

CULTURA Y SOCIEDAD

ARTE Y GÉNERO EN JAPÓN: LACAS *SHUNKEI* Y *EDO HAGOITA*

ELI BARTRA

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

KANAE OMURA

Universidad de California, Los Ángeles

En este nuevo siglo, el mundo se halla indefectiblemente marcado por las hondas heridas de las migraciones de diversa naturaleza y la pluriculturalidad se manifiesta cada vez más. Nuestra colaboración es el resultado de todo ello; sin embargo, nuestras interculturalidades han sido voluntarias y placenteras, y no un producto del hambre o la violencia. Esta investigación ha sido realizada por una académica japonesa y una mexicana, por lo que se verán entrelazadas las miradas de dentro y fuera de los procesos artísticos de los que hablaremos.¹ Esto añade, pensamos, un aspecto interesante y poco usual. Generalmente, en un mismo texto se presentan las interpretaciones interiores o exteriores, pero no ambas al mismo tiempo.

Nos acercaremos a las lacas *shunkei* del pueblo Hida Takayama, prefectura de Gifu, y a las raquetas decoradas o *hagoita* de Tokio, desde el punto de vista de la división genérica y la importancia de las mujeres a lo largo del proceso artístico. Hemos elegido dos ejemplos completamente distintos desde casi todos los puntos de vista: las lacas *shunkei* son auténticas obras del arte popular de Japón, alabadas y casi veneradas. Incluso en Europa, en el siglo XIX, la laca comenzó a denominarse *japón*,

¹ Kanae Omura, japonesa, es mexicanista y ha vivido largas temporadas en México; Eli Bartra, mexicana, se zambulló por unos meses en la cultura en Japón.

de la misma manera que la cerámica, aún hoy, se dice *china* en inglés (Mitsukuni, 1992: 6). En contraste, las *hagoita* no son consideradas auténticas y no se encuentran en la lista nacional de artesanías tradicionales; son reconocidas sólo localmente. No obstante, para nosotras, las dos expresiones pertenecen al arte popular, pues si bien éstas surgieron para las clases nobles, con el paso del tiempo se han “popularizado”, se han visto desclasadas.

Las lacas de Takayama, cuyo origen es rural, se caracterizan por su simplicidad, elegancia, finura y sobriedad; son monocromáticas y prácticamente no tienen decorados de ningún tipo. Las *hagoita* son lo opuesto, de origen urbano, con una decoración extrema, recargadas e incluso churriguerescas, complejas, llenas de información y con un multicolor chillón llevado al máximo; absorben, además, elementos de la cultura popular, como los personajes del *Kabuki*, y los convierten en arte popular visual.

Resulta curioso constatar cómo en diversas partes del mundo, algunos objetos, canciones, representaciones locales o regionales del arte o la cultura populares son erigidos como emblemas nacionales. Las lacas de las que hablaremos son un símbolo de la nación japonesa; las *hagoita*, en cambio, no lo son. Sin embargo, las lacas provienen de China, y las *hagoita* son japonesas aunque haya quienes afirman que el juego con las raquetas llegó de China también; aún así, las *hagoita* decoradas son eminentemente japonesas.

Una breve explicación sobre el arte popular se presenta en los museos japoneses y es necesaria para dar a conocer los antecedentes en torno a los objetos que nos ocupan. En el Tokyo National Museum (Museo Nacional), todas las lacas que se exponen llevan el nombre del autor, y todos son hombres. El hecho de firmar una obra es un fenómeno sumamente curioso cuando se trata de arte popular, que se manifiesta, en particular, cuando éste entra a los museos, o bien, cuando se considera precisamente como arte. En la Crafts Gallery (Galería de Artesanía) de Tokio, todos los objetos expuestos también llevan el nombre del autor, y en el Nippon Mingeikan (Museo de Arte Popular Japonés), dedicado básicamente al movimiento Mingei en Tokio, se consignan los nombres de los autores de cada

una de las obras, a menos que sean antiguas. En el Edo Shitamachi Crafts Museum (Museo de las Artesanías), se encuentran aproximadamente 50 fotografías de reconocidos artesanos de la ciudad. Entre los autores, no hay una sola mujer. En comparación, en el Museu do Folclore de Rio de Janeiro, en las fotos expuestas hay 54 maestros y 17 maestras. En realidad las mujeres ahí están, sin embargo, con frecuencia no tienen un papel protagónico. Así, en la Gallery of Kyoto Traditional Arts & Crafts (Galería de las Artes y Artesanías de Kioto), encontramos a tres artesanas haciendo una demostración del trabajo artesanal; una pintaba cerámica, otra hacía lacas y otra más hacía canastas y sombrillas.²

Actualmente no se puede hablar de arte popular de Japón sin hacer referencia al movimiento Mingei, iniciado en la segunda década del siglo xx y encabezado por Sôetsu Yanagi (1889-1961), quien se manifestó en contra de la historia del arte tradicional por establecer el culto al genio, que él decía era “una historia de héroes y no de personas ordinarias” (Yanagi, 1939: 5).³ Sôetsu Yanagi estaba en contra de la modernización de Japón y el individualismo a ultranza, y por otro lado, alababa el arte del pueblo, de los artesanos, para el público común, un arte que es principalmente utilitario y no tiene nada de estética pura. Él pensaba que el arte popular era una parte necesaria de la vida y de ahí su importancia, sin embargo, es justamente por su utilidad práctica que se le ha considerado inferior.

