



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

**Revisión de los estereotipos aplicados a la figura de la geisha en el cine
occidental y japonés**

Autor: José Manuel Calvo Pina

Tutora: Irene Raya Bravo

Vº. Bº. de la Tutora: Irene Raya Bravo Alumno: José Manuel Calvo Pina

D.

D.

Sevilla. Junio de 2017

REVISIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS APLICADOS A LA FIGURA DE LA GEISHA EN EL CINE OCCIDENTAL Y JAPONÉS

Resumen:

El cine, con su poder legitimador, ha conformado una imagen de la Geisha en Occidente que a menudo se aleja de sus referentes nipones. El presente trabajo trata de revisar los estereotipos asentados a raíz del *orientalismo* a través del análisis de dicha figura en el cine occidental y japonés, tratando de acercarnos con más rigor a un símbolo con una elevada carga cultural e histórica como es la geisha. La figura se analiza a través de las películas *Mi Dulce Geisha* (*My Geisha*, Cardiff, 1962), *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Marshall, 2005), *Las Hermanas de Gion* (*Gion no shimai*, Mizoguchi, 1936) y *La Mujer Crucificada* (*Uwasa no onna*, Mizoguchi, 1954).

Palabras clave: geisha, cine, estereotipos, *orientalismo*, Occidente, Oriente.

Abstract:

The cinema, with its legitimating power, has shaped an image of the Geisha in Occident that often moves away from its Japanese references. The present work tries to review the stereotypes established as a result of *orientalism* through the analysis of this figure in Occidental and Japanese cinema, trying to approach more rigorously a symbol with a high cultural and historical load as is the geisha. The figure is analyzed through the films *My Geisha* (Cardiff, 1962), *Memoirs of a Geisha* (Marshall, 2005), *The Sisters of Gion* (*Gion no shimai*, Mizoguchi, 1936) and *The Woman in the Rumor* (*Uwasa no onna*, Mizoguchi, 1954).

Keywords: geisha, cinema, stereotypes, *orientalism*, Occident, Orient.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	4
2. METODOLOGÍA	5
3. MARCO TEÓRICO	7
3.1 Cine y representación	7
3.2 La construcción de la realidad a través del cine	7
3.3 Relativismo cultural y etnocentrismo	10
3.4 Categorización social, estereotipos y prejuicios	12
3.5 <i>Orientalismo y japonismo</i>	13
3.6 La geisha y la visión distorsionada de su mundo	15
4. ANÁLISIS	22
4.1 Cine occidental	24
4.1.1 <i>My Geisha</i>	26
4.1.2 <i>Memoirs of a Geisha</i>	30
4.2 Cine japonés	38
4.2.1 <i>Gion no shimai</i>	40
4.2.2 <i>Uwasa no onna</i>	45
5. CONCLUSIÓN	49
6. GLOSARIO	51
7. BIBLIOGRAFÍA	53
8. VIDEOGRAFÍA	57

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado es el resultado de mi labor como alumno tutorizado por la docente Irene Raya Bravo, quien ha guiado su desarrollo para obtener el mejor resultado. Es, al mismo tiempo, celebración y broche al término de mi formación como profesional de la comunicación en la Universidad de Sevilla, así como evidencia de este camino en cuanto a que expongo en él las habilidades y herramientas que he adquirido durante estos cuatro años. Como referente, quisiera aquí nombrar la asignatura *Comunicación Audiovisual e Interculturalidad*, impartida por el profesor Manuel Jorge Lombardo Ortega y la profesora Milagros Expósito Barea, que sentó bases analíticas en cuanto a estereotipos y prejuicios en las referencias culturales asiáticas hacia las que siempre había sentido especial predisposición.

El trabajo que tiene ante usted pretende constituir un acercamiento a la figura de la *geisha* a través del cine con el fin de realizar una comparativa entre su concepción en el imaginario común occidental, más estrictamente en Estados Unidos y Europa, y en la propia sociedad japonesa. Mientras a esta última debemos acercarnos con la especial cautela que requiere desentrañar los entresijos de una sociedad ajena a la nuestra, también deberemos tener presente la visión etnocentrista sobre la que se ha ido construyendo la primera.

La geisha y sus contradicciones occidentales han sido objeto de estudio de diferentes autores en los últimos años, como Francisco Javier López Rodríguez (2010) o Liza Dalby (2001), quienes han llevado a cabo un acercamiento a la sociedad japonesa para poder comprender mejor la realidad de este oficio.

Por su parte, el cine, como agente legitimador, creador y modificador de la realidad, lo ha ido cargando de connotaciones occidentales que lo alejan del referente, las cuales se han asentado en nuestro imaginario, haciendo que nuestras interpretaciones clamen por un acercamiento mucho más crítico y objetivo.

En dicho panorama, el objetivo de este TFG no es otro que analizar, concretamente a través del cine, las irregularidades que derivan de este diferente tratamiento de la geisha, lo que en su inexactitud ha resultado en una deformación de la figura que, como veremos, dice más de Europa y Estados Unidos que del mismo Japón.

2. METODOLOGÍA

Para realizar el presente Trabajo de Fin de Grado sobre el *karyukai* (“el mundo de la flor y el sauce”, el mundo de las geishas), tuve que definir estrictamente, en primer lugar, cuáles eran mis objetivos. Así, siendo el propósito de esta investigación contrastar la imagen de la geisha en el cine japonés y en el occidental, fue vital adoptar la postura más objetiva posible a la hora de analizar los diferentes acercamientos cinematográficos.

Para alejarme del yugo de la representación occidental de la geisha que anida en mi imaginario, me propuse estudiar en el marco teórico la función representativa del cine y los fundamentos del *orientalismo* y del *japonismo*, además de la integración de su oficio en la sociedad y la razón de ser de su mundo secreto. Para ello fue necesaria una documentación previa y constante, consultando diversas fuentes durante los meses de marzo, abril y mayo. A estas fuentes accedí de dos modos distintos:

1. Libros: disponibles en la bibliotecas de la Facultades de Comunicación y de Bellas Artes, ambas pertenecientes a la Universidad de Sevilla.
2. Artículos, trabajos, ponencias y libros en la red: todos ellos disponibles en Google Académico, donde encontramos una gran cantidad de artículos y trabajos sobre el tema en español, si bien también hemos utilizado algunos en inglés e incluso una revista japonesa.

Posteriormente, y teniendo presente lo aprendido en el marco teórico, desarrollé la parte analítica del estudio, realizada durante los meses de abril, mayo y junio. Para llevarla correctamente a cabo y captar las diferencias tanto de comportamiento como de rasgos físicos y estéticos de las geishas, en primer lugar elaboré una lista de películas en la que esta figura desempeñase un rol significativo. Posteriormente, escogí de esta lista cuatro filmes que sirviesen como muestra representativa tanto de la visión occidental como oriental de la geisha, y constituyesen, por tanto, las fuentes primarias de este análisis. Dos de ellos fueron producciones occidentales, como es el caso de *Mi Dulce Geisha* (1962) y *Memorias De Una Geisha* (2005), mientras que los otros dos tienen raíces japonesas, como es el caso de *Las Hermanas de Gion* (1963) y *La Mujer Crucificada* (1954). Las cuatro películas están disponibles en la red y también en la videoteca de la Universidad de Sevilla.

Una vez visionadas, analicé el carácter de dichos personajes, sus personalidades, el papel que como mujer desempeñan en su sociedad, su posición respecto al hombre, sus ceremonias y tradiciones, así como también sus peinados, ropajes y maquillajes, gestos y bailes. Examiné e investigué, también, sobre las promociones que los diferentes estudios y productoras hicieron de estos filmes en función de la visión que estimaron oportuna para cada sociedad, haciendo más evidente así la brecha entre ambos acercamientos. Todo este estudio pormenorizado ha sido filtrado por lo aprendido en el marco teórico, y contrastado y complementado con material de carácter secundario al que he podido acceder, nuevamente, a través de las bibliotecas pertenecientes a la Universidad de Sevilla y de Google Académico. *Memorias De Una Geisha* (2005) es, sin duda, la película sobre la que se encuentra disponible más material de carácter secundario, relacionado con los estereotipos que han perseguido a la geisha en la gran pantalla occidental, pues, desde su estreno, ha sido muy exitosa (tanto en taquilla como en galardones) y controvertida.

Finalmente, tras dicha investigación teórica y análisis práctico del material bibliográfico y videográfico, he procedido a la síntesis de la información obtenida en el apartado de las conclusiones.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 CINE Y REPRESENTACIÓN

El estudio de la sociedad humana no puede llegar muy lejos sin los símbolos que pueblan su imaginario. Muchos de ellos, resultado del contacto entre las culturas. En el exotismo y la fascinación que suscitan, el ser humano ha tratado de emular y utilizar estos símbolos foráneos, aplicándolos a la pintura, la escultura, la fotografía o el cine.

Este último es, en concreto, una herramienta compleja y diversa que ofrece múltiples oportunidades de representación, a la vez que permite una amplia propagación de sus productos culturales con un vasto poder legitimador. Sin embargo, no podemos olvidar nunca que se trata, como el resto, de un modo de representación: todas las imágenes que encontramos en él, a pesar de ser reales, no dejan de ser la imagen de un objeto, y no dicho objeto en sí mismo. Como señala el autor Aparici (2010), si bien llegamos a equiparar estos motivos visuales con aquellas realidades que representan, no lo son. Jamás podremos, por ejemplo, llenar la cazuela de una película y, sin embargo, si preguntas a un espectador qué sale en la película *Titanic* (Cameron, 1997), probablemente afirme que es la historia del naufragio de un barco, aun con la imposibilidad de navegarlo: no se trata más que de una imagen en 2D reproducida tecnológicamente, la cual ha adquirido ciertos atributos que hacen referencia a un objeto real. La imagen es, así, “una huella o índice de la realidad” (Torregrosa, 2010: 23).

Como podemos ver, el ser humano equipara así la representación con el referente, olvidando que no se trata de una misma realidad (Aparici, 2010). El cine se nos presenta como un espejo de nuestro mundo pero, ¿es este un espejo objetivo?

3.2 LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD A TRAVÉS DEL CINE

Siguiendo a Roberto Aparici (2010), podemos afirmar que la representación de la realidad en el cine no es completamente objetiva, del mismo modo que esta última no está conformada por verdades absolutas. Los discursos son víctima de varios filtros que provienen de distintos participantes (desde el director que escoge el encuadre hasta el receptor que decide no ver una escena determinada), que pueden ser voluntarios o

involuntarios, conscientes o inconscientes, pudiendo actuar en diversas partes del acto comunicativo.

Así, al igual que la realidad resulta manipulable, el cine, como representación de aquella, también es susceptible, y en este proceso de transformación puede hablarse, a su vez, de creación, en el instante en el que obtenemos una realidad completamente distorsionada y nueva, opuesta o matizada, de la realidad de la que partíamos. En este ejercicio de creación surge el concepto de imagen sintética, aquella que encarna conceptos abstractos de forma visual, alejada de cualquier representación real. Esto supone una ruptura con el modelo de representación cuyas bases se sustentaban en la pintura renacentista y su perspectiva. En su dimensión creadora, abandona su faceta meramente representativa y encuentra el valor de los símbolos como modelos conceptuales, de modo que lo que acaba referenciando la imagen “no es el objeto, sino un puro símbolo” (Torregrosa, 2010). De acuerdo con ello, Vicente Sánchez-Biosca (2006), distingue la doble vertiente del cine: ha captado la realidad, pero también la ha producido, es agente y fuente de la Historia, lo que suma dimensiones y dificulta su análisis, alzándose como una nueva forma de lenguaje.

En estos dilemas que han acompañado al cine desde su concepción, y anteriormente a la pintura y otros artes, el documental ha salido históricamente más victorioso y respetado a la hora de representar la realidad de la forma más objetivamente posible (Aparici, 2010), si bien la hibridación de los géneros y el surgimiento de otros nuevos han difuminado estos límites. A pesar de ello, se trate del género que se trate, todos han sido producidos por el ser humano, y este ha dejado, de forma voluntaria o involuntaria, su impronta, moldeando la realidad captada de forma irreversible: un mismo robo jamás sería contado de la misma manera por ladrón y víctima. Es el llamado ‘*efecto rashomon*’.

Como explica el filósofo Gonçal Mayos en su artículo “El ‘*efecto rashomon*’. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa” (2010), el *efecto rashomon* fue nombrado en honor a la película homónima de 1950 del director japonés Akira Kurosawa, en la que se presentan cuatro versiones distintas de un mismo asesinato. Las cuatro versiones son verdaderas y coherentes con la realidad que representan, pero incompatibles entre sí, siguiendo la línea del filósofo Hegel según la cual cada discurso personal está ligado al momento presente y a la persona, de forma que les es imposible desprenderse de su contexto y alcanzar un carácter objetivo. Como defendía Mayos

(2010), corroborado por Kurosawa y el mismo Pitágoras, solo un distanciado observador filosófico podría acceder a una verdad más completa y justificada que englobara las verdades de las partes. Pero los observadores nunca son objetivos: su ideología, su cultura y su contexto actúan siempre como filtro de la realidad.

Según la historiadora Robyn Quin (2010), la ideología es un filtro delicado que, en el campo que nos interesa, puede reducirse a dos definiciones parecidas pero muy distintas, las cuales nos permitirán trabajarlo con mayor facilidad. Son las siguientes:

1. La ideología es un conjunto de ideas, normalmente políticas, formuladas deliberadamente, coherentes y racionales, empleadas para delimitar y comprender la forma en que puede organizarse la sociedad.

2. La ideología es un conjunto de valores sociales, ideas, creencias, sentimientos, representaciones e instituciones mediante el que la gente, de forma colectiva, da sentido al mundo en el que vive.

