003). Obscenity, Pornography and the Law in Japan: Reconsidering Oshima's In the Realm of the Senses. *APLPJ*, 4, i. [Consultado el 5 de mayo de 2019].

Disponible en:
[https://www.researchgate.net/publication/256017463_Obscenity_Pornography_and_Law_in_Japan_Reconsidering_Oshima's_In_the_Realm_of_the_Senses'](https://www.researchgate.net/publication/256017463_Obscenity_Pornography_and_Law_in_Japan_Reconsidering_Oshima's_In_the_Realm_of_the_Senses)

ALSINA, H. (1977). *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona: Editorial Lumen.

Article 175. Japanese Penal Code. Japón, 24 de abril de 1907. [Consultado el 13 de marzo de 2019] Disponible en:
<http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail/?id=1960&re=02&vm=04>

Boyce, B. (2018). “Japan” en “Obscenity and Nationalism: Constitutional Freedom of Sexual Expression in Comparative Perspective”. *Colum. J. Transnat'l L.*, número 56, pp. 681-736. [Consultado el 21 de abril de 2019]. Disponible en:
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3185016

BURUMA, I. (2003). *La creación de Japón, 1853-1964*. Londres: Editorial Mondadori.

Canudas, S. (2009). “Japón”, en *Altas mundial del orgasmo: Manual internacional del amor, del sexo y del cortejo*, pp. 37-49. España: Sandra Canudas.

Corral, J. M (s. f). La censura artística japonesa de los genitales: el mosaico y la Eirin, Japonismo. [Consultado el 29 de mayo de 2019]. Disponible en:
<https://japonismo.com/blog/censura-artistica-japonesa-mosaico-eirin>

Da Silva, Joaquín (2015), Glosario, Eiga 9. Disponible en:
<http://eiga9.altervista.org/glosario.html#romanporno>

Da Silva, Joaquín (2005), Obscenedad y el Artículo 175 del Código Penal Japonés: Pequeña Introducción a la Censura Japonesa, Eiga 9. [Consultado el 29 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://eiga9.altervista.org/articulos/obscenedad.html>

Dobbins, A. (2009). "Obscenity in Japan: Moral guidance without legal legal guidance". *Express O*, 1-51. [Consultado el 20 de abril de 2019]. Disponible en: https://works.bepress.com/amanda_dobbins/1/

Elena, A. (1993). "En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés." *Nosferatu. Revista de cine*, núm. 11, pp. 4-13. [Consultado el 29 de marzo de 2019] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/40840>

FOUCAULT, M. (1976). *Historia de la sexualidad I*, Madrid: siglo xxi editores.

García Montiel, E. (2013). "El control de la estampa erótica japonesa shunga" de Amaury A. García Rodríguez. *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, núm. 103, pp. 262-270. [Consultado el 7 de marzo de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36929618011>

García Rodríguez, A. A. (2001). "Desentrañando lo pornográfico, la xilografía makura-e". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 79, pp. 135-152. Instituto de Investigaciones Estéticas. [Consultado el 28 de marzo de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/235095/Desentra%C3%B1ando_lo_pornogr%C3%A1fico_La_xilograf%C3%ADa_makura-e

García Rodríguez, A. A. (2008). "'Lo erótico' y la imagen de la mujer en el Japón moderno". *Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión. Universidad de los Andes*, vol. 67-68, pp. 13-26. [Consultado el 4 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/235084/Lo_er%C3%B3tico_y_la_imagen_de_la_mujer_en_el_Jap%C3%B3n_moderno

Gubern, R. (1993). "El lado oscuro del deseo". *Nosferatu. Revista de cine*, número 11, pp. 48-53. [Consultado el 8 de mayo de 2019]. Disponible: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40846/NOSFERATU_011_007.pdf?sequence=4

HANE, M. (2000). *Breve historia de Japón*. Madrid. Editorial Alianza.

Herrera, A. S. (2016). La censura en los videojuegos distribuidos por Nintendo de América entre 1985 y 1995: Estudio del control de calidad llevado a cabo por Nintendo de América en EEUU y contraste de las diferencias culturales con Japón. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, (8), 117-153. [Consultado el 29 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://www.asiademica.com/n08/>

Ibarí Ortega, M. (2003). “Nûdo Shashin: La construcción del desnudo femenino en la fotografía del periodo Meiji”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, vol. 8 pp. 241-256. [Consultado el 5 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/5415464/N%C5%ABdo_Shashin_la_construcci%C3%B3n_del_desnudo_femenino_en_la_fotograf%C3%ADa_del_perodo_Meiji_Revista_Cuestiones_de_g%C3%A9nero_de_la_igualdad_a_la_diferencia.Universidad_de_Le%C3%B3n_Espa%C3%B1a

Inestrosa, S., Adoum, J.R., Rojas, J., Ribadeneria, E. (1997), “Sociedad, mujer y comunicación. Erotismo, pornografía y medios”. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*. [Consultado el 13 de marzo de 2019]. Disponible en: https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/issue/view/57_1997/showToc

In memoriam; Koji Wakamatsu (1936-2012), 2012. Disponible en: <http://www.cineasiaonline.com/in-memoriam-koji-wakamatsu-1936-2012/>

Kozma, A. (2012). Pinky Violence: Shock, awe and the exploitation of sexual liberation. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, número 3 (1), pp. 37-44. [Consultado el 25 de mayo de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/6383843/Pinky_Violence_Shock_Awe_and_the_Exploitation_of_Sexual_Liberation?auto=download

Ley N°21. Constitución de Japón, Japón, 3 de mayo de 1947. [Consultado el 13 de marzo de 2019]. Disponible en: https://www.cu.emb-japan.go.jp/es/docs/constitucion_japon.pdf

González, E., L. (2016). El erotismo en el cine japonés (I). Revista Cultural: “Ecos de Asia”. [Consultado el 25 de mayo de 2019.]Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-erotismo-en-el-cine-japones-i-primeros-pasos/>

González, E., L. (2016). El erotismo en el cine japonés (II). Revista Cultural: “Ecos de Asia”. [Consultado el 25 de mayo de 2019] Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-erotismo-en-el-cine-japones-ii-el-pinku-eiga/>

McLelland, M. (2014). Sex censorship and media regulation in Japan: a historical overview. *The Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*, pp. 402-413. [Consultado el 5 de abril de 2019] Disponible en: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=2719&context=lhapapers>

Monterde J. E, Riambau E. (1995). Historia general del cine Vol. XI - Nuevos cines (años 60). El nuevo cine japonés. Editorial Cátedra.

Nornes, A. M. (2014). *The Pink Book: The Japanese Eroducton and Its Contexts*. Kinema Club.

Sedeño Valdellós, Ana M. (2002). “Cine japonés: Tradición y condicionantes creativos actuales. Una revisión histórica”. *Revistas Científicas Complutenses*, vol. 7, pp. 267-273. [Consultado el 28 de marzo de 2019]. Disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0202110253A>

Smith, H. (1996). Overcoming the Modern History of Edo “Shunga”. S. Jones. *Imaging/reading eros*. Conferencia llevada a cabo en. East Asian Studies Center, Indiana University. [Consultado el 22 de abril de 2019]. Disponible en: http://www.columbia.edu/~hds2/pdf/1995_Edo_Shunga.pdf

Xinzhong, Y. (2001). “El confucianismo japonés”, en *El confucianismo*, pp. 162-163. Madrid: Cambridge University Press.

WHITNEY J. (1973). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo xxi editores.