Como muchos impulsores del arte popular, por ejemplo, el Dr. Atl (1875-1964) en México, Yanagi sostenía una idea un tanto romántica e irreal del arte popular. Para él, el arte del pueblo estaba compuesto por productos sencillos, y no por obras de genios; pensaba que el pueblo, en general, es también consumidor de este arte (*op. cit.*: 7). Según Yanagi, este arte es la “cultura de las grandes masas del pueblo”; es el que hacen muchos para muchos a diferencia de las bellas artes, que son las hechas por unos pocos para unos pocos (Yanagi, 1989: 103). Las arte-

²Enero de 2006.

³Desde 1990 se han realizado varios estudios críticos sobre el trabajo de Yanagi y el movimiento Mingei, véase, por ejemplo, Takenaka, 1999; Kanetani, 2000 o Kikuchi, 2004.

sanías son “cosas hechas para ser usadas por la gente en la vida diaria”⁴ (*op. cit.*: 197).

Las clasificaciones del arte popular de Yanagi son por demás interesantes: arte popular y artesanías artísticas. En el primero están las artes gremiales y las industriales; en las segundas, las artesanías aristocráticas y las artesanías individuales (*op. cit.*: 198). Para Yanagi, las artesanías debían ser anónimas, baratas, manufacturadas, usadas por las masas, funcionales en la vida diaria y representativas de la región de la que provenían.

Este intelectual afirmaba que la característica del arte popular, además de su simplicidad y sencillez, es la tradición y no la individualidad, y “que no hay ninguna obra de arte popular firmada por su creador” (Yanagi, 1939: 13). Sin embargo, hoy en día el individualismo ha alcanzado mucho del arte popular. Como veremos, incluso en Japón, tradición y modernidad (que implica individualismo), no siempre son opuestos, sino que a menudo van de la mano. Yanagi afirmaba con lucidez: “ahora que el capitalismo ha matado las artesanías, el único camino es a través del sistema de gremios” (Yanagi, 1989: 208). Esto a nuestro parecer es del todo cierto y así, hemos constatado la proliferación de asociaciones —algunas oficiales y otras no— y de cooperativas de producción para sobrevivir en este feroz mundo de competencia y mercantilización.

Quizás como resultado del movimiento Mingei, Japón se ha esmerado para que el arte popular tenga un espacio dentro de las artes, lo cual se ha visto reflejado en la proliferación de galerías y museos, así como en las leyes. De este modo, se crearon dos importantes leyes después de 1950: la ley para proteger las propiedades culturales (*Bunkazai-Hogoho*) de 1950, rectificadas en 1954 por el Ministerio de Educación (Sato, 1996); y la ley para promover las artesanías tradicionales (*Dentouteki Kougei-sangyono Shinkounikansuru Horitsu: Densan-Ho*) promulgada en 1974 por el Ministerio de Economía e Industria.⁵

El motivo para crear la *Bunkazai-Hogoho* fue el incendio y la destrucción del mural del templo histórico de Horyu-ji, en

⁴La traducción de las citas de este texto es nuestra.

⁵En relación a las leyes sobre arte popular y la laca en particular, véase Masami Shiraiishi, 1982, pp. 15-23. También <http://www.kougei.or.jp/law.html>

el pueblo de Ikaruga (Sato, 1996: 183). El propósito de esta ley fue básicamente la protección y la conservación de los tesoros nacionales tangibles e intangibles de Japón. Las lacas aparecen en la sección de intangibles (Living National Treasure), no como objetos sino como técnica tradicional (*waza*) que debe conservarse. Mientras que *Bunkazai-Hogoho* fue creada por el impulso cultural nacionalista, *Densan-ho* fue seguramente producto del rápido crecimiento económico y la desaparición de las culturas tradicionales.

En virtud de esta ley se creó la Association for the Promotion of Traditional Crafts Industries en 1975, que reconoce 198 objetos como “artesanías tradicionales” y promueve el Reconocimiento Oficial del Maestro Artesano [Official Recognition of Master Craftsman]. Para que un objeto pueda ser considerado por el Ministerio de Economía, Comercio e Industria como un producto artesanal tradicional, amparado por esta ley, debe satisfacer los siguientes criterios:

1. El objeto debe utilizarse fundamentalmente en la vida diaria.
2. Debe ser manufacturado, básicamente.
3. Debe manufacturarse con técnicas tradicionales, con una historia de 100 años como mínimo.
4. Los principales materiales utilizados deben ser de uso tradicional.
5. La industria debe ser de naturaleza regional.

En Japón existen 4 592 Maestros Artesanos [Master Craftsmen], entre ellos, 520 son mujeres, es decir, un poco más del diez por ciento. La laca *shunkei* de Takayama fue designada como Artesanía Tradicional [*Traditional Craft*] nacional en 1975. Se nombraron 21 maestros artesanos (no se nombraron mujeres). La *hagoita* en cambio, no está designada como Artesanía Tradicional [*Traditional Craft*] nacional, aunque desde hace unos veinte años, se reconoce solamente a nivel de prefectura y localmente. Las asociaciones de prefectura y las locales también expiden certificados de autenticidad a los objetos que cumplen con los requisitos; asimismo, organizan exposiciones, eventos en el extranjero y promueven la creación de lo que se

denomina “artesánias modernas tradicionales” (*sic*). La *hagoita* es artesanía tradicional del área metropolitana de Tokio; hay 504 maestros (no hay datos disponibles sobre mujeres) y varios locales como Taito-ku, donde surgió el mercado más grande de *hagoita* Torino-ichi y Sumida-ku; a partir de entonces creó el movimiento 3M en 1987.⁶

A finales del siglo XIX Japón fue exportador de materia prima y arte popular a Europa, ya que no había productos industriales para exportar, de ahí que lo japonés adquiriera gran auge en este continente. Según algunos autores, un importante impulso para que se produjera el auge del arte popular japonés fue la Exposición Universal en Viena en 1873, en la cual participó Japón (Haino, 1994; Mitsui, 1999).