En el primer caso, la ideología aparece irremediabilmente ligada a la política y, en consecuencia, denigrada. Las ideas aparecen alejadas de la realidad y deliberadamente impuestas, lo que las connota de forma negativa. Es el sentido en el que se ha utilizado la palabra ideología para referirse a corrientes políticas y sociales como la fascista, la comunista o la nazi. Esta definición no profundiza en la raíz del término como sí hace la segunda, que no solo otorga un sentido a la vida, sino también a nuestras acciones en consonancia con nuestros valores y creencias. Este sistema ideológico está en constante evolución, por lo que nuestros comportamientos y formas de pensar son susceptibles de cambio.

Según el autor Freedon (2013), en su definición no debemos obviar que la noción de ideología en un claro ejemplo de un concepto occidental de la modernidad de raíces políticas y científicas, heredera profana de la religión y la tradición y, en una metaironía, producto de ideologías concretas. Así, el concepto ha sido enormemente cuestionado en los últimos años a raíz de las connotaciones atribuidas por sus relaciones con los totalitarismos, viéndose desplazadas por neologismos como *discursos* o *lenguajes* que, en opinión de Freedon, distan mucho de ser completamente sustituibles.

En cualquier caso, al igual que los *discursos* y *lenguajes*, la búsqueda de sentido y de la razón de ser de las ideologías no se muestra como una actividad individual, sino

colectiva: de no ser compartido, mi comportamiento podrá ser juzgado de forma negativa por la sociedad de la que formo parte. Sin embargo, para Quin (2010), las ideologías se mueven en el plano de la *consciencia inconsciente*¹, pues son aplicadas en la vida diaria de forma automática. Así, cuando llegamos a una cola, por ejemplo, ocupamos directamente el último lugar sin razonar en ese instante qué nos mueve a hacerlo, muestra de haber interiorizado socialmente ese sistema como parte de nuestra ideología colectiva, a pesar de no tratarse de un comportamiento natural.

Esta ideología tiene un papel fundamental en nuestra cotidianidad, donde guía nuestras elecciones y matiza nuestros actos. Así, no es de extrañar que, cuando diferentes creencias y modos de vivir y organizarse entran en contacto, surjan diversos modos de relacionarse, muchos de ellos de un modo inconsciente.

3.3 RELATIVISMO CULTURAL Y ETNOCENTRISMO

El desarrollo de la comunicación y el transporte han permitido que diferentes culturas con distintas ideologías entren en contacto o se vean avocadas a convivir, lo que ha resultado en diversos modos de relacionarse. Dos de ellos, el relativismo cultural y el etnocentrismo, que perjudican una convivencia y una comunicación intercultural fructífera, parecen oponerse entre sí, si bien el segundo puede ser considerado como un relativismo cultural radical, como señala Altarejos (2003).

El relativismo cultural o *culturalismo* puede definirse, según este profesor de la Universidad de Navarra, como aquella doctrina que superpone la cultura al resto de nociones del ser humano, eliminando fundamentos inapelables que den sentido a nuestra ideología. Es, en definitiva, considerar la relatividad de esta última, negar su carácter absoluto. De esta forma, no existen dogmas que unan a la humanidad en un nivel superior a todas las culturas; estas no están supeditadas a principios universales, lo que las hace relativas.

El etnocentrismo, en cambio, es la percepción de superioridad de la propia cultura, ya sea con el respaldo de un discurso teórico o filosófico o sin él, en detrimento del resto. Como el relativismo cultural, el etnocentrismo ha tenido gran protagonismo a lo

¹ Para la historiadora Robyn Quin aquellos actos que, perteneciendo al plano de las creencias y valores y siendo, por tanto, aprendidas, y no innatas, acaban siendo realizadas sin motivo consciente.

largo de la Historia. H. Spencer, por ejemplo, legitimaba el colonialismo con su alegato organicista y su visión etnocentrista².

En la actualidad, es el etnocentrismo el que parece tener mayor peso a la hora de comparar culturas ajenas con la propia, donde, como señala Altarejos (2003), el desarrollo tecnológico ha ido ganando un gran protagonismo en las últimas décadas.

Un ejemplo de ello es la ideología eurocentrista, definida por el economista egipcio Samir Amin (1989) como un modelo occidental etnocentrista de la Europa moderna que se considera a sí mismo el único válido, presentándose como universalista. Es, en cambio, antiuniversalista, en cuanto a que rechaza indagar sobre leyes generales por encima de sí mismo.

El modelo eurocentrista considera así la cultura europea como pilar fundamental y, a través de ella, filtra el resto de culturas, sin profundizar en sus ideologías o sistemas de valores. Dado que cada cultura encuentra en sí misma su razón de ser, como defiende Lévi-Strauss en su artículo “Miradas distantes” (2008), cada una desvirtuará a la otra al medirla según sus propios parámetros, puesto que sus principios, no universales, difieren.

Hay que aclarar que este autor defendía el etnocentrismo como modelo para preservar las profundidades de la propia cultura y, si bien nuestro trabajo no comulga con los beneficios que en su libro delimita, sí se considera que su posición es similar a la que se adopta a menudo para analizar (y realizar) filmes sobre culturas ajenas a la de uno mismo.

En esta línea, el *orientalismo*, según el autor Edward W. Said (1978), acaba siendo más un discurso eurocentrista de justificación del poder de Occidente sobre Oriente y la construcción del segundo por el primero que un verdadero estudio sobre el Este. Oriente termina pareciendo una construcción de Occidente ligada al prejuicio, la estereotipificación y la inferioridad cultural, lo que se estudiará más adelante a través del *japonismo*. No obstante, antes debemos repasar por qué surgen estas categorizaciones sociales, los prejuicios y los estereotipos.

² En el artículo de Altarejos se remarca la aplicación de los conceptos de embriología con los que el teórico inglés Herbert Spencer trataba de explicar el desarrollo y evolución de las sociedades y sus ideologías.

3.4 CATEGORIZACIÓN SOCIAL, ESTEREOTIPOS Y PREJUICIOS

La categorización social es uno de los procesos principales que se desarrollan en el contacto con otras culturas. Dividimos la realidad en categorías que facilitan nuestras elecciones y comportamientos, estableciendo etiquetas que reducen nuestra experiencia ofreciendo una versión simplificada y de mayor utilidad para nuestro desempeño cognitivo.

En este sentido, los estereotipos son las categorizaciones sociales más conocidas, como una simplificación construida sobre alguna realidad que es compartida por un colectivo. Siempre legitimados por cierta base real que los hace útiles como instrumento analítico, su generalización sin fundamento puede dar lugar a un conflicto intercultural, pasando a denominarse prejuicio (Espinosa, A. et al., 2007).

Como señala López en su ponencia “Entre geishas y samuráis. La imagen del japonés en el cine occidental” (2010), estos prejuicios acaban siendo aplicados a grupos que comparten aspecto físico, rasgos mentales, cultura o situación geográfica, sexo o religión, y en su generalización subyace el error que comete quien lo atribuye. Estos estereotipos negativos pueden utilizarse como argumento y justificación de la animadversión hacia el otro, llegando a constituir un problema cuando se transforman en arma política o ideológica y se distribuyen por los medios de comunicación de masas, que acaban jugando un papel fundamental en su nacimiento, distribución o erradicación.

Por ejemplo, los pueblos del norte de Europa suelen establecer una mayor distancia corporal en el trato con extraños que los países del sur, lo que constituye un estereotipo que puede resultar útil a la hora de modular nuestro comportamiento en una conversación con un ciudadano noruego. Sin embargo, generalizar sin fundamento y afirmar que los ciudadanos noruegos son distantes, sin profundizar en su sistema de valores y comportamientos, constituye un prejuicio.

Así, las producciones cinematográficas que nos disponemos a analizar pueden ser divididas en dos grandes grupos: por un lado tenemos una serie de filmes que han sido realizados desde el seno de la propia cultura japonesa, con creadores nativos que forman parte de su complejo sistema de valores y ofrecen un reflejo más fidedigno de la realidad frente a otras producciones que han sido filtradas, simplificadas y construidas en base a prejuicios de otras culturas (fundamentalmente norteamericana y europeísta),

hasta el punto de crear una realidad paralela que a menudo ha ensombrecido sus referentes.

Este segundo cine, medio de comunicación de masas, ha creado, divulgado y transformado estereotipos, por lo que debemos analizarlo con especial atención, siempre conscientes de que el propio espectador occidental ya la observa desde una postura determinada. Para entenderla, debemos remitirnos al concepto *japonismo*.

3.5 ORIENTALISMO Y JAPONISMO

El *japonismo* determina la imagen que Occidente tiene de Oriente³, contextualizando en un marco en el que, como decía Edward Said (1978), definimos al otro a partir de una visión imperialista colonial: “Oriente era casi una invención europea”.

La versión más completa de Oriente, que en su definición engloba, además de China, Japón y Corea, el resto de Asia y el mundo musulmán, ha constituido para Europa una región vecina que, a través del imperialismo, le ha proporcionado riquezas, poder, oposiciones culturales y, lo más importante: un *otro* lo suficientemente definido como para que le permitiese encontrarse a sí mismo. Este *orientalismo* es, por tanto, un término, cargado de connotaciones totalitaristas y autoritarias.

Como explica Almazán (2003) en la revista *Artigrama*, ya en la Antigüedad Occidente se vio maravillado por las mercancías llegadas del lejano Oriente, por aquel entonces, seda y porcelana, las cuáles fueron conformando en el imaginario colectivo de Europa una imagen exótica e ilusoria que no se correspondía con la realidad. Durante la segunda mitad del siglo XIX, Japón se vio influenciado por Occidente al tiempo que surgía en este el concepto de *japonismo*. Hoy día, las aperturas mercantiles y la globalización han contribuido a difuminar los límites entre nuestras culturas. Sin embargo, podemos dividir estas grandes influencias, que despertaron todo un interés mercantil a través de las figuras de los *coleccionistas*, en dos etapas: por un lado la llamada *Chinoiserie*, una corriente europea que surge entre los siglos XVII y XVIII, y el *Japonismo*, que ocupa del XIX a la época de Entreguerras, si bien aún son apreciables

³ En el trabajo que nos atañe, Oriente se identifica con Extremo Oriente, que agrupa a China, Japón y Corea, ignorando otras interpretaciones históricas y culturales del término.

vestigios culturales de la corriente. Más entrado el siglo XX podríamos diferenciar, quizá, una tercera etapa, marcada por la búsqueda de espiritualidad a través del *zen*⁴.

El origen del término *japonismo* ha sido objeto de controversias, atribuyéndose al poeta francés Baudelaire, al crítico de arte Burty o al escritor Émile Zola (Fernández, 2001). La geisha se ha presentado como la figura arquetípica de esta segunda etapa, del *japonismo*, el cual ha constituido siempre un concepto de referencias estilísticas. Así, la geisha no sólo enamoró a los críticos del arte europeo a través de las estampas japonesas *ukiyo-e*, sino también a través de obras de concepción occidental, pertenecientes a la literatura (*Madame Chrysanthème*, Pierre Loti, 1887) y a la ópera (*Madame Butterfly*, Giacomo Puccini, 1898). En términos artísticos, el *japonismo* fue objeto de una doble interpretación: pudiendo ser considerado como género, a veces se manifestó como simple referencia estilística que sentó algunas bases de vanguardia⁵.

Durante esta época, el influjo oriental alcanzó las órbitas burguesas europeas, especialmente en París, donde el *japonismo* encuentra su cuna entre intelectuales y artistas. A pesar de ello, los occidentales seguían sin diferenciar con exactitud la cultura japonesa de la china, asentando en su imaginario un concepto fruto de la mezcla de ambas, banal y meramente estilístico que, en su necesidad de profundización, se encontró con el estereotipo y el exotismo. Esto no impidió, sin embargo, que durante la década de los 80 el *japonismo* se consolidara como corriente artística, sirviéndose de la difusión proporcionada por la divulgación de publicaciones y revistas adornadas con motivos japoneses, de gran éxito entre coleccionistas, así como por Exposiciones Internacionales con presencia japonesa (Almazán, 2003).

Actualmente, esta obsesión por la belleza de la geisha que caracterizó al *japonismo* ha dejado paso a una búsqueda de nuevos conceptos y referentes japoneses que, en su carácter desconocido, aporten respuestas a la crisis de valores occidentales (Almazán, 2003). Sin embargo, el término continúa en el presente bajo la sombra de dos acepciones: por un lado, el *japonismo* hoy representa toda manifestación artística occidental influida por la cultura japonesa (o, valga la metonimia anclada en la confusión, por la cultura del Asia Oriental), así como también se utiliza para referirse a

⁴ Escuela budista que busca la sabiduría más allá del discurso racional.

⁵ Su influencia ha sido estudiada en profundidad en impresionistas, post-impresionistas, simbolistas y modernistas.

la corriente artística concreta que desarrollamos durante los párrafos anteriores (Fernández, 2001).

3.6 LA GEISHA Y LA VISIÓN DISTORSIONADA DE SU MUNDO

Las mujeres que pueblan la sociedad japonesa, una sociedad de estricto hermetismo hasta finales del siglo XIX, cuando el feudalismo del período Edo⁶ dio lugar a un gran aperturismo internacional a través de la llamada revolución *Meiji*, son herederas de una profunda tradición patriarcal: Japón se encuentra en el número 105 de 136 en el informe global sobre desigualdad de género, llevado a cabo por el Fondo Económico Mundial (Seco, 2014). Sin embargo, la mujer japonesa viste multitud de papeles, desde la entregada ama de casa a la audaz empresaria que se abre paso en un mundo, aún hoy, dominado por el sexo masculino. Y, cómo no, la *geisha*, cuyo oficio se remonta más de 400 años atrás.

La palabra “Geisha”, que data del siglo XVIII, está formada por dos ideogramas llamados *kanji*, los cuales significan ‘arte’ y ‘persona’. Históricamente, las geishas fueron mujeres que, tras un largo aprendizaje que solía durar años, conseguían ser diestras en diferentes disciplinas artísticas para posteriormente dedicarse al mundo del entretenimiento. Así, no es de extrañar que geisha pueda traducirse, literalmente, como artista o persona que domina las artes. (Seco, 2014).