Al mismo tiempo, en la era Meiji (1868-1912) se produjo una fuerte occidentalización, y es quizás como reacción frente a ello y ante la creciente industrialización, que se incrementó la búsqueda de la identidad japonesa. Entonces, se volvió la mirada al arte popular, y el movimiento Mingei le dio tal empuje, que su impacto ha durado hasta nuestros días.

Robert Moes afirma que “los japoneses nunca han reconocido la distinción básica entre ‘arte’ y ‘bellas artes’ (pintura, escultura, arquitectura) por un lado, y ‘artesánias’ o ‘artes aplicadas’ (cerámica, metales, textiles, madera, laca, cestería, papel, etcétera) por el otro, como sí se realiza en Occidente” (Moes, 1985: 11). No estamos de acuerdo con esta aseveración, ya que en toda la literatura existente, en los museos, galerías y en la vida cotidiana se puede constatar la enorme diferencia que se hace entre las dos esferas del arte (Sato, 2000). Sin embargo, el autor tiene toda la razón al afirmar que “esta distinción es, después de todo, realmente arbitraria” (*idem*).⁷

Nosotras consideramos que existen artesánias —con una función práctica utilitaria, primordial— y además, otros objetos que pueden denominarse arte popular, que son eminentemente “ornamentales”. Existen varias diferencias entre artesanía y arte popular, pero a menudo la frontera no es muy clara. Una

⁶ 3M se refiere a *Master Craftman, Museum, Model Shop*, “Model Shop” es una especie de pequeño museo didáctico en donde se muestra el proceso de elaboración del objeto y también es tienda.

⁷ Todas las traducciones son nuestras a menos que se indique otra cosa.

de ellas podría ser el hecho de que en la artesanía se pone mucho mayor énfasis en los aspectos técnicos que en la creatividad o expresión de ideas.

De los dos ejemplos de los que hablaremos, pensamos se trata de arte popular, ya que su valor, hoy en día, es fundamentalmente estético, más que práctico o funcional. En el caso de las lacas *shunkei*, la cuestión técnica es relevante y gracias a ella se crean piezas de belleza extraordinaria. “Todas las artesanías requieren destreza técnica, pero tal vez ninguna supone tanta habilidad como la laca, en donde la técnica lo determina todo” (Okada, 1982: 9). Por lo que se refiere a las *hagoita*, desde luego la cuestión técnica es fundamental, pero tal vez éstas permiten mayor expresión de la imaginación y la creatividad.

Lacas *shunkei* de Takayama y las mujeres comparsas

Sobre las lacas japonesas y su fama mundial se ha investigado mucho, y las publicaciones al respecto abundan tanto en Asia como en Occidente. Es por eso que nuestra intención es presentar únicamente un breve acercamiento a este proceso artístico en un lugar geográfico en particular, desde una mirada generalizada, y de este modo preguntarnos ¿dónde están las mujeres?⁸

Hay más de 20 distintos tipos de lacas consideradas artesanías tradicionales de Japón. Varias de ellas llevan el nombre *Shunkei*, como las *Awano-Shunkei* de la prefectura de Ibaraki, o las *Noshiro-Shunkei* de la prefectura de Akita. Elegimos *Takayama-Shunkei* por razones eminentemente estéticas, por su elegancia y simplicidad (lo cual contrasta con las *hagoita*, ya que éstas son lo opuesto).

Tratar de encontrar a las mujeres a lo largo del proceso de elaboración de las lacas es como buscar perlas en el mar. Ahí están, pero son escasas. En un video que se realizó en 1975, aparecen fugazmente dos mujeres trabajando la madera, aunque una de ellas está “cosiendo” con pequeñas tiras de madera una

⁸Para una breve historia de la laca *shunkei*, véase Tadashi Inumaru, 1992: 126-127.

caja para cerrarla (situación extraña, porque generalmente no se hallan en esta parte del proceso).⁹

Es a principios del siglo xx cuando empieza a producirse el *shunkei* rojo, porque antiguamente, al parecer desde el siglo xvii, sólo se hacía la laca amarillenta. En la actualidad, hay aproximadamente 40 artesanos de lacas en Takayama. Supuestamente, hace algunos años (tal vez 10), había en Takayama 250 artesanos de lacas, de los cuales 31 eran maestros reconocidos nacionalmente.¹⁰

El proceso de elaboración de las lacas en Takayama difiere entre los artesanos, pero en todos los casos es muy largo y laborioso. Se trata, en realidad, de tres procesos separados. La extracción de la laca, que se lleva a cabo por un grupo de personas; la hechura de las piezas de madera, que corresponde a otro grupo, y por fin, el laqueado, hecho por los artistas especializados. Para elaborar una laca sin decoración alguna se requiere de 33 operaciones, que pueden llegar a 70 si lleva decoración.

En términos generales, el proceso es el siguiente: primero se recolecta la sabia del árbol *urushi* (*Rhus verniciflua*) unas veinte veces cada 5 días por medio de incisiones en la corteza hasta la endodermis. Un árbol de unos 15 años de edad, producirá 135 gramos de sabia, después de esto, normalmente muere (*Shigeru Sawaguchi, Urushi-Work*). A diferencia de otras lacas, *urushi* requiere de calor y humedad para endurecerse. Se obtiene la pieza de madera de ciprés o castaño que se desea laquear y se embarra primero una pasta de lodo con laca llamada *tonoko*; se pule. Luego se pinta de color amarillo o rojo (*chakushoku*), y posteriormente se aplica el jugo de soya (*shita-nuri*). Después se van aplicando las capas sucesivas de laca, que se van haciendo endurecer por largos periodos en una especie de armario de madera hecho *ex profeso* para este proceso, y cuya parte interna entra en rotación por medio de electricidad (*kaitenki* o *kaitenburo*). Se elaboran en temporada caliente y húmeda, y por eso, casi no se trabaja en el invierno. Si llevan decoración pintada se hace antes de la última aplicación de laca. Para la etapa final (*uwa-nuri*) se usa ropa especial que no suelte pelusa de ningún

⁹ "Hida-Shunkei Lacquerware", video, 1975.

¹⁰ Véase <http://www.b-zenjapan.com>

tipo, y se intenta mantener el espacio libre de polvo. La laca es muy tóxica y es preciso acostumbrarse, pero hay gente cuya piel no la resiste y no puede hacer este trabajo. Cuando son piezas más finas, se pulen (*shiage-migaki*) con ceniza de cuerno de venado calcinado, al final. Se usan brochas preferentemente hechas de cabello de mujer, y si ellas se dedican a bucear es mejor, porque así el cabello tiene menos grasa.

Las entrevistas que realizamos nos permitieron asomarnos al proceso de elaboración de *shunkei*, y hay algunas relaciones entre los géneros que se pueden apreciar. En Takayama conocimos al maestro artesano Hiromi Takimura y a su esposa Keiko, toda una institución por el grado de desarrollo de sus lacas, auténticas maravillas. También visitamos a Toshifumi Suzuki, eminente artesano de una de las familias dedicadas a la elaboración de *shunkei* durante nada menos que 15 generaciones. Asimismo, buscamos a una mujer que vive en Tokio, nueva en el oficio de dibujar en las lacas y la única que sabemos se dedica a esto para el *shunkei* de Takayama. Estas entrevistas resultaron muy especiales, cada una por diferentes razones, para conocer mejor el proceso de elaboración del *shunkei*.

El origen de la Takayama-*shunkei* se remonta al año 1606, época del señor feudal Kanamori. Su hijo, Shigechika Kanamori, hoy es reconocido como una importante figura para el desarrollo de la ceremonia del té, y fue él quien le puso el nombre de *shunkei* a una plata elaborada por dos artesanos de Takayama, el carpintero Kizaemon Takahashi y el laqueador Sanaemon Narita, debido a su similitud con el color de una famosa tetera llamada *hishunkei*.

Una pareja no muy pareja

A las afueras de Takayama (70 000 habitantes), en la prefectura de Gifu, se encuentra la agradable casa de Hiromi Takimura y su esposa Keiko, a quienes entrevistamos el 7 de febrero de 2006, bajo una tremenda nevada y a 7 grados bajo cero. Está situada sobre un cerro, lo cual les brinda una vista espectacular de la ciudad, nada casual para el exquisito gusto de esta pareja de artistas. Él proviene de una familia de artesanos de la laca

shunkei (la principal actividad artesanal de la ciudad, además del trabajo en madera) y la tradición continúa pues su hijo también se dedica a elaborar *shunkei*. Adyacente a la casa, se encuentra el amplio taller donde ha trabajado durante 26 años. Frente a una taza de té verde asado por ellos mismos, nos sentamos en el suelo, sobre una alfombra que se calienta eléctricamente, en su sala estilo japonés, en la que un gato siamés de enormes ojos azules irrumpe constantemente. Empezamos a conversar, supervisadas atentamente por el conjunto de *maneki nekkos* (los gatitos que saludan con la pata levantada) que nos vigila desde diversos puntos como su repisa; también lo hacen desde el teléfono, el fax y el objeto que no falta en todo espacio japonés: el reloj. No existe casa, oficina, aula, tienda, hotel, *ryokan* o cualquier lugar donde no haya indefectiblemente un reloj.

Al principio le preguntamos sobre las mujeres en el proceso de hacer laca, y él, en broma, dice que prefiere que las mujeres ¡se dediquen a tener bebés! Pero a lo largo de la charla nos percatamos de que su esposa es imprescindible en su vida y en su trabajo.

Nació en 1940 en Takayama y siempre ha vivido ahí. Su esposa también es de la región. Han vivido 30 años juntos; tienen un hijo y una hija. Si bien su padre hacía lacas, Hiromi, a los 15 años, decide irse con un maestro, Tani Ichiro, a quien nos dice respetó mucho. Logra independizarse en 1965, pero el primer taller que tiene se quema; la mayoría se independiza después de 5 años, aproximadamente, de estar con el maestro, pero su padre le aconseja quedarse 10 años para aprender bien. Trabajando con el maestro Tani había también artesanas, quienes abandonaban las lacas cuando se casaban.