Su profesión nació en torno al año 1600, siendo desempeñada por hombres en sus inicios. En aquel entonces recibían el nombre de *taiko-mochi*, que se puede traducir como “tamboreros”, cuya función era la de entretener y animar las fiestas, a menudo como cómicos o a través de su música. 150 años después, una mujer que adquirió el nombre de *geiko* (aún hoy admitido en Kioto como sustitutivo de “geisha”) se adhirió a sus filas, a la que se fue imitando hasta que en 1780 las mujeres superaron a los hombres. Finalmente, en 1800, doscientos años después del nacimiento de la profesión, esta era desempeñada únicamente por mujeres (Dalby, 2001).

Durante este período Edo, la palabra geisha se aplicaba a cualquier artista, ya perteneciese al mundo de la poesía, del teatro, de la pintura o de lo cómico, incluso cuando sus labores incluían ámbitos relacionados con la religión, el deporte, las lenguas

⁶ Época gobernada por Shogunato Tokugawa entre 1603 y 1868.

foráneas e incluso para la medicina. Geishas eran también aquellos artistas que realizaban espectáculos en establecimientos privados, más parecido a la concepción de geisha actual. Esta última era denominada en aquel entonces como “geisha-*machi*”, que se traduciría como “geisha urbana”, y, además de sus labores actuales, solían entretener a los samuráis con un baile denominado como *Okuni*. Con una actividad entonces relacionada con el teatro tradicional japonés, denominado *kabuki*, la geisha ha heredado de sus artistas el maquillaje blanco que las caracteriza (Cancela, 2012).

Para los siglos XVIII y XIX, las geishas se habían convertido en una figura de referencia estética, marcando tendencias en moda y peluquería. Irene Seco (2014: 67) comenta al respecto “eran la personificación del *sui* (粋), una idea de elegancia y estilo que tradicionalmente se traduce como *chic*, y que hoy se acercaría a la idea de *it girl*”.

Actualmente, sin embargo, las verdaderas geishas no apuestan por la renovación y la invención, sino que están sometidas a la tradición que arrastra su oficio centenario y se han erigido como referentes de sus costumbres, medidas al detalle. Esta congelación temporal parece fruto de las dificultades que se vivieron en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, pero sin duda enraíza más atrás, paralelamente a la anquilosada evolución que vivió el kimono en el siglo XIX, manteniéndose prácticamente intacto hasta hoy, todo un referente tradicional e histórico.

Mientras que en aquellos felices años 20 el número de geishas aún ascendía a ochenta mil, su número empezó a disminuir a mitad de los 50; actualmente rondará tan solo los dos millares. Estas mujeres que, como se ha dicho, forman parte del valor histórico de su sociedad, han conseguido controlar por completo su propio negocio al margen del hombre, una gran excepción en el mundo empresarial de su país (Seco, 2014).

La geisha como arquetipo cultural es el más difundido de la mujer japonesa, todo un referente exótico para Occidente desde antes del cine, un motivo reflejado en pinturas de todo el mundo desde épocas tempranas. Como explica Seco (2014) del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, las geishas bullían en los barrios de placer durante el período Edo. En esta época, la riqueza establecía la jerarquía social, y las geishas, con su gran poder económico, gozaban de un reconocido estatus. Eran entrenadas durante años para convertirse en obras de arte vivas, en expertas del entretenimiento capaces de servir té o sake, de realizar danzas y afinar sus voces para

entonar cantos o recitar poemas. Manejaban instrumentos y abanicos, así como también cultivaban el ingenio, el humor y el arte de la conversación: como parte de sus servicios de acompañamiento o entretenimiento, resultaba vital dominar los temas favoritos de sus clientes, con los que también se establecía un pacto de confidencialidad en el que geishas y *maikos* guardaban siempre silencio sobre las conversaciones mantenidas. Respecto a su vertiente artística, Almazán (2003: 91) comenta:

Se corresponde con la protagonista de las apreciadas estampas japonesas *ukiyo-e*, cuyo elegante trazado y vistosidad cromática fueron objeto de admiración en los círculos artísticos europeos y americanos. Para los artistas, la geisha fue, además de la figura portadora del colorista y decorado kimono, un símbolo del encanto del Japón tradicional.

Como artistas, las geishas representan el apogeo de la belleza japonesa, por lo que deben ser distinguidas, delicadas y actuar con gracia, si bien su valía no radica en sus rasgos, sino en la destreza de sus competencias. A pesar de esto, las geishas representadas en el cine (especialmente en el occidental) a lo largo de la historia han tendido hacia una excepcional belleza, a la que contribuyen sus caros ropajes y sus extravagantes y elaborados peinados y maquillaje.

La geisha debe realizar cada movimiento de forma consciente y controlar sus gesticulaciones, en lo que se sirven de su maquillaje extremadamente blanco que neutraliza sus expresiones. Sus movimientos deben estar llenos de gracia y finura, debiendo desarrollar una particular forma de caminar que destile delicadeza, pues no debemos olvidar que la geisha es, al final, una artista en sí misma, modelo artístico y femenino que debe obnubilar a aquellos que contratan sus servicios (López, 2010). Antaño, el tiempo destinado a que cada cliente disfrutara con su presencia se medía con la duración de una varita de incienso.

La geisha no es mero escparate: sus habilidades engloban diferentes disciplinas artísticas de gran dificultad como la danza, el canto o el manejo de diferentes instrumentos, como el tambor, la flauta o el *shamishen*⁷. Aquellas geishas y *maikos* que se dedican a bailar son denominadas *tachikatas*, mientras que aquellas que tocan instrumentos son conocidas como *jikatas* (Cancela, 2012). La geisha también se entrena en disciplinas teóricas, como el estudio de la historia, el arte y las matemáticas, incluso

⁷ Instrumento de cuerda que, guardando cierta semejanza con la guitarra, posee tan solo tres cuerdas y produce un sonido muy melódico (Cancela, 2012).

en épocas pasadas donde gran parte de los japoneses eran analfabetos y las mujeres estaban recluidas en el hogar sin poder recibir ningún tipo de enseñanza (López, 2010).

El entrenamiento de una geisha es arduo, costoso y dilatado en el tiempo, debido a la variedad de ámbitos en los que debe aprender a desenvolverse. En el pasado, muchas familias campesinas se veían obligadas a vender a sus hijas a las casas de geishas debido a la pobreza; las jóvenes adquirirían entonces una deuda con la casa de geishas de acogida, que debían suplir con sus futuras ganancias. Esta práctica se prohibió tras la Segunda Guerra Mundial y, desde entonces, ser geisha es una decisión voluntaria, así como también lo es el mantener relaciones sexuales o tener un *danna*⁸. La instrucción de las jóvenes comienza entre los 16 y los 21 años. El primer nivel, en el que reciben el nombre de *shikomi*, engloba nociones de modales, expresión, baile y moda, y se imparte durante aproximadamente un año. También puede incluir tareas de servicio a la casa de geishas. Al final, los conocimientos adquiridos se ratifican mediante un examen, tras el cual, aquellas jóvenes capaces de superarlo comenzarán su enseñanza bajo el nombre de *maiko*, que significa “mujer de la danza”. El paso se lleva a cabo a través de una ceremonia llamada *san-san-kudo* (“tres, tres, nueve”) en la que se unen los lazos de la nueva *maiko* y su hermana mayor, una geisha de su misma casa que tutorizará sus enseñanzas y servirá de ejemplo. Esta geisha, que recibe el nombre de *oneesan-Geisha* (hermana geisha), ofrece a su joven hermana sake y viceversa, y ambas beben tres sorbos en tres copas pequeñas. Posteriormente ambas ofrecen su copa a la madre de la casa de geishas, la *okasan*. La ceremonia es presenciada por cinco testigos y puede variar según el barrio donde se lleve a cabo, constituyendo un momento importante en la vida de una geisha, pues es esta su presentación en sociedad. La nueva *maiko* obtiene un nuevo nombre de su nueva hermana mayor. La duración de la etapa suele ser de cinco años, que al finalizar da opción a continuar el oficio como una completa geisha, o a retirarse para el matrimonio (Cancela, 2012).

En el pasado, la transición de *maiko* a geisha se realizaba mediante el ritual del *mizuage*, que significa “ritual de desfloración”. La *okasan*, la mujer que regenta la casa de geishas, procuraba vender la virginidad de la joven a un hombre experimentado a cambio de un pago destinado a costear la formación de la futura geisha. El ritual se preparaba durante siete días y, si bien en ocasiones este hombre se convertía en su

⁸ Hombre que obsequia y costea los gastos de una geisha a cambio de ser un cliente preferente. La geisha puede establecer con él un lazo similar a un matrimonio no oficial.

futuro *danna*, otras veces él y la geisha no volvían a establecer relación alguna. Este proceso es ilegal desde 1959 (Dalby, 2001), pero el paso de *maiko* a geisha sí se celebra con una ceremonia llamada *Erikae*, en la que la nueva geisha comienza a utilizar el maquillaje, peinado y ropajes que corresponden a su rango (Cancela, 2012).

De continuar como geisha, la mujer abandona el hogar familiar y se interna en la *okiya* (casa de las geishas), que suele estar dirigida por una *okasan* (“madre”) y en la que conviven las *oneesan* (“hermanas mayores”). Estas conformarán su familia en adelante, así como también adoptarán el papel de maestras, contribuyendo a su formación y ejemplo. Una vez completada su formación en la *okiya*, la geisha obtiene el permiso para asistir a las *ochayas* (casas de té) de los *hanamachi*, barrios denominados “pueblos de flores” destinados a que las geishas desempeñen sus servicios. A estas *ochayas* también asisten las *maiko*, donde amenizan los banquetes y se inician en el entretenimiento de los clientes (Dalby, 2001). Actualmente, existen cinco comunidades en Kioto: Ponto-cho, Gion-Kobu, Gion-Higashi, Miyagawa-cho y Kamishichiken (Cancela, 2012). Todas ellas hablan el dialecto *kiotense*.

En Occidente, la concepción general de la geisha ha variado enormemente respecto a estos referentes, estando ligada a menudo a la sumisión al género masculino y a la prostitución de lujo, un error que ha engendrado grandes conflictos: la verdadera geisha jamás mantiene relaciones sexuales por beneficios económicos, solo por propia decisión (López, 2010). Su oficio se ha equiparado al de las cortesanas de la Europa medieval y al de “las *heteras* de la Grecia clásica, las *kisaeng* de Corea, las *femmes savantes* francesas del siglo XVII y las *xiaoshu* de la China imperial” (Dalby, 2001: 65), con quienes sí han compartido un gran desarrollo de la cultura, el ingenio y la distinción.

Es más, tal y como explica Dalby⁹ (2001), durante el período conocido como Edo fuertes leyes regularon el ocio y, por ende, la prostitución. En 1779 se decretó el doble registro, conocido como *nimaekansatsu* o sistema *Kenban*, según el cual las prostitutas debían registrarse como prostitutas y las geishas como geishas, dándose la imposibilidad de hacerlo como ambas. Oficialmente, una geisha tenía prohibido

⁹ Liza Dalby es una antropóloga americana que en 1970 fue admitida como la primera geisha occidental con el fin de vivir y analizar el mundo de las geishas, experimentándolo en su propia piel. Posteriormente exployó su investigación en su tesis doctoral en antropología social, así como en su libro “Geisha” de 1983, cuya última edición actualizada vio la luz en 2008.

relacionarse sexualmente, dormir e incluso insinuarse a sus clientes. La legalización de las prostitutas, denominadas *yūjo*, les otorgó una visibilidad en la sociedad que contribuyó a su confusión con la geisha. El gobierno realizó entonces un extenso trabajo para establecer los confusos límites, recluyendo a las prostitutas en barrios cercados denominados “barrios de placer”. Pero las propias *yūjo* se hicieron pasar por geishas: primero, cuando en 1873 se prohibió su reclusión en estos distritos; segundo, cuando se registraron como geishas para continuar con su oficio una vez vetado; y tercero cuando, como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, vieron en el deseo de exotismo de las tropas americanas una gran oportunidad para lucrarse y decidieron hacerse pasar por geishas, lo que, unido a aquellas verdaderas artistas que por voluntad propia decidían mantener relaciones íntimas con algún cliente, acabaron arrastrando la imagen occidental de la geisha hacia un nicho compartido con la prostitución que poco tenía que ver con la realidad. Lo único que mencionó aquella ley sobre el mundo de la flor y el sauce fue la prohibición del ritual del *mizuage*, por lo que la ausencia de una mayor presencia de las geishas en dicho reglamento demuestra que no estaban relacionadas con la prostitución.

Más allá de lo sexual, la entrega de una geisha a su trabajo, estrictamente delimitado, es completa: si una geisha decide casarse y establecer una relación formal con un cliente, debe dejar su profesión. López (2010) señala cómo en Occidente se difuminan estos límites con los del *danna*, un hombre adinerado que solía costear el aprendizaje de una geisha, ocupándose de sus gastos, obsequiándola y protegiéndola, si bien esto no significa que ella estuviese obligada a mantener una relación formal ni carnal con él en el presente ni en el futuro, pero sí a otorgarle cierta prioridad respecto al resto de clientes. De estar casado con otra mujer, la geisha adoptaría el papel de esposa no oficial (Dalby, 2001). La difícil comprensión de la compleja relación que se establece entre una geisha y su *danna*, como también ocurre con el ritual del *mizuage*, unida al etnocentrismo desde el que Occidente ha contemplado este oficio, derivado a partir de una visión preconcebida y enraizada en su sociedad patriarcal, ha revestido sus gestos artísticos destinados al placer de sus clientes de un carácter sexual de tintes sumisos, lejos de la concepción artística del mero disfrute visual al que aspiran sus gestos y movimientos. Sus rituales y costumbres han sido alejados de su verdadera razón de ser, y su papel se ha rebajado de artista a amante, situándola en un nivel inferior al de una esposa. Sin embargo, para las esposas japonesas, una geisha es un rol

complementario más del mundo laboral de su esposo, una mujer que, en su amplio bagaje sobre moda y protocolo, adopta un papel de acompañante a eventos y reuniones que no puede recaer sobre ninguna esposa. Esta debe permanecer en el hogar familiar, al servicio de la familia y administrando las aportaciones del trabajo de su esposo: así consiguen la aceptación social. Dalby defiende que ambas, esposas y geishas, observan este complejo sistema de relaciones desde la complementariedad, pues una identidad no se superpone a la otra (2001).