Los artesanos trabajan para las tiendas de arte popular, pero él no. Hiromi se pone de acuerdo con los artesanos de la madera y les pide lo que quiere; por lo regular es la tienda la que organiza todo el proceso de trabajo. Él crea sus propios diseños. Primero los hace en cartón para ver cómo quedan, y en esta parte interviene Keiko con ideas y sugerencias. Compra la laca y él mismo la menea hasta que se pone negra. Este pueblo es uno de los pocos lugares donde los propios artesanos que aplican la laca, la menean también, porque en otros, se trata de un proceso aparte, realizado por personas diferentes.



FIGURA 1. Hiromi Takimura, Takayama, febrero de 2006.

Generalmente, las mujeres se dedican a pintar las piezas con soya. Su esposa, en cambio, sólo pule y limpia las piezas de madera y al final pule la laca. “Es un trabajo que no se ve, pero es en lo que me ayuda mi esposa”, dice Takimura. Él no quiere que sus piezas se pinten con soya porque de esta manera se utiliza menos laca; la madera la absorbe menos, y luego se levanta fácilmente.

La característica del *shunkei* es que se trata de una laca transparente que permite ver las vetas de la madera. Pero la de Takimura no es tan transparente como la *shunkei* típica, porque no la mezcla con aceite. Él ha creado su propio estilo de trabajar la laca. Cuando se mezcla con aceite es más fácil trabajarla, pero así las lacas son más débiles y no se adhieren bien a la madera. Trabaja con los diseños tradicionales que han existido en Takayama desde hace mucho tiempo, y también crea nuevos diseños. Le enseña el estilo tradicional a su hijo; no el nuevo, pues dice que él debe desarrollar su propio estilo. Considera que en una exposición, no debe haber objetos idénticos de padre e hijo.

Hace un mismo tipo de objetos por tres años aproximadamente y luego cambia. Si tiene un pedido, interrumpe su ciclo y se dedica a ello de 4 a 6 meses, y luego regresa a su ciclo. Por ejemplo, cuando tiene una exposición de 80 piezas, debe tener otras tantas para ir sustituyendo las que se vendan. Pero su estilo propio no cambia en función de las galerías donde expone. En Takayama ha expuesto su trabajo sólo una vez.

Su esposa opina que, debido a las rivalidades existentes, hay que ser muy valiente para hacer estas exposiciones en el pueblo. Takimura critica la mentalidad de la gente del pueblo, porque hablan mucho de cultura y a la vez, no tienen conciencia cultural. “La gente del pueblo está siempre en el redil y si alguien quiere salir le pegan para que no sobresalga”, dice Takimura. Por ejemplo, él hace tazones que no son tradicionales en el pueblo, y lo critican por eso. Hay unas cuantas piezas que se han hecho siglo tras siglo y otras que son innovaciones; los tazones lo son. Se hallan siempre atrapados entre las redes de la tradición y la modernidad, en una tensión permanente. Si la gente le pide algo, lo hace. Y cuando critican su obra no se lo dicen a él directamente, sino a su hijo.

Takimura expuso en Alemania en 1997, en una exhibición colectiva sobre artesanías de Japón. Al principio no querían laca, pero al final, el organizador acabó por comprarlas todas. Estos artesanos no pudieron ir porque la esposa enfermó. Nunca ha salido de Japón, dice que le dan miedo los aviones. No habla más que japonés, pero ha tenido que aprender el lenguaje de Internet. También participó en una exposición en Saitama (Japón) en marzo de 2006. Realizan alrededor de dos o tres exposiciones al año, algunas, junto con su hijo, que empezó a trabajar la laca a los 18 años. Hoy, él está casado con una enfermera, quien con su salario apoya la economía familiar; mientras tanto, la abuela Keiko cuida de su nieto. Hiromi ayuda en el trabajo doméstico y lava el arroz, sobre todo desde que su esposa enfermó.

Las piezas que elabora no deben chocar con los otros objetos de la mesa del comedor y así preservar la armonía. Para él su trabajo es utilitario, es un artesano y lo que hace tiene que ser útil para la vida. Un florero es utilitario porque sirve para la vida. Piensa que el material decide; la laca, es para usarse. Lo que más le gusta hacer son platos para la comida. Cada objeto

terminado es cuidadosamente examinado por los dos para que no tenga el más mínimo defecto.

Según él, hay dos tipos de artesanos de lacas: los que hacen los utensilios necesarios para la ceremonia del té, que se consideran los de más alto nivel, y los que hacen los objetos de uso diario. Él aprendió lo primero, pero decidió dedicarse a lo segundo. Lo primero tiene reglas muy estrictas que no permiten la creatividad, a él eso no le gustó y lo dejó.

Con la pregunta sobre qué es su trabajo: arte, artesanía o arte popular, piensa largamente. Sus lacas son muy caras, son objetos únicos, firmados. En este sentido, podría decirse que es un artista. A él no le parece esta idea y dice que las firma porque si presentan algún problema él se hace responsable, y si después de vender la pieza, tiene que repararse, lo puede hacer.

Su esposa se encarga de las relaciones públicas, y comenta que muy diversos tipos de personas compran las lacas; algunos lo hacen como regalos de boda. Él critica a quienes anuncian su trabajo, pero ella dice que si no se anuncian, no venden.

“Nunca pensé en hacer otra cosa más que lacas. Si volviera a nacer, volvería a elegir hacer lacas”, afirma Takimura con pasión.