Algunas geishas han alzado su voz contra las acusaciones injustas. Mineko Iwasaki, la ex geisha que asesoró a Arthur Golden para su libro *Memorias de una Geisha* (Golden, 1997), sobre el que se basa la película homónima, presentó su propio libro en 2002 titulado *La Vida de una Geisha*, pues consideraba que Golden había adulterado su discurso y contribuido con ello a la preservación de los prejuicios en torno a su oficio (Wieder, 2002). En él, aclara: “Una geisha es una artista, una mujer culta y disciplinada, formada en música, danza, historia, literatura, canto, poesía, protocolo, etiqueta y cultura general, que presta servicios de acompañamiento y entretenimiento en reuniones de negocios y en eventos”.

Toda esta oscuridad en torno al *karyukai*¹⁰, no se debe, por tanto, a que estén relacionadas con actividades ilícitas, sino a que encuentra su razón de ser en su cultura patriarcal, de servicio y entretenimiento al hombre, así como en su economía: mientras que para ser geisha es preciso desarrollar habilidades y disciplina, además de un costoso y dilatado aprendizaje, para ser cliente se necesitan recursos económicos y una buena educación. Por ello, un mundo que no está al alcance de cualquiera favorece habladurías y siembra un secretismo que ha dañado su imagen de forma irreparable (Gómez, 2013).

Para Occidente, toda mujer que vista kimono es una geisha, lo que demuestra un profundo desconocimiento de sus entresijos culturales, pues el kimono puede ser vestido por cualquier mujer, y su edad, su estado civil o su profesión se reflejan en sus variaciones. Así, por ejemplo, los utilizados por las geishas suelen tener una mayor longitud, lucir un pronunciado escote en la espalda y ser pensados para no ser doblados a la altura de la cintura, para que así se deslice por el suelo otorgando cierta elegancia: una cola al estilo del período Edo (Seco, 2014).

¹⁰ En japonés, ‘mundo de la flor y el sauce’, otra forma de llamar al mundo de las geishas.

Tal y como ocurrió en España con la figura de la flamenca, en el imaginario de medio mundo la geisha ha acabado siendo un referente superficial que parece representar el carácter femenino de la sociedad en la que se halla con un aura exótico y modélico, que ignora su dimensión intelectual y, a menudo, también la artística (Rubio-Hernández, M. y V. Hernández-Santaolalla, 2016).

4. ANÁLISIS

Tras realizar una modesta inmersión en el mundo de las geishas y en el carácter representativo del cine, se han escogido cuatro películas para cumplir con nuestros objetivos y realizar un análisis práctico sobre la particular visión que el cine occidental y el cine japonés han dado del arquetipo de la geisha. Todo este estudio minucioso será realizado sin perder de vista el marco teórico desarrollado y sabiéndonos, autor y lector, pertenecientes a una cultura determinada, de un imaginario común, que dificulta un filtro verdaderamente objetivo a la hora de desentrañar los secretos de las imágenes. No obviar, tampoco, el profundo desconocimiento que podrá girar en torno a las tradiciones de un mundo tan secreto y reservado, no solo para mí como autor o para usted como lector, sino para los creadores de todas las producciones que serán a continuación objeto de análisis.

Para realizarlo elaboré una primitiva lista de producciones de origen occidental o nipón inspiradas en el mundo de la geisha. A partir de ella, escogí: por un lado, dos películas japonesas que me permitieran acercarme a esta figura desde una visión más acorde con la cultura y la sociedad donde se halla inmersa, facilitando un acercamiento más empático, así como dos películas realizadas por occidente que tuviesen este mundo como protagonista. No obstante, si bien estas últimas pierden credibilidad en la lejanía ideológica entre autores y mundo representado, tampoco debemos considerar como verdades absolutas y dogmáticas los testimonios y tramas que desarrollen las primeras, pues el mundo de las geishas es, como ya se dijo, de una alta privacidad y secretismo, con una profundidad en sus costumbres y motivaciones a las que ni sus clientes más cercanos logran acceder (Dalby, 2001). Además, tampoco hay que olvidar la naturaleza representativa de cualquier discurso cinematográfico.

Dicho esto, a continuación expongo una tabla a modo de síntesis de los cuatro filmes escogidos. Se especifica su título, director, año y país de origen, así como una breve sinopsis, información conseguida en la web Filmaffinity¹¹:

Título	Director y año	Origen	Sinopsis
<i>Mi Dulce Geisha</i> (<i>My Geisha</i>)	Jack Cardiff, 1962	Estados Unidos	Paul es un cineasta que ha tenido la oportunidad de trabajar con su esposa, una gran actriz de Hollywood, Lucy Dell. Decidido a conseguir el éxito al margen de ella, se embarca en un proyecto para versionar <i>Madame Butterfly</i> (1898) en el mismo Japón. Lucy, sin embargo, se niega a quedarse fuera del barco y se disfraza de japonesa para conseguir el papel.
<i>Memorias de una Geisha</i> (<i>Memoirs of a Geisha</i>)	Rob Marshall, 2005	Estados Unidos	Japón, 1929. Chiyo, una niña de nueve años, es lanzada a descubrir las dificultades y bellezas que esconde ser una geisha. Tras un encuentro con el Presidente, deseará convertirse en una famosa geisha para acercarse a él algún día.
<i>Las Hermanas de Gion</i> (<i>Gion no shimai</i>)	Kenji Mizoguchi, 1936	Japón	Omocha y Umekichi son dos hermanas geishas que viven en el barrio de Gion, en la ciudad de Kioto. Mientras Omocha es ejemplo de modernidad, Umekichi es muy tradicional, una bipolaridad que se lleva al extremo cuando el negocio de su cliente habitual, Furusawa, quiebra.

¹¹ <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

<p><i>La Mujer Crucificada</i> <i>(Uwasa no onna)</i></p>	<p>Kenji Mizoguchi, 1954</p>	<p>Japón</p>	<p>Yukiko es una estudiante de música que vuelve a la <i>okiya</i> que dirige su madre después de intentar suicidarse. Su madre, llamada Hatsuko, vive una aventura con un joven doctor, Matoba, que también acabará albergando sentimientos por Yukiko, generando un conflicto.</p>
---	----------------------------------	--------------	--

4.1 CINE OCCIDENTAL

Acerca de la capacidad del cine de legitimar elementos de las culturas como modelos capaces de englobar su completa identidad, este también permite una asimilación profunda por parte del espectador de dichos elementos. Así, conforma un excepcional vehículo para la divulgación de culturas y referentes que, en su gran aceptación, genera un enorme riesgo: es capaz de deformarlas y convencer al público con propuestas descontextualizadas totalmente erróneas (Rosillo, 2016). De este modo, el cine ha simplificado y ofrecido una representación estereotipada y prejuiciosa de la cultura japonesa y, por supuesto, de la figura de la geisha, que ha condicionado la forma en la que Occidente ve su mundo. Su estudio exhaustivo puede ayudarnos a comprender su deformación para obtener una visión más panorámica.

Mayoritariamente, la industria cinematográfica que más ha falseado otras culturas, guiada por su ambiciosa y constante expansión, es la estadounidense (López, 2010). Esta deformación del director y posterior creación de la imagen oriental a partir de estereotipos es lo que se conoce como proyección condicionada (Rosillo, 2016), de la que nos habla Barrenetxea Marañón: “es posible que sepamos más de sus tradiciones y códigos de honor a partir de los filmes que hemos visto en nuestros cines que por un acercamiento directo a sus rasgos culturales” (2008: 139).

Tradicionalmente, Hollywood no ha ofrecido una buena imagen de Asia en sus producciones. El estereotipo más común que encontramos sobre los asiáticos en las producciones norteamericanas es el del oriental inescrutable, lo que va en sintonía con

el inaccesible mundo de las geishas. Celebrities famosas como Charlie Chan y el Dr. Fu Manchu difundieron la idea de que los asiáticos eran, de alguna manera, misteriosos y exóticos, astutos. Mientras que películas sobre Vietnam o la Segunda Guerra Fría ayudaron a perpetuar este estereotipo de algún modo, la globalización y la revolución tecnológica están combatiéndolo (Bello, 2008).

Por otra parte, la situación geográfica y el hermetismo de Japón han preservado su cultura dotándola de un exotismo que ha atraído no solo a artistas y creadores estadounidenses, sino de todo el mundo. Sus figuras tradicionales, como el valiente y honorable samurái, o las misteriosas y bellas geishas, han embelesado a los occidentales (Rosillo, 2016).

Este cine, mayoritariamente norteamericano comercial, ha tendido al estereotipo y al prejuicio, ofreciendo visiones perjudiciales de las minorías que tratan de representar sus autores. Para ello se han servido de prototipos ideales, de clichés que se han reproducido e imitado hasta la saciedad hasta conformar arquetipos, modelos de personajes, en una visión simplificada de un grupo cultural mucho más complejo, que acaba siendo perjudicado por la visión reduccionista que se ofrece de él al resto del mundo. El personaje que acabamos viendo en pantalla difiere de la cultura que representa de tal forma que podría decirse que es una construcción que dice más de la sociedad en la que se produce y exhibe que de la que pretende ser referente. Hablando de Oriente, la geisha es uno de estos arquetipos, entre los que también podemos encontrar el ejecutivo, el samurái, el *yakuza*¹², el maestro o el ama de casa, cada uno con sus característicos rasgos físicos y psíquicos y la función prefijada en el filme que les atribuye Occidente, que lo equipara a su modelo ideal.

Encontramos en este tipo de producciones también un gran número de extranjeros (mayoritariamente chinos y norteamericanos) interpretando papeles japoneses, lo que resulta revelador si tenemos en cuenta que representan una cultura que no les es propia, con sus físicos, sus voces, sus gestos y sus maneras. Esta licitud para hacer equivalente una nacionalidad por otra subyace en el *orientalismo* que explicábamos en el marco teórico, en la dificultad (y, como respuesta, simplificación) del ciudadano occidental para con los orientales, que parecen resultar todos iguales. Este rasgo eurocentrista dificulta nuestra distinción entre ciudadanos chinos, japoneses o coreanos, por ejemplo,

¹² Figura similar al mafioso italiano.

quienes poseen patrones físicos que nos cuesta distinguir, lo que permite que, en filmes orientados para un público occidental, coreanos puedan interpretar a japoneses, o chinos a coreanos, aunque dichos actores y actrices desconozcan los comportamientos y la cultura que están representando y, en consecuencia, conviertan su actuación en una burda copia, alejándose de ser un trabajo enraizado en la cotidianidad y en el uso (Rosillo, 2016).

4.1.1 MY GEISHA

Mi Dulce Geisha (1962) es una película de 119 minutos de duración dirigida por Jack Cardiff. Con Norman Krasna tras el guion y Franz Waxman al frente de la música, la comedia fue producida por Paramount Pictures¹³.

La película narra cómo el exitoso director de Hollywood Paul Robaix (Yves Montand) quiere triunfar con su nueva versión de *Madame Butterfly* (1898) rodada en Japón, pero lejos de su esposa Lucy Dell (Shirley MacLaine), quien ha protagonizado la mayoría de sus películas, por lo que muchos le atribuyen el éxito de Paul. Así, él viaja a Japón y ella le sigue para sorprenderlo, disfrazándose de japonesa con tanta precisión que él no logra reconocerla. Decide entonces presentarse al casting para el papel protagonista y lo consigue. Sin embargo, esto reporta un doble conflicto sentimental: por un lado, ella presiente que él tiene sentimientos hacia esa mujer japonesa que nunca existió; por otro, él la descubre y supone que su esposa, nuevamente, ha querido eclipsarle.

- ASPECTOS ESTÉTICOS

El vestuario de *Mi Dulce Geisha* (1962), que fue nominado al Óscar, corrió de la mano de Edith Head. En él se percibe un eficiente trabajo y un profundo conocimiento de los entresijos de esta tradicional vestimenta, lo que sugiere la participación de personal japonés tras bambalinas, como el maquillador Shu Uemura o los suministradores de kimonos y pelucas de geisha.

¹³ Filmaffinity, <https://www.filmaffinity.com/es/film530288.html>.

Es la actriz Shirley MacLaine, que interpreta a Lucy Dell, quien viste el kimono, como si fuera una actriz nipona que pretende hacerse con una vacante en la película que firma su marido. No tenemos a una americana interpretando a una japonesa: tenemos a una americana que interpreta a una americana que se hace pasar por japonesa. Esto coloca a la actriz principal en una lejanía con los elementos culturales japoneses con los que interacciona que, en vez de parecer imprecisa, puede dar credibilidad al argumento.

El kimono, concretamente, se viste de forma bastante fidedigna a la tradición, y MacLaine lo lleva con conocimiento y destreza. El vestuario es, eso sí, muy diferente al de una geisha actual, pues está inspirado en la moda de las geishas de la época en la que se ambienta el filme, de los años 60. Además, Edith Head se permitió alguna que otra excepción entre sus fundamentadas elecciones, como la utilización del *haori*, una chaqueta para el kimono que la geisha tradicional abandonó en el período *Meiji*, tras la generalización de su uso (Miró, 2016).



A la izquierda, MacLaine vistiendo un haori; a la derecha, con los kanzashi, adornos de cabello típicos de las maiko. Imágenes de *Mi Dulce Geisha* (1962).

Otra de las licencias, quizá más vistosa, ocurre en los ornamentos del cabello, denominados *kanzashi*, que son vistosos y coloridos, con llamativas flores que los hacen más cercanos a los de una *maiko*. La geisha adulta es generalmente más austera y moderada en los ornamentos, que suelen reducirse a peinetas y agujas de carey o metal, como los que lleva la actriz Yoko Tani en el mismo filme, por lo que podría

pensarse tanto que es un despiste o desconocimiento por parte del equipo de peluquería, como una licencia intencionada, para establecer y evidenciar la lejanía del personaje de MacLaine con la cultura japonesa. No olvidemos que estamos hablando de una comedia.



Fotograma de *Mi Dulce Geisha* (1962) donde se aprecian los diferentes ornamentos en el peinado de Yoko Tani (izquierda) y Shirley MacLaine (derecha).

Quizá por el enorme equipo de japoneses implicados en su producción, la recreación del vestuario, maquillaje y peinado de la geisha resulta excelente en general, pasando por alto los detalles comentados (Miró, 2016).

- ASPECTOS CONDUCTUALES

El intenso trabajo tras la peluquería, maquillaje y vestuario de esta película, los cuales obtuvieron buenos resultados, vienen acompañados con los gestos y comportamientos de la actriz protagonista, que logró simular con soltura la actitud y el movimiento de una geisha real. Todo esto denota que, si bien no se trata de una coproducción japonesa, sí debe contar con una parte importante del equipo de origen japonés, conocedora de sus tradiciones y costumbres, que se manifiesta tanto en el éxito de los aspectos estéticos comentados como en el rigor del comportamiento de los actores y actrices.

La presencia de Yoko Tani interpretando a una mujer japonesa nativa podría haber sido un claro ejemplo del llamado *yellowface films*, aquellas películas donde japoneses nacidos en países foráneos representan a nativos con los que únicamente comparten su etnia, de modo que los gestos y tradiciones niponas acaban siendo ajenos a su comportamiento natural, pudiendo evidenciarse en su trabajo. En el caso de Tani, sin embargo, si bien nació en Francia, fue criada en Japón, por lo que no podría considerarse como tal. En este sentido, sí podemos fijarnos en *A Majority of One* (Leroy, 1961), también una comedia estadounidense, cuyo vestuario corrió a cargo de Orry-Kelly. El filme, que sí que contó con orientales nacidos en Occidente que hacían las veces de nativos de Japón, puede ser considerado por tanto uno de los conocidos como *yellowface films*. *A Majority of One* (1961) parece ofrecer una imagen bondadosa y gentil de Japón, quizá para contrarrestar la imagen oscura que le habían acarreado las producciones que se realizaron en la época de la Segunda Guerra Mundial (Miró, 2016).

Mi Dulce Geisha (1962) va más en sintonía con *Madame Butterfly* (1898) (Belasco, 1928), exponente del *japonismo*, participando de este en cuanto a que bebe de la seducción que parece suscitar el exotismo oriental. Sin embargo, reviste esta admiración latente en *Madame Butterfly* (1898) de cierto modernismo: como en otras películas americanas, estas geishas están alejadas de la pobreza y suelen estar

enamoradas. Es más: la protagonista halla en su conversión a geisha el camino para reconciliarse con su marido: la crisis matrimonial de Paul y Lucy se resuelve a través de la adopción de un modelo familiar exótico, una japonesa enamorada de un estadounidense (Ima-Izumi, 2009).

En este sentido, el cine occidental ha dado muchas más oportunidades a las actrices asiáticas, capaces de interpretar a Geishas en Hollywood, que a los actores asiáticos, quienes quedaban relegados a papeles secundarios.

Hoy, esta sed de mujeres exóticas ha ido extrapolándose al contenido sexual de la red de una forma dispar a la presencia del hombre asiático, quien no ha absorbido ese carácter exótico como un rasgo deseado a ojos de los occidentales. Esto está relacionado con el poder del estereotipo de la “Mujer Dragón”¹⁴, quien utiliza su poder de seducción para manejar al hombre y conseguir beneficios. Este estereotipo aparece claramente en *Memorias de una Geisha* (2005) a través del personaje de Hatsumomo, pero también en *Mi Dulce Geisha* (1962) en cuanto a que la mujer occidental debe disfrazarse de una bella mujer oriental y exótica para conseguir hacerse con el papel y conseguir sus metas (Tewari et al., 2009).

- PROMOCIÓN DEL FILME

Los carteles promocionales de *Mi Dulce Geisha* (1962) evidencian el gusto por lo exótico de Japón: el monte Fuji, el templo, el abanico, los palillos. MacLaine, cuando no aparece vestida de geisha, lo hace adoptando una postura japonesa y utilizando palillos para comer, pero siempre conservando su esencia occidental.

En ambos carteles aparecen evidencias del amor entre la protagonista, que representa a la mujer japonesa, con hombres estadounidense, adhiriéndose al estereotipo romántico en torno a estas dos figuras que sienta su base, como ya dijimos, en *Madame Butterfly* (1898). En este meollo en el que el hombre (y, además, el occidental) lleva las riendas de una relación que solo funcionará a través de la mujer sumisa japonesa, el equipo encargado de la promoción se atrevió incluso a complementar el título de la película con el subtítulo “and her guys!!!” (“¡¡¡Y sus chicos!!!”).¹⁵

¹⁴ Estereotipo introducido en la tira cómica “Terry and the Pirates”, el 16 de diciembre de 1934.

¹⁵ No se ha hallado el cartel promocional japonés.



Carteles promocionales de la película *Mi Dulce Geisha* (1962).

4.1.2 MEMOIRS OF A GEISHA

Memorias de una Geisha (2005), es una película estadounidense del director Rob Marshall. Con un guion escrito por Robin Swicord, está basada en el libro homónimo del novelista Arthur Golden, publicado en 1997. Pertenece al género de drama romántico y está producida por Columbia Pictures, DreamWorks, Spyglass Entertainment y Amblin Entertainment.

Está ambientada en el Japón de 1929 y cuenta la historia de Chiyo (Zhang Ziyi), una chica de nueve años que, debido a la pobreza de su familia, es vendida a una casa de geishas situada en Nitta Okiya. Su hermana mayor, llamada Satsu, es rechazada y enviada a un prostíbulo, del que intenta escaparse con Chiyo. Esta pronto se hace amiga de Pumpkin, otra chica de su edad que también aspira a ser geisha, y es repudiada por Hatsumomo (Gong Li), la geisha principal de su *okiya*, rival de Mameha (Michelle Yeoh). Después de un fugaz encuentro casual con el presidente japonés (Ken Watanabe), Chiyo deseará convertirse en una geisha para acercarse a él.

Esta película fue muy galardonada: ganadora de 3 Oscars a mejor fotografía, vestuario y dirección artística, así como de un Globo de Oro a mejor banda sonora original a cargo de John Williams, 3 Premios BAFTA y un Critics' Choice Awards¹⁶. Fue, también, una película que suscitó una intensa polémica, cuestionándose la visión que ofrecía del mundo de las geishas: el filme es un gran ejemplo de *orientalismo*, de la distorsión de diferentes aspectos culturales, del uso de arquetipos y de la difusión masiva de estereotipos sin fundamento y llenos de contradicciones.

- ASPECTOS ESTÉTICOS

Para empezar, el hecho de que sus tres protagonistas, Zhang Zhiyi, Gong Li y Michelle Yeoh, sean naturales de China, y no de Japón, ya destila cierto recelo (López, 2010). Sus productores tampoco eran japoneses, ni su director, y la película fue completamente rodada en California, a excepción de algunas escenas en templos japoneses. (Bello, 2008). Esto no solo se ampara en el *orientalismo* en cuanto a que Occidente se muestra incapaz de discernir el verdadero origen de la protagonista, sino que influye en su rigor dado que su lejanía con las costumbres pueden influenciar las actuaciones más allá de la mera estética.

Acerca del vestuario, este es obra de la venerada Colleen Atwood, la recientemente galardonada por la Academia de los Oscars por su trabajo en *Animales Fantásticos y Dónde Encontrarlos (Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Yates, 2016) que fue premiada también como Mejor Vestuario por *Memorias de una Geisha* (2005), haciéndose además con un BAFTA y una nominación en los Satellite Awards. El filme también consiguió otra nominación en los BAFTA por peluquería y maquillaje.

A pesar de su éxito en cuanto a galardones, el vestuario presenta varios aspectos problemáticos: los kimonos tienen una apariencia inusual, con mangas torcidas y contraídas que provocan un resultado final alejado de la perfección que cabría esperarse de una geisha. Este hecho es, por supuesto, intencionado: Colleen Atwood decidió que los kimonos estarían en la línea que esperan las nuevas audiencias, por lo que trataron de mostrar los hombros, de remarcar las cinturas y de definir los pechos bajo el kimono. Por supuesto, esto los diferencia de las vestimentas características de las geishas reales,

¹⁶ Filmaffinity, <https://www.filmaffinity.com/es/film810357.html>.

que siguen una silueta uniforme y recta, esbelta, sin pecho y con los hombros ligeramente caídos (Miró, 2016).



A la izquierda, un fotograma de *Memorias de una Geisha* (2005), y a la derecha, una geisha real de la web Quora¹⁷. En dichas imágenes se aprecian las mangas torcidas, los senos marcados y la cintura prieta en los kimonos del filme, una imagen más cercana a la cultura occidental y más alejada del kimono real de la derecha.

En el nuevo aire a este legendario ropaje japonés, Atwood también eliminó el volumen en la parte frontal de los cuellos para remarcar los hombros, retirando también el *ohashori*¹⁸ y transformando el *obi*¹⁹ para resaltar la cintura, resultando en una silueta que, respecto a la original, resulta desigual e inestable.



El personaje de *Hatsumomo* lleva su ropaje con la parte derecha sobre la izquierda, algo que denota luto en Japón. Fotograma de *Memorias de una Geisha* (2005)

Estamos, así, ante una revisión muy original de la figura del kimono, que se permite licencias de forma intencionada. Además, el *obiage* y el *obijime*, piezas que rodean la cintura, suelen aparecer mal amarrados, y en más de una escena los personajes visten el kimono similar a como se haría en caso de luto, con la parte derecha sobre la izquierda.

Como ocurre con el kimono, el peinado también es muy útil para descubrir el nivel de aprendizaje en el que se encuentra una geisha. Así, el *wareshinobu* es típico de *maikos*, y cuando estas se encuentran en sus últimas jornadas

¹⁷ Quora, <https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-a-real-geisha-and-a-fake-one>.

¹⁸ Pliegue de la cintura.

¹⁹ Especie de fajín que rodea la cintura.

como aprendices pueden llevar el *sakkō*. Tras esto, la *maiko* cortará la diminuta coleta del *sakkō* para lucir el *taka shimada*, reservado para las geishas plenamente formadas.



De izquierda a derecha: el *wareshinobu*²⁰, el *sakkō*²¹ y el *taka shimada*²².

Debido al nuevo aire que se le da a la imagen de la geisha en el filme se pierden significados asociados a estos detalles, llegando a utilizarse de forma errónea, como cuando Gong Li, siendo una geisha completamente formada, luce un peinado parecido al *sakkō*. Lo mismo ocurre con el vestuario que, estando inspirado en el kimono solo de



Okiya de Mameha, de un estilo más occidental. Memorias de una Geisha (2005)

forma superficial para un conocedor de sus detalles, puede parecer perfectamente coherente a ojos occidentales y, sin embargo, los significados que se extraen de su uso están completamente adulterados, en ocasiones llegando a ser incoherentes (Miró, 2016).

Otro aspecto estético destacable es el mundo que rodea a Mameha, la tutora de Chiyo, quien es, tras ella, la única mujer que podría considerarse buena en el filme. No es de extrañar que Mameha sea interpretada por aquella actriz que tiene rasgos más occidentales, Michelle Yeoh: desde su propio rostro a su *okiya*, muy luminosa, parece establecerse una relación entre el personaje y el Western, donde el filme sonrío sutilmente a lo occidental (Bello, 2008).

²⁰ Pinterest, <https://es.pinterest.com/vonvay/geisha/>.

²¹ Pinterest, <https://es.pinterest.com/dunna40/geisha/>.

²² Pinterest, <https://es.pinterest.com/pin/341640321706956023/>.

- ASPECTOS CONDUCTUALES

Así como el reparto levantó críticas, también lo hizo el concurso para hacerse con la virginidad de Chiyo, la geisha protagonista: el llamado ritual del *mizuage*. El tratamiento superficial rodeado de secretismo que se ha aplicado a este aspecto tan controvertido en el filme ha sido uno de sus elementos más criticados, pues, nuevamente, reitera el prejuicio occidental de la geisha cercana a la prostituta. De hecho, la forma tan efímera e inconsciente con la que Chiyo acepta entregarse al ritual del *mizuage* aun cuando los hechos se suceden fuera del alcance de su voluntad contribuye a creer en la geisha como mujer sumisa, que acepta un cometido tan discutido en su propia sociedad que hoy día se encuentra prohibido por ley (Dalby, 2001).

“Nunca se debe contar una historia como la mía, porque mi mundo es tan prohibido como frágil” (Marshall, 2005), así comienza contando Chiyo, al estilo de Hollywood, ofreciendo una visión del mundo de la flor y el sauce hermética y privada, tratada con un enorme secretismo y oscureciendo la figura de la geisha, presentada como una *femme fatale* controladora y manipuladora, llena de envidia y deseosa de venganza. Asia se convierte un lugar misterioso y lleno de sentimientos vengativos y escondidos (Bello, 2008). El mismo argumento de la película se pierde en una espiral de odio entre mujeres, que atañe estrictamente a Hatsumomo y Mameha, cuando nos encontramos en una profesión donde se establecen relaciones tan cercanas que trascienden la enseñanza para llegar a ser consideradas familiares, donde las mujeres se protegen mutuamente para preservar una tradición centenaria. Sin embargo, en *Memorias de una Geisha* (2005), hasta la inocencia y la pureza de las iniciadas, también llamadas *maiko*, son arrebatadas rápidamente, a base de duras enseñanzas con el fin de transformarlas en una maquinaria de seducción para atraer el máximo número de clientes a su *okiya*, una despersonalización que acaba arrebatando la esencia del oficio (Dalby, 2001).