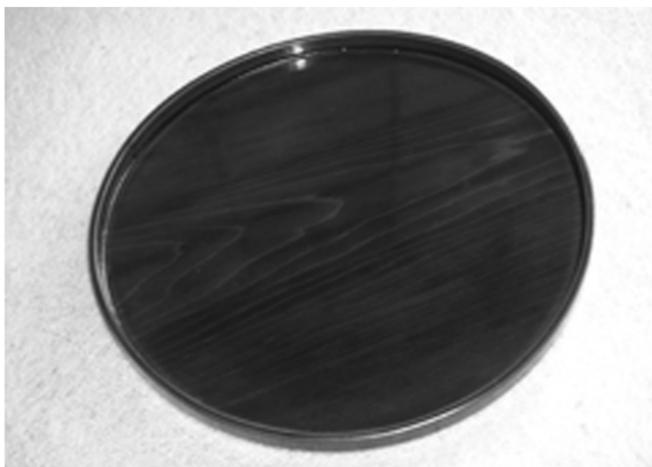


FIGURA 2. Charola grande *shunkei*, creada por Takimura, Takayama, febrero de 2006.

Historia viviente

Toshifumi Suzuki es otro gran maestro en la elaboración del *shunkei* en Takayama. Él es un descendiente directo del lacador Sanaemon Narita, quien creara la primera pieza de *shunkei*.

Este hombre más bien tímido, de unos 50 años de edad, nos permitió asomarnos a su espacioso taller dentro de una casa amplia, y en febrero de 2006 tuvimos la oportunidad de platicar con él y observar cómo trabajaba. Nos advirtió que solamente podría atendernos durante una hora, pero pasó la hora, y el señor Suzuki siguió hablando desenfadadamente y canceló el compromiso que tenía. Incluso nos invitó a ver al día siguiente cómo aplicaba la última capa de laca a unos platos. Es una operación muy delicada porque no debe haber polvo en el ambiente. Nos pidió que permaneciéramos totalmente quietas. Representa un enorme privilegio haber sido aceptadas para ver esta parte tan especial del proceso.

La técnica de *shunkei*, nos explica Suzuki, es muy simple y hasta primitiva, pero justamente por ser tan simple, una vez que se emprende el camino es muy delicado, pues el *shunkei* es transparente y no se pueden cometer errores para corregirlos después. Él aprendió el oficio a los 18 años, y así lleva casi 40 años trabajando la laca. Tiene un hijo y una hija, y ninguno de ellos continúa con la tradición de familia. Cree que es difícil vivir solamente de las lacas; su esposa trabaja en un *ryokan*¹¹ y los fines de semana ayuda a su esposo. Acepta pedidos de lacas, y además las hace constantemente para tenerlas en existencia. Esto es muy bueno porque si una tienda requiere lacas de improviso, recurre a él pues saben que siempre procura tener para vender.

Firma como Yoshikata (su familia siempre ha tenido dos nombres) sólo algunas piezas, las más valiosas, pero las lacas más sencillas (de 5 o 6 000 yenes)¹² no. Recrea los diseños que hacían sus antepasados, pero también realiza cosas nuevas, como Takimura, e incluso experimentos; por ejemplo con los colores,

¹¹ Hotel tradicional japonés.

¹² En 2009, 1 yen equivale a 0.010 centavos de dólar.

usa negro, amarillo, verde, y esto es una innovación. Cambiar el color es difícil porque hay que utilizar otros instrumentos, distinta temperatura y humedad. Cree que otras personas también querrían introducir cambios, pero como cuesta tanto trabajo no lo hacen.

Takayama es el único lugar que cuenta con asociaciones de artesanos que hacen *shunkei*. Suzuki pertenece a la asociación de artesanos de *shunkei* de la cual fue su director en los años noventa; la dirección es rotativa. En otros lugares hay artesanos aislados que no se encuentran en agrupación alguna. La familia de su esposa no tuvo que ver con las lacas. Ella empezó a interesarse en las lacas cuando tenía 20 años, pero nunca le ha interesado hacerlas ni firmarlas, sólo ayuda. Él cree que por su carácter, su hija serviría más como artesana, pero no se dedica a ello. Le gustaría hacer más exposiciones, el problema es que sale muy caro y, por tanto, es difícil. Ha hecho tres exposiciones en tiendas departamentales de otras ciudades que lo han solicitado, pero ellos pagaban todo.

Suzuki elabora objetos utilitarios así como ornamentales, y no hace gran diferencia entre ellos. Tiene objetos para adornar casas e incluso algunos platos decorados con dibujos, pero al considerar que él no tiene talento para esto, se los encarga a otra persona. Después de observar e informarnos bastante sobre el proceso para la elaboración del *shunkei*, nos percatamos de que las mujeres casi siempre están presentes, realizan tareas fundamentales, pero no tienen ningún protagonismo.

Ella sola

Al ver ciertas piezas decoradas con dibujos, inmediatamente pensamos que tenía que haber sido la obra de una mujer. Seguimos el hilo y en efecto, hallamos a Fusae Tabi, quien vive en Tokio y con quien pudimos platicar el 10 de febrero de 2006. Es interesante el hecho de poder establecer empatía, sin duda, de género desde el principio. Ella es una mujer muy sonriente que nació en Tokio hace poco más de 50 años. Empezó a pintar lacas apenas en 2005, pero ha pintado sobre vidrio desde un año antes de esta fecha.

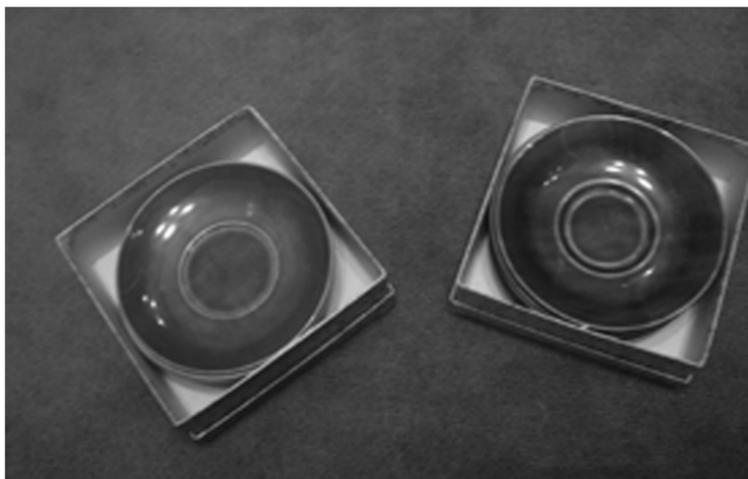


FIGURA 3. Dos pequeños platos *shunkei*, Toshifumi Suzuki, Takayama, febrero de 2006.

Un día, regaló un objeto de vidrio pintado por ella misma a una amiga, el cual fue del gusto del dueño del Museo de la Laca de Takayama. De ahí que le pidiera que dibujara sobre algunas lacas. Al principio no pensó que podría hacerlo, pero después de un encuentro con el señor, aceptó, aunque económicamente representaba muy poco dinero. Ganaba 500 yenes por cada platita que dibujaba y solamente le enviaban un tanto de 30 piezas cada vez.

Desde niña quiso ser diseñadora de ropa, empezó con la ropita de sus muñecas. En la adolescencia tomó un curso de diseño de ropa por correspondencia; al terminar el bachillerato entró en una escuela de diseño y se graduó a los 20 años. Entonces una amiga le ofreció diseñar telas para kimonos y a eso se dedicó por varios años. Pasó por un matrimonio tras otro y tuvo un hijo. Cuando el niño entró en la primaria, cambió la forma de trabajar porque quería estar más tiempo con él y empezó a hacer diseños en su casa aunque, claro, bajaron mucho sus ingresos. Entonces tenía que trabajar por las noches como mesera en un restaurante japonés. Hoy, tiene que cuidar de su madre que

padece alzheimer, y en el tiempo que le queda libre se dedica a dibujar. Fue una tía suya que estaba aprendiendo la técnica de pintar sobre vidrio quien se la enseñó.

Resulta por demás penoso constatar una y otra vez que las vidas de las mujeres en el mundo del arte popular —pero no únicamente, por supuesto— se hallan determinadas por sus relaciones de pareja, y que organizan invariablemente su trabajo, cuando les es posible, en función de sus hijos; también son ellas quienes cuidan de personas enfermas y ancianas. Estas cuestiones son una obviedad, sabemos que así es como se dan las relaciones para este género, pero no deja de ser apabullante constatarlo repetidamente y ver que quienes escapan a estas constantes son verdaderas excepciones.

Al principio, el dueño de una tienda de lacas le encargó únicamente dos o tres diseños diferentes para probar, pero ella quería hacer más e hizo cinco variedades. Todavía está nerviosa porque dibujar sobre vidrio, plástico o papel es muy diferente a hacerlo sobre madera. Solamente ha visto las *shunkei* ya terminadas, con sus dibujos; una vez compró una pieza para regalar. También da clases de pintura sobre vidrio a unas cuantas alumnas que van a su casa. Su sueño es ganar lo suficiente para vivir de sus dibujos puesto que por su edad, ya no es posible trabajar en ninguna empresa; por ahora sobrevive con el dinero que recibe del gobierno de la jubilación de su madre y también por cuidarla. A ella desde luego que le gustaría hacer exposiciones, pero no ha tenido suerte en eso. Lo que más le gusta es pintar sobre vidrio ya que con el *shunkei* aún no se siente con confianza. Cuando las dibuja llama a sus amigas y les pregunta cuál les parece mejor, y a veces ellas dicen lo contrario de lo que Tabi siente, por lo que se desorienta.

Le preguntamos qué piensa de las *hagoita* y comenta que no le parece bien que se usen para decorar, sino que son para que las niñas jueguen. Aparece aquí, de nuevo, la idea de que el arte popular debe ser, ante todo, útil y no meramente ornamental. Sin embargo, dice que los artesanos las decoraban con amor, y ese sentimiento es lo que le gusta de Japón. Ella ha visto muchas exposiciones de arte antiguo de japonés y piensa que lo emocional de los artesanos con respecto a sus decoraciones se está perdiendo.



FIGURA 4. Fusae Tabi, Tokio, febrero de 2006.

Su abuela era maestra de arreglo de flores (*ikenobo*) y su tío fue diseñador gráfico. Ahora se arrepiente de no haber aprendido de su abuela este arte, pero cuando era niña no quería aprender algo tan formal y por eso no lo hizo.

Tabi piensa que sí hay dibujos femeninos y masculinos. A pesar de que realiza flores, lo cual puede parecer femenino, cree que el carácter de sus dibujos es más bien masculino porque su trazo es muy rudo. Pero como no tiene confianza cuando hace los diseños sobre las lacas, su trazo no es tan fuerte y a lo mejor por eso se ven muy femeninos. En general, hace lo que le piden, pero trata de expresarse dentro de los parámetros que le dan. Por ejemplo, cuando diseñaba ropa siempre hacía tres tipos: uno igual a lo que le pedían, otro con pequeños cambios y un tercero totalmente diferente, pero siempre pensando en lo que le convenía a la persona que se lo encargaba. Se sentía muy satisfecha cuando la cliente elegía la tercera opción.