Si bien es cierto que Marshall no es del todo culpable de perpetuar el estereotipo de la geisha prostituta representando un ritual que llegó a existir, sí que parece que podría haber hecho algo más por retratar a una artista más dueña de su destino. En la película, la vida de la protagonista parece una sucesión de hechos que se escapan a su voluntad y sobre los que no tiene poder de elección: desde su llegada, pasando por el *mizuage* hasta la mismísima elección de su *danna*. Sin embargo, las geishas reales

siempre han gozado de mucha más libertad, a menudo recibiendo mejor educación que la mayoría de la población femenina. Es más: se trata de una profesión de mujeres dirigida por mujeres que siempre les ha permitido ser independientes económicamente, aun cuando en el resto del mundo la mujer no aspiraba a ganar un sueldo propio, además de asistir y participar en cenas y eventos realizados para hombres en cuyas conversaciones sabían (y podían) inmiscuirse (Bello, 2008).

Sin embargo, las mujeres de Marshall, de espléndido físico y gráciles gestos, son hoscas entre ellas y adoptan un papel de subordinación ante los hombres. Aparecen como un medio de entretenimiento para él, se arrebató la esencia artística de su oficio, su función es hacer su tiempo lo suficientemente placentero como para obtener un beneficio económico. El hombre, por cierto, no tiene ningún papel de importancia, pero la sombra de sus personajes aparecen constantemente guiando el destino de los personajes femeninos a través de la envidia o el amor. De hecho, a menudo parece que el filme tiene un filtro a través del cual los sucesos van mostrándose desde una mirada masculina; las mujeres, objetos pasivos para ser mirados (Bello, 2008). El mismo guion sugiere que una geisha no es una geisha si no conquista a un hombre con una sola mirada, si y solo si este se la devuelve (Marshall, 2005).

Además, constantemente se remarca que las aprendices son propiedad de la *okasan* y que deben pagar por todo lo obtenido durante su aprendizaje. Literalmente, la geisha es cosificada, convertida en mercancía, pudiendo ser adquirida, subastada y desechada a cambio de dinero (López, 2010). Esta mujer es prototípica asiática para occidente: desde antes de ser geisha, Chiyo es sumisa, delicada, tímida, exótica, misteriosa y leal a su honor; podríamos estar hablando de una encarnación de la *Madame Butterfly* de Puccini (1898). Mientras, Hatsumomo es lo que se ha denominado como la “Dama del Dragón”: una mujer cruel, orgullosa y egocéntrica, muy cercana, como dijimos, a la *femme fatale*. En esta espiral arquetípica, por supuesto, Chiyo llega a sentirse identificada con Hatsumomo, su antagonista, tras la quema de la *okiya* porque, para Occidente, la mujer oriental es siempre la misma. Esta es una bipolaridad ángel/monstruo que, nuevamente, está estipulada por un patrón patriarcal (Bello, 2008). Estos modelos de geishas no son los único estereotipos machista recurrentes en el cine occidental, sino que también se da con la ama de casa, un arquetipo confinado en el hogar al servicio del hombre y la familia, que también se potenció durante la Segunda Guerra Mundial. Si la geisha dedicaba su vida a ser contemplada, el ama de casa ve su

voluntad conferida a su marido, quedando destinada a ocuparse de su hogar y a cumplir con su esposo e hijos.

Todo esto procede de una concepción equivocada no solo de la geisha, sino de la propia sociedad japonesa, en cuanto que sus procedimientos y entresijos, que escapan al entendimiento al que podemos acceder desde nuestro sistema de valores occidental, la contemplan como una figura insultante para el feminismo. No obstante, para poder ejercer un juicio efectivo y objetivo, habría que profundizar no solo en el mundo de las geishas, sino en las raíces de Japón, abandonando la visión estereotipada que este filme se empeña en enarbolar (López, 2010).

El origen de sus desajustes con la realidad podemos hallarlo ya en el libro de Arthur Golden que la inspiró, pues una de las ex geishas que se prestó a otorgar información sobre su mundo al autor, llamada Mineko Iwasaki, lo demandó en 2001 por no cumplir con un acuerdo de confidencialidad y, además, deformar lo que ella contó sobre su profesión (Gómez, 2013).

Por otro lado, tanto el libro como la película pueden ser interpretados como un intento de revivir las antiguas tradiciones de un país como Japón que, desde Occidente, parece estar perdiendo sus raíces de algún modo con la globalización. Así, si bien *Memorias de una Geisha* (2005) no se centra en el momento actual, en toda la película hay cierto grado evocador y nostálgico por la destrucción de las viejas costumbres que produce añoranza en los occidentales. Es altamente probable, sin embargo, que desde la cultura japonesa no se perciban los estereotipos del filme del mismo modo que lo percibimos nosotros.

Otro aspecto cuestionado por los críticos ha sido el lenguaje en el que se ha presentado la película, donde muchos defendían que lo correcto habría sido el japonés con subtítulos en inglés, pues las connotaciones y significados de muchas palabras que no tienen traducciones literales han dificultado la comprensión de algunos diálogos en sus traducciones, a lo que tampoco han ayudado mucho los diferentes acentos de los actores y actrices implicados, de orígenes diversos (Bello, 2008).

- PROMOCIÓN DEL FILME

Los mismos carteles promocionales para la película en América/Europa y en Japón ya reflejan el conflicto cultural, el abismo entre ambas sociedades: la lista de diferencias entre los dos carteles abarca desde el nombre de la película y la disposición de colores hasta la representación del personaje, como resultado de un proceso consciente de modificación de la figura de la geisha según los patrones culturales del público al que va dirigido. Ambos son un primer plano de la protagonista, pero el mensaje que transmiten es completamente opuesto.

Así, encontramos que el cartel americano/europeo tiene como objetivo presentar una imagen moderna de una geisha, mirando directamente a la audiencia, arquetipo de una mujer occidental moderna. Sus rasgos raciales han sido minimizados para que el espectador pueda empatizar en mayor medida: su piel es muy pálida, sus ojos son azules y sus labios son típicamente occidentales.

En la otra cara de la moneda, el cartel para Japón presenta una imagen de una geisha aparentemente conservadora: aquí, el primer plano no es tan extremo y también hay espacio para otros complementos, como el paraguas, el kimono y las peinetas. Es sorprendente notar que, mientras una de las características más importantes del cartel americano es la mirada de Sayuri, en el cartel japonés ella está mirando hacia abajo, en una posición bastante sumisa que ni siquiera nos deja ver que sus ojos son azules. No sólo sus ojos, sino también su vestido, su peinado, y toda la posición de su cuerpo es bastante relajada y dócil, lo que contrasta claramente con la tensión creada en el cartel occidental (Bello, 2008).

Todo esto no confirma que la sociedad japonesa doblegue a la mujer y exija su porte sumiso, sino que revela aquello que pensaba el equipo estadounidense encargado de la promoción del filme: que así sería como el público japonés se sentiría identificado. Nuevamente, un caso de *orientalismo*: dice más de Occidente que del propio país nipón.



A la izquierda, el cartel promocional occidental; a la derecha, el oriental.

4.2 CINE JAPONÉS

La geisha no solo ha impactado a Occidente por su belleza exótica oriental, sino que los cineastas de su propia patria fueron los primeros que establecieron una temprana relación entre la geisha y cine.

El primer documental corto japonés fue realizado en 1899 y se tituló *Momijigari* (Tsunekichi, 1899), que significa “Danza de Geisha”. En él, las geishas bailaban en sus famosos salones de Tokio. La figura también ha aparecido en los primeros largometrajes narrados de Japón, considerados copias de las obras del teatro japonés tradicional, el *Kabuki*. Estas geishas estaban interpretadas por hombres, pues no había mujeres en el teatro. Posteriormente, en 1919, estas obras se volvieron a rodar con imitadoras femeninas que no profundizaron en las reglas del *Kabuki* por lo que los resultados fueron pobres.

En 1919 apareció la primera actriz en una película japonesa, y entre los años 20 y los años 30 su número creció exponencialmente. Con la llegada del cine sonoro los cineastas pudieron dar una gran profundidad a la representación de la geisha en el cine. Esta representación se puede dividir en tres fases (Ima-Izumi, 2009):

1. LA GEISHA POBRE

Esta época abarca desde la década de 1930 hasta 1950, cuando la geisha surgió como representación de la pobreza: en el cine, esta era siempre la causa por la que una mujer se internaba en el mundo de la flor y el sauce.

Sin embargo, desde los 50 a los 60, las relaciones entre Estados Unidos y el país nipón evolucionaron el modelo de geisha que se había representado en el cine. Esta geisha, como la que se expone en *Mi Dulce Geisha* (1962), deja de ser pobre para estar enamorada. Se había asentado en el cine japonés el amor romántico foráneo (Ima-Izumi, 2009).

2. LA GEISHA DEL AMOR ROMÁNTICO

Representada por el remake de *Las Hermanas de Gion* (1936) del cineasta japonés Masahiro Nomura, en 1956, la geisha de la segunda fase abandona la pobreza para entregarse a ese amor romántico que desde los cincuenta ya venía obnubilándola; es el amor romántico el que define a la geisha cinematográfica de la segunda fase.

A diferencia de lo que ocurrió con el número de geishas reales durante esta etapa, que disminuyó drásticamente, los filmes sobre geishas se multiplicaron, quizá por el aumento del erotismo y el feminismo, que permitió una representación más fiel a la realidad de las geishas, alejándolas de la pobreza y la explotación y acercándolas a la independencia (Ima-Izumi, 2009).

3. LA RESTAURACIÓN DE LA GEISHA

La tercera y última fase comenzó en la década de 1980 y se ha extendido hasta hoy. En esta etapa, la mirada lasciva del estadounidense hacia Japón que había caracterizado la segunda fase, cuando ambas culturas establecían un estrecho contacto histórico, se ha retirado, provocando un descenso de la aparición de esta figura en los filmes japoneses a expensas de los gustos americanos. Esto ha permitido una representación mucho más fidedigna de la geisha, enfocándose en su patrimonio y su oficio, en su formación y su arte, en detrimento del erotismo y el optimismo que caracterizó la segunda etapa (Ima-Izumi, 2009).

4.2.1 *GION NO SHIMAI*

Las Hermanas de Gion (1936), es una película japonesa de 1936, obra del director Kenji Mizoguchi. La película, del género dramático, dura 96 minutos. Su guion está firmado por el mismo Mizoguchi, junto a Yoshikata Yoda; tras la fotografía, en blanco y negro, se encuentra Minoru Miki; la productora es Daiichi Eiga.²³

La película cuenta la historia de dos hermanas, Umekichi (Yōko Umemura) y Omocha (Isuzu Yamada), que viven juntas en una *okiya* propia del distrito de placer de Gion, en Kioto, donde trabajan como geishas. Sin embargo, las dos hermanas son muy diferentes: mientras Umekichi, la mayor, recibió una esmerada educación como geisha, formándose en las artes, convirtiéndose en una geisha ideal, impecable, aferrada a la lealtad hacia su mejor cliente, Furosawa (Benkei Shiganoya), su hermana menor Omocha fue educada en la escuela pública y, cuando no trabaja como geisha, suele utilizar ropa occidental. Omocha es desconfiada con los hombres, por lo que los utiliza sin reparo para conseguir sus metas. Cuando Furosawa, el cliente principal de ambas, se arruina, Omocha, al contrario de su hermana, le da la espalda, lo que las termina envolviendo en un conflicto entre dos posturas completamente opuestas sobre este oficio centenario.

El director de la película, Mizoguchi, a diferencia de otros cineastas de su época, destacó por un tema de gran relevancia en la actualidad pero que, en su trabajo de entonces, lo convertía en un visionario no solo de Japón, sino del mundo entero: el feminismo. En sus filmes pesan la libertad y la presencia de la mujer que defiende su propia identidad.

Su respeto a la figura femenina y su conocimiento del mundo de las geishas pueden ser incógnitas para quienes desconocen su biografía, pues Mizoguchi era hijo de un carpintero humilde y violento con su familia, Zentaro, que mostraba un carácter autoritario frente a su madre, muy amada por el entonces joven Mizoguchi (Padilla, 2009). Tras varios negocios fallidos promovidos por su padre, que trató de aprovechar la guerra con Rusia fabricando gabardinas y, más tarde, cuando aquella hubo acabado, cinturones (Angulo, 1999), la familia entró en quiebra y el progenitor vendió a la

²³ Filmaffinity, <https://www.filmaffinity.com/es/film892224.html>.

hermana mayor de Mizoguchi, Suzu, de 14 años de edad, a una casa de geishas. La hermana se casó posteriormente y consiguió mejorar su nivel de vida, pero Mizoguchi siempre sintió resentimiento hacia su padre (Padilla, 2009). Fue cuando trabajaba en un periódico de Kobe, en Kansai, cuando se internó en el mundo de las geishas, que siguió frecuentando en el barrio de Gion una vez se hubieron trasladado sus estudios cinematográficos a Kioto, tras el terremoto de Tokio.

Las Hermanas de Gion (1936) es una de sus primeras obras sobre geishas que, si bien obtuvo buenas críticas, comercialmente fue un fracaso. No obstante, se convirtió en el único film del autor en ser nombrado mejor película del año por la respetada revista japonesa *Kinema-Jumpo*. Teniendo en cuenta que solo se conserva una pequeña parte de su vasta obra realizada antes de *Las hermanas de Gion* (1936), podría decirse que esta es una de las mejores películas que había realizado hasta entonces: una de las tres más alabadas por la crítica de Japón (Angulo, 1999).

- ASPECTOS ESTÉTICOS

En la película de Mizoguchi se acentúan los planos secuencia con sutiles movimientos de cámara que actúan a modo de bisagras, y los planos largos, que se adueñan del film de tal modo que parece haber únicamente dos primeros planos en él (Angulo, 1999). En este ámbito destaca el plano final con zoom hacia Omocha, mientras esta se pregunta sobre la razón de ser de su oficio: es un acercamiento, literal y metafórico, a una geisha.

Como era de esperar, en la producción japonesa la estética es muy acertada: desde el uso del kimono tradicional de la época y sus complementos hasta el peinado, donde el perfecto *taka shimada* (apreciable en el fotograma de la derecha) nos indica que estamos ante una geisha que ha completado su formación como *maiko*.

Por otro lado, cuando no está ejerciendo su profesión, Omocha, la hermana menor, viste un estilo bastante influenciado por Occidente. Quizá el hecho de que ella sea, de las dos hermanas, la geisha con un pensamiento más moderno y un discurso más feminista, sea el motivo por el que Mizoguchi, simpatizante de estas ideas, la acerque a un estilo más occidental. Él, como artista entonces reconocido a nivel internacional, probablemente destilara simpatía hacia Occidente, por lo que relacionó dichas

influencias con ese pensamiento aparentemente más abierto y con el que se sentía más cómodo.



Fotogramas de *Las Hermanas de Gion* (1936)

En su dimensión estética es remarcable también el hecho de que ambas actrices protagonistas no posean una belleza espectacular. Parece que el modelo de geisha que, por naturaleza, posee unos rasgos muy cercanos a la perfección, como es el caso de las actrices chinas de *Memorias de una Geisha* (2005), es más un rasgo que Occidente le ha atribuido a esta figura en la búsqueda de la perfecta belleza exótica del arquetipo que un hecho arraigado realmente en el mundo de la flor y el sauce.

- ASPECTOS CONDUCTUALES

En el film, protagonizado por las hermanas Umakichi y Omocha, se enfrentan la tradición y la modernidad de forma novedosa. Umakichi representa la costumbre, la tradición, una geisha consagrada a su *danna*, aun cuando este parece hallarse en la quiebra y no poder costear sus gastos. Omocha, por su parte, es una mujer más libre, que busca su máximo beneficio por encima de aquellos que pagan sus servicios. Su máxima es el propio interés, cumpliendo el arquetipo occidental de la “Dama del Dragón”. Sin embargo, ambas acaban viéndose vencidas en sus diferentes caminos: esta doble derrota contribuyó a la ya entonces fundada idea de que la lucha del autor por la liberación y la independencia de la mujer no partía de un verdadero deseo de transformación. Corroboraba la idea de que su débil inclinación por la izquierda era más

una apariencia que una postura fundada, pues las ideas progresistas que desarrollaba en sus filmes y que predicaba en público se teñían de matices tradicionalistas cuando sometía a la mujer a un destino más fuerte que ella, a un sistema contra el que no podía luchar.

Aun así, en este film sus protagonistas aparecen influenciadas por una época de mayor apertura, donde se revolucionan y levantan para exigir una mayor independencia frente al ama de casa y los hombres tradicionalistas que pagan sus servicios y no pueden creer este alzamiento del que son testigos. Este es un trabajo bastante feminista para la década de los 40, a la cual pertenece el film. La película y su dicotómica lucha entre los principios cerrados de ese sistema y los nuevos aires procedentes de Occidente son un espejo del profundo dilema que asolaba a la compleja sociedad japonesa de la época (Angulo, 1999).

De hecho, la película finaliza con un zoom hacia Omocha que, herida en la cama a manos del que fue su *danna*, se pregunta sobre la naturaleza de la geisha y por la existencia y el sufrimiento que encierra el oficio, en ese halo feminista de Mizoguchi. Es más, es probable que una geisha como Omocha tenga cabida hasta mucho después de su concepción: su propia hermana la felicita al final, cuando se halla en el hospital recuperándose de sus heridas, por ser capaz de viajar a Tokio para encontrar una vida mejor. Omocha, a pesar de su aparente derrota, ha tenido y ejercido su elección.

La película, con su concepción de la geisha como una mujer avocada a esa profesión por culpa de la pobreza y la miseria, se corresponde con la primera etapa de la geisha en el cine japonés. Una etapa (1930-1956) en la que también se encuadra su producción, del año 36. La relación de la geisha y la pobreza en ella alcanza tal magnitud, que para Omocha ser mejor tratada y, por lo tanto, tener dignidad, está relacionado con ganar más dinero (Ima-Izumi, 2009). De hecho, cuando Umekichi felicita a Omocha por haber buscado su camino, remarca: “No eres como nosotras” (Mizoguchi, 1936), distinguiéndola de las geishas de esta primera etapa que, en la pobreza, no pueden elegir su destino. Sin embargo, ahí está la paradoja: Omocha lo hizo.

- PROMOCIÓN DEL FILME

Debido al éxito internacional del director Mizoguchi, *Las hermanas de Gion* (1936) fue estrenada en Occidente (Angulo, 1999).

En cuanto a sus posters promocionales, mientras en el cartel occidental aparece una geisha reflejando confusión en su rostro al tiempo que arregla su cabello, en el japonés se representa la dualidad de las dos hermanas respecto a la situación de su *danna*. Así, el equipo de promoción parece saber que en Occidente basta la imagen de una geisha y su cuidada estética simbolizada en el acto de peinarse para atraer al público, que se guía por el exotismo de la figura, mientras que en Japón se debe vislumbrar el argumento.



A la izquierda, el cartel promocional japonés de *Las Hermanas de Gion* (1936); a la derecha, el cartel occidental.

De algún modo parece que el cartel japonés combate el prejuicio occidental acerca de la geisha como mujer sumisa y dócil, pues si bien Umekichi aparece en actitud complaciente respecto a Furosawa, Omocha se atreve a darle la espalda. La imagen recoge, de un modo excelente, la capacidad de elegir que Occidente jamás contempló en la figura de la geisha. Sin embargo, no se puede pasar por alto que Omocha, quien da la espalda a su *danna*, es la que se encuentra arrodillada: cae cuando rechaza al hombre, cuando él deja de sustentarla. Nuevamente, reflejo de la representación característica de

la geisha en la primera etapa del cine japonés: una mujer ligada a la necesidad y a la pobreza.

4.2.2 UWASA NO ONNA

La mujer crucificada (1954) es una película del mismo autor de *Las Hermanas de Guion* (1936), Kenji Mizoguchi. El filme dura 83 minutos y su guion está firmado por Yoshikata Yoda y Masashige Narusawa. Producida por Daiei Films, este drama tiene a Kazuo Miyagawa en su fotografía en blanco y negro, y a Toshiro Mayuzumi tras su música. La película fue nominada al Oscar a mejor vestuario²⁴.

La película narra la historia de Yukiko (Yoshiko Kuga) la hija de una *okasan* que, tras estudiar música en Kioto e intentar suicidarse por un desengaño amoroso, vuelve a la *okiya* que regenta su madre, Hatsuko (Kinuyo Tanaka). Allí, un joven doctor llamado Matoba (Eitaro Sindo), con el que Hatsuko ha tenido un affaire, se enamora de Yukiko, quien al principio le rechaza pero finalmente acaba teniendo sentimientos hacia él. Esto desata el conflicto que, en un escenario como una *okiya*, arrastra el debate acerca del oficio que desempeñan las mujeres en aquella casa, poniendo las contradicciones y el debate acerca de la razón de ser de la geisha sobre la mesa.

- ASPECTOS ESTÉTICOS

Nominada al óscar a mejor vestuario, el trabajo realizado en “La Mujer Crucificada (1954) es bastante parecido al de *Las Hermanas de Gion* (1936) en cuanto a que los ropajes, el peinado y el maquillaje de las geishas son detallados y correctos. Además, lo mismo que ocurría en aquella con el personaje más progresista, Omocha, sucede también con el estilo de Yukiko, la mente abierta que vuelve de estudiar en la ciudad, quien viste con aires occidentales a la vez que comulga con ideas feministas y revolucionarias. Mizoguchi vuelve a sonreír a las ideas más revolucionarias a través de referencias occidentales. Este vestuario es generalmente oscuro, quizá reflejando los conflictos que afectan a la joven.

²⁴ Filmaffinity, <https://www.filmaffinity.com/es/film225929.html>.



Fotogramas de *La Mujer Crucificada* (1954) que demuestran el detalle en los vestuarios y la oscuridad del ropaje occidental de Yukiko (dcha.).

Es destacable también que las geishas de la *okiya* a menudo visten prendas parecidas a camisones y turbantes que hacen sus vestuarios más realistas anclándolos en la cotidianeidad, dada la imposibilidad de mantener una apariencia perfecta día sí y día también, cuando no están ejerciendo su profesión.

- ASPECTOS CONDUCTUALES

En *La Mujer Crucificada* (1954), Mizoguchi vuelve a centrarse en el tema de la prostitución, en el que es bastante diestro por propia experiencia. Es una crítica magistral del sistema de geishas, así como de la resignación que parece sustentarlo y que contribuye a mantener la tradición.

Como en *Las hermanas de Gion* (1936), nuevamente encontramos un conflicto entre lo tradicional y lo progresista, entre la opresión y la liberación, esta vez a través de dos mujeres de relación materno filial: Hatsuko, madre y ama de una casa de éxito de geishas de Kioto, y Yukiko, su hija, influenciada por la liberación de la ciudad de Tokio donde se hallaba estudiando piano. Si bien esta es la única película analizada donde las protagonistas no son geishas, el conflicto y la dicotomía que representan madre e hija sirven como excusa para hablar sobre la realidad de la figura y sobre las posturas surgidas al respecto. Sobre ello, las propias geishas de la *okiya* decían: “Vivir es agonía”, clamando: “¿Cuándo desaparecerán las mujeres como nosotras?” (Mizoguchi, 1954).

Este tono sombrío que comparte con *Las Hermanas de Gion* (1936) demuestra que, como este otro film, pertenece a la primera etapa de la geisha en el cine japonés en

el que el oficio se relaciona con la miseria y la pobreza: como la vida de la pobre Yukiko, es este el modo de seguir adelante, de ganar el sustento (Ima-Izumi, 2009).

Si bien tras volver a casa, Yukiko, una mente abierta gracias al ambiente de la ciudad de Tokio, comienza a considerar denigrante el trato que reciben las geishas de la casa de su madre y trata de abrirles los ojos, convencida de que su situación es digna de tiempos pasados, Mizoguchi parece rechazar entonces la extrema liberación, por lo que hace a Yukiko consciente de que la situación que permite su madre como *okasan* es en realidad bálsamo para las mujeres que allí habitan, protegidas de la intemperie de un mundo mucho más cruel y despiadado que espera fuera: un mundo lleno de pobreza. Son víctimas de su propia sociedad y ella, que creía poder elegir, se ve arrastrada por la miseria a seguir perpetuando ese sistema de mujeres “crucificadas”.

Así, en un final cíclico, es Yukiko la que acaba ocupando el lugar de su madre en la dirección de la *okiya*, mientras esta vuelve a recuperar su salud tras una afección. Este final, innegablemente tradicionalista, suprime todo afán revolucionario de la joven Yukiko. Su evolución es bastante tangible cuando asiste a una geisha enferma de la *okiya*, dado que fue precisamente este aspecto de su vida (que su madre regentase una casa de geishas) el causante del desamor que la arrastró al suicidio al inicio del filme. La joven pasa de la indignación a la comprensión de ese mundo, a través de la empatía con su madre y con el resto de mujeres.

En *La Mujer Crucificada* (1954), la figura del hombre aparece como interesada, en cuanto a que el doctor Matoba parece buscar el dinero de Hatsuko y, a la vez, dejarse llevar por sus sentimientos al acercarse a Yukiko, sin respetar, al menos de forma inconsciente, los sentimientos de la *okasan*. Sin embargo, a diferencia de *Las Hermanas de Gion* (1936), la figura que aquí representa el aperturismo y la revolución, Yukiko, posee una lealtad más cercana a la tradición que Omocho, la hermana menor y revolucionaria de *Las Hermanas de Gion* (1936) (Angulo, 1999). Esta lealtad juega un papel fundamental en el cambio de parecer de Yukiko y en cómo se desarrolla su evolución.

El corte feminista que caracteriza a Mizoguchi hace su aparición a través de esta empatía, que permite a Yukiko ignorar sus sentimientos y ponerse en el lugar de su madre. La lucha de la joven por liberar a las mujeres que considera prisioneras primero, y la unión y el sentimiento familiar del que acaba formando parte en la propia *okiya*

después, representan una unión femenina sin igual que les permite caminar juntas hacia un mismo destino con resignación. Esta imagen de la *okiya* como un lugar de tensiones que se resuelven y de mujeres decididas a apoyarse mutuamente, resolviendo sus diferencias a través de la empatía, contrasta con *Memorias de una Geisha* (2005), cuyas mujeres son estereotipadas a través de la envidia y la competitividad.

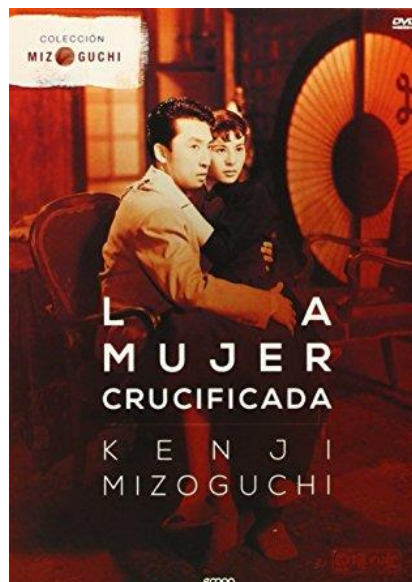
- PROMOCIÓN DEL FILME



Cartel oriental.

El cartel occidental, sin embargo, presenta a la mujer oriental que se realiza en el amor romántico hacia un hombre, sentada sobre él en una imagen tras un filtro rojo de tintes pasionales. La decoración oriental tras ellos es un reclamo de elegancia y tradición.

Tras la segunda guerra mundial el contacto de Japón con Occidente se había incrementado, por lo que no es de extrañar que el cartel promocional japonés abogue por potenciar la figura de Yukiko, de pie, dispuesta a cambiar el sistema, con un ropaje de tintes occidentales que a ojos de un Japón aperturista podría parecer atractivo. Los dos personajes secundarios aparecen de rodillas: Hatsuko, comprensiva; Matoba, dubitativo.



Cartel occidental.

5. CONCLUSIÓN

Si el objetivo del presente Trabajo de Fin de Grado era analizar los prejuicios en torno al mundo de las geishas en el ámbito cinematográfico a través del estudio de cuatro filmes, dos japoneses y dos occidentales, aquí se halla: en esta cincuentena de hojas se recogen los rasgos que han conformado su imagen en Occidente contrastados con el reflejo que ofrece de ellas el cine nipón.

Si bien mientras analizaba las dos películas occidentales me sentía inmerso en un discurso que podía haber previsto con anterioridad, al estudiar los filmes japoneses me vi buscando entre líneas una frase que me confirmara aquello de lo que creía estar seguro: que una geisha no era una prostituta. Y no la encontré.

Sentí el etnocentrismo de mi mirada al descubrirme esperando en el cine japonés una respuesta al debate occidental sobre la geisha prostituta y, mientras me sumergía en el contexto nipón, fui descubriendo que, al margen de Occidente, el discurso cinematográfico japonés que rodea a la figura de la geisha no se pregunta sobre si lo es o si no lo es, sino sobre si como mujer está supeditada a la voluntad del hombre o, más allá, del sistema; sobre sus posturas tradicionalistas y revolucionarias; sobre si se extiende sobre ella la sombra de la necesidad de tal forma que anule su capacidad de elección.

En una de las culturas más patriarcales que existen, su oficio se ha ido alzando para constituir una empresa liderada por mujeres para las mujeres, mientras en gran parte del mundo sus homólogas no ganaban aún ningún salario. Han optado a una educación esmerada cuando la gran mayoría de la población de su país era analfabeta, y se han relacionado con soltura entre las altas esferas de un mercado laboral dominado por el hombre, participando en sus conversaciones y acompañándole en sus eventos, cuando la mujer japonesa estaba aun completamente relegada al hogar.

Sin embargo, en su visión estereotipada, Occidente ha ignorado su independencia económica y la ha hecho víctima de un sistema que, aparentemente, no puede controlar. Se ha recreado en el morbo de su carácter sexual, en su renuncia al matrimonio y en su vida en la *okiya*, donde conviven jefas y trabajadoras, madres, hermanas e hijas, a las que ha desdibujado a través de la competitividad y la envidia. Pero los filmes japoneses hablan de perdón y empatía, de comprensión y unión ante un mundo que, en nuestro

desconocimiento, se ha reducido a la belleza y al erotismo; a la oscuridad y al secreto; a la bondad y a la maldad.

Víctimas del *japonismo*, los occidentales las han transformado en una estampa, en una mujer estática, sin voz ni voluntad. En su cine han sido frecuentemente interpretadas bien por mujeres pertenecientes a su etnia pero de origen foráneo, bien por actrices procedentes de un Asia cercana, en los llamados *yellowface films*. Así, alejadas de los usos, gestos y ritos que representan, estas actrices, a menudo de una belleza muy superior a sus referentes, han evidenciado la falta de rigor de sus producciones ante un público incapaz de apreciarlo.

Los autores occidentales se han servido del desconocimiento de sus espectadores y han adulterado sus ropajes, sus peinados, su maquillaje, sus costumbres y sus gestos. A veces, como una remodelación consciente que, sin perder la atracción que genera su exotismo, permita al occidental identificarse con su estética y su actitud; otras veces, como una excusa que disimule su documentación imprecisa y su escaso contacto con la cultura que tratan de representar.

Este público, recreándose en una imagen heredada de las vanguardias y corroborada por dichos filmes inexactos, han cuestionado esta figura sin plantearse el carácter representativo del cine y sin desembarazarse del propio filtro etnocéntrico, olvidando que la geisha real, en su tradición centenaria, resulta imposible de analizar de forma descontextualizada, pues la historia de Japón ha moldeado este oficio a lo largo del tiempo, otorgándole el sentido de su existencia.

Innovadora y revolucionaria en sus inicios, la geisha es hoy emblema de la costumbre y su cultura, del detalle y la conservación. Sus incursiones cinematográficas, también las japonesas, se han basado en su relación con el destino, la libertad y el hombre, y han descuidado su faceta artística y su formación en diversas artes y ámbitos académicos, como la danza, el canto o el dominio de la conversación y el humor.

Si bien es probable que la globalización acerque, cada vez más, su secreto mundo a Occidente, mientras este continúe aferrado al conocimiento efímero, a lo superfluo e instantáneo, la geisha representada en su gran pantalla continuará siendo un reflejo de sí mismo más que una representación de tal figura artística, folclórica y compleja.

6. GLOSARIO

- **Danna**: hombre adinerado que obsequia y costea los gastos de una geisha a cambio de un trato preferente.
- **Erikae**: ceremonia que marca el paso de *maiko* a geisha.
- **Geisha-machi**: “geisha urbana”, término para referirse al concepto de geisha actual cuando la palabra “geisha” se aplicaba a cualquier artista.
- **Hanamachi**: “barrios de flores”, barrio de geishas.
- **Haori**: prenda parecida a una chaqueta que vestían las geishas junto al kimono hasta la revolución *Meiji*.
- **Jikata**: geisha o *maiko* especializada en la manipulación de instrumentos.
- **Kabuki**: teatro tradicional japonés del que bebió la geisha en sus orígenes, adoptando aspectos como el maquillaje blanco que la caracteriza.
- **Kanji**: ideogramas utilizados en la escritura japonesa.
- **Kanzashi**: adornos vistosos y coloridos de motivos florales que utilizan las *maikos* en sus peinados.
- **Karyukai**: “mundo de la flor y el sauce”, el mundo de la geisha
- **Kiotense**: dialecto hablado por las cinco comunidades actuales de geishas de Kioto.
- **Maiko**: “mujer de la danza”, aprendiz de geisha.
- **Mizuage** (ritual): ceremonia de desfloración de una *maiko* para convertirse en geisha. Ilegal desde 1959.
- **Nimaekansatsu**: también llamado sistema *Kenban*, doble registro establecido en 1779 que exigía que las prostitutas y las geishas se registraran de una u otra forma, dándose la imposibilidad de hacerlo como ambas.
- **Obi**: especie de fajín que incluye el kimono.
- **Obiage/Obijime**: distintas partes del obi.
- **Ochaya**: casa de té.
- **Ohashori**: pliegue de la cintura de un kimono.
- **Okasan**: mujer que regenta la *okiya*. Suele haber sido geisha en el pasado.
- **Okiya**: casa de geishas.
- **Okuni**: baile interpretado por las *geishas-machi* para entretener a los samuráis.
- **Oneesan-geisha**: “hermana” mayor que tutoriza la enseñanza de una *maiko*.

- **Período Edo:** época gobernada por Shogunato Tokugawa entre 1603 y 1868, cuando predominaba el feudalismo japonés al que se puso fin con la revolución *Meiji*.
- **Revolución Meiji:** puso fin al período Edo.
- **Sakkō:** peinado que lleva una *maiko* en sus últimas jornadas; al convertirse en geisha cortará la pequeña coleta.
- **San-san-kudo:** “tres-tres-nueve”, ceremonia para convertirse en *maiko* en la que se realiza la unión con la hermana mayor (*oneesan-geisha*).
- **Shamisen:** instrumento parecido a la guitarra de tres cuerdos y un sonido muy melódico.
- **Shikomi:** joven aspirante a aprendiz de geisha, de 16 a 21 años. Nivel previo a *maiko*.
- **Tachikata:** geisha o *maiko* especializada en la danza.
- **Taiko-mochi:** “tamboreros”, hombres dedicados al entretenimiento considerados las primeras geishas. Surgen a partir de 1600.
- **Taka shimada:** peinado que luce aquella geisha que ha completado su formación.
- **Ukiyo-e:** “estampas” de motivos japoneses producidas entre los siglos XVII y XX. Muy populares en Occidente, protagonizadas a menudo por geishas.
- **Wareshinobu:** peinado típico de *maikos*.
- **Yakuza:** figura japonesa similar al mafioso italiano.
- **Yellowface film:** película que incluye asiáticos nacidos fuera de sus países de origen interpretando a nativos.
- **Yūjo:** prostituta.

7. BIBLIOGRAFÍA

Almazán, D. (2003) “La seducción de oriente: de la *chinoiserie* al *japonismo*” en *Artigrama*. Número 18, pp. 83-196. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf> (Consultado el 18/5/2017)

Altarejos, F. (2003) “Del relativismo cultural al etnocentrismo (y vuelta)” en *Estudios sobre Educación*. Número 4, Universidad de Navarra, pp. 23-22. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8283/1/Estudios%20Eb.pdf> (Consultado el 13/4/2017)

Amin, S. (1989) *El Eurocentrismo. Crítica de una ideología*. México, Siglo Veintiuno Editores.

Angulo, J. (1999) “Kenji Mizoguchi: el hombre que amaba a las geishas” en *Nosferatu. Revista de Cine*. Número 29, pp. 4-24. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41114/NOSFERATU_029_001.pdf?sequence=4&isAllowed=y (Consultado el 2/6/2017)

Aparici, R. (2010) “La construcción de la realidad” en Aparici, R. (coord.) *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 11-22.

Barrenetxea, I. (2008) “La posmodernidad y la sociedad japonesa en ‘Lost in Translation’” en *La historia a través del cine: China y Japón en el siglo XX*. Bilbao, Universidad del País Vasco.

Bello, I. (2008) *Re-presenting Asian Stereotypes in Hollywood Cinema: an Analysis of Race and Gender Representations in ‘Memoirs of a Geisha’*. Palma de Mallorca, Universidad de A Coruña.

Cancela, G. (2012) *El Mundo de las geishas*. Taller de Reflexión Artística III, Universidad de Palermo.

Dalby, L. (2001) *Geisha. El mundo secreto de las geishas*. Madrid, Círculo de Lectores.

Espinosa, A. et al., (2007) “Estereotipos, prejuicios y exclusión social en un país multiétnico: el caso peruano” en *Revista de Psicología* (Lima). Volumen 25, número 3. Junio 2007; Lima, pp. 295-338. Disponible en: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92472007000200007 (Consultado el 19/5/2017)

Fernández, E. (2001) “Las fuentes y lugares del ‘Japonismo’” en *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid, pp. 329-356. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110329A> (Consultado el 23/5/2017)

Freeden, M. (2013) *Ideología. Una breve introducción*. Santander, Universidad de Cantabria.

Gómez, L. (2013) “Profesión geisha: mitos y realidades” en *Mundo Asia Pacífico*. Vol. 2, número 3. Centro de Estudios Asia Pacífico, Universidad EAFIT, pp. 50-56. Disponible en: <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/map/article/view/2216/2132> (Consultado el 6/5/2017)

Ima-Izumi, Y. (2009) “Geisha Films in Japan: Three Phases” en *Area Studies Tsukuba*. Número 30, pp. 83-98. Disponible en <http://www.chiiki.tsukuba.ac.jp/research/journal/areastudies30.pdf#page=93> (Consultado el 6/5/2017)

Lévi-Strauss, C. (2008) “Miradas Distantes” en *El Correo de la Unesco*. Número 5, pp. 3-50. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001627/162711s.pdf> (Consultado el 20/4/2017)

López, F.J. (2010). “Entre geishas y samuráis: la imagen del japonés en el cine occidental”. En Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización Mediática y Culturas Digitales. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. 2010, Sevilla.

Mayos, G. (2010) “El ‘efecto rashomon’. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa” en *Convivium*. Número 23, pp. 210-212. Disponible en: http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos_old/PDF/EfectoRashomon.pdf (consultado en abril de 2017)

Miró, A. (2016) “Kimonos en el cine occidental” en A. Gómez (edit.) *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla, Aconcagua Libros, pp. 717-726.

Padilla, G. (2009) “La mujer en el cine de Kenji Mizoguchi” en *Cuadernos de Información y Comunicación*. Número 14, Madrid, pp. 251-267. Disponible en: <http://search.proquest.com/openview/33ee9bba8e5726b86f4f0d82376953ac/1?pq-origsite=gscholar&cbl=95330> (Consultado el 3/6/2017)

Quin, R. (2010) “Ideologías y medios de comunicación” en Aparici, R. (coord.) *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 23-34.

Rosillo, L. (2016) “Japón como referente en el cine occidental: entre la proyección condicionada y la variable receptividad” en A. Gómez (edit.) *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla, Aconcagua Libros, pp. 707-716.

Rubio-Hernández, M. y V. Hernández-Santaolalla (2016) “Lo “oriental” como recurso de venta: análisis de las relaciones entre Occidente y Japón en la publicidad” en A. Gómez (edit.) *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla, Aconcagua Libros, pp. 675-684.

Said, E. (1978) *Orientalism*. New York, Pantheon.

Sánchez-Biosca, V. (2006) *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Valladolid, Cátedra.

Seco, I. (2014) “Diosas, geishas, emperatrices. Los modelos femeninos tradicionales y las mujeres japonesas contemporáneas” en *Tradición y Modernidad*. Edición 2014, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 64-76. Disponible en: http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/portal_social/import/medciencia/medciencia0023.pdf#page=64 (Consultado el 18/5/2017)

Tewari, N. (edit.), (2009) *Asian American Psychology: Current Perspectives*. New York, Taylor & Francis Group.

Torregrosa, M. (coord.), (2010) *Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Zamora, Comunicación Social.

Wieder, T. (2002) “Remaking a Memoir”, en *The Phoenix.com*. Disponible en:
http://bostonphoenix.com/boston/news_features/qa/documents/02473409.htm
(Consultado el 10/5/2017)

8. VIDEOGRAFÍA

Gion no shimai (1936) Película dirigida por Kenji Mizoguchi. Japón, Daiichi Eiga [DVD]

Memoirs of a Geisha (2005) Película dirigida por Rob Marshall. Estados Unidos, Columbia Pictures, DreamWorks, Spyglass Entertainment y Amblin Entertainment [DVD]

Uwasa no onna (1954) Película dirigida por Kenji Mizoguchi. Japón, Daiei Films [DVD]

My Geisha (1962) Película dirigida por Jack Cardiff. Estados Unidos, Paramount Pictures [DVD]