No se considera artista; su tío le dijo un día que nada más sería una parte de la empresa para la que trabajara y que no tendría individualidad. Obviamente entabla una batalla campal contra esta noción siempre que se le presenta la ocasión. Si el museo de *shunkei* le pide varias piezas con el mismo diseño, por ejemplo bambú, ella lo hace, pero pinta cada uno diferente. Cumple con lo que le solicitan los clientes, pero al mismo tiempo trata de expresar su sentir.

En las sociedades altamente desarrolladas como la de Japón, resulta mucho más impresionante sumergirse en el mundo del arte popular con sus técnicas ancestrales, que se modifican poco con el paso de los siglos. Prácticamente la única “modernidad” en la elaboración de lacas es el armario donde las ponen a secar y que rota automáticamente; también, a veces utilizan una aspiradora eléctrica para quitar el polvo de las piezas antes de aplicar la última capa de laca. Eso es todo.

Hagoita para las niñas japonesas

Pasemos ahora al mundo de las raquetas decoradas o *hagoita* que se hacen con la madera sumamente ligera de paulonia; se crearon para que las niñas y mujeres jugaran un juego parecido al badminton (*hanetsuki*), pero sin red. Se usa un gallito (*haneume*) hecho con la semilla del árbol del jabón (*mukuroji*, cuyo nombre científico es *sapindus mukurossi*) de un centímetro de diámetro que se llama jaboncillo (*soap berry*) rodeada de plumas de ave, pintadas de colores vivos y que semeja una flor. Se trata de mantener el gallito en el aire y a quien se le caiga pierde y le anotan un punto con una rayita de tinta china en la cara. En cuanto el rostro está todo negro el juego termina y esa jugadora pierde. No es propiamente un deporte, sino solamente un entretenimiento para mujeres. Se regalan a las niñas al nacer o para Año Nuevo, que es cuando se acostumbraba jugar. Al parecer también se habían usado como ex votos y se ponían en los templos, para alejar a los malos espíritus y pedir felicidad. Los tamaños van de unos veinte centímetros a metro y medio; y los precios, de unos 4 000 —las pequeñas— hasta 250 000 yenes y quizá más. De 1804 a 1829, se empiezan a elaborar las

representaciones de personajes del Kabuki en las *hagoita*, que se siguen haciendo hasta hoy (*Edo Oshi-e Hagoita*).

La época exacta en que inicia la elaboración de las *hagoita*, y sobre todo de las decoradas, resulta un tanto incierto, parece haber sido en el periodo Edo (1603-1868), pero como juego existe desde el siglo xv, por lo menos. La primera vez que se hace mención de una *hagoita* en un libro fue en *Kanmongyo-ki*, el diario del Imperial Prince Sadafusa compilado entre 1416 y 1448 (*Hagoita, Kites and Tops*, 1992). También existen varios grabados antiguos donde aparecen niñas/mujeres jugando *hanetsuki*, pero son del siglo xix. El artista Kunisada (1786-1864) tiene un grabado de 1850, donde se ven dos niñas jugando con *hagoita*. Existe un grabado de Georges Bigot de 1886 en el que se ven mujeres jugando *hanetsuki*. (Edo-Tokyo Museum). Empezó, sin duda, siendo un juego de la nobleza, luego de las mujeres de familias de mercaderes ricos, y poco a poco, se fue popularizando. En pleno siglo xx en distintas partes del país, en las ciudades y en los pueblitos, las niñas jugaban *hanetsuki*. El mercado de *hagoita* en Asakusa inició hace unos trescientos cincuenta años, alrededor de 1658, durante el periodo Edo.

Familia de artesanos... y artesanas

En Tokio existen solamente unos cinco talleres-tiendas especializados en *hagoita*, y en Asakusa-bashi hay varias tiendas de muñecas japonesas que, además, venden las raquetas decoradas. Visitamos a Noguchi Toyoo en febrero de 2006 en su taller-tienda llamada "Musashiya Hozan" en el barrio de Ryogoku en Tokio. Él nació en 1950 en el mismo barrio. Dice que debido a los estragos de la guerra ya no se conservan documentos sobre la historia de la fabricación de *hagoita*. Él es quinta generación dentro de su familia, que se dedica al oficio. Empezó cuando tenía 22 años; hoy ya tiene un hijo de 20 años, pero aún no se sabe si seguirá como artesano o no.

Para manufacturar las *hagoita* se requiere, en realidad, de pocos materiales y el gasto en materia prima es del 20% aproximadamente del precio final. A los que viven en los pueblos les conviene más porque la elaboración les sale más barata que

en Tokio en donde todos los gastos son más elevados. La *hagoita* más cara de Noguchi, por ejemplo, cuesta unos 600 000 yens. Se elaboran con sedas, algunas de ellas son importadas. De hecho, compra a una compañía de Kioto que importa la seda de China. Son telas que se hacen especialmente para la fabricación de las muñecas típicas japonesas. Predomina el color rojo y rosa porque hacen más figuras femeninas que masculinas y, como se regalan a las niñas, la gente prefiere que sean personajes femeninos. Es una empresa familiar en la que trabajan él, su esposa y su mamá, y a veces mandan a maquilar partes del proceso.

La madre de Noguchi (que es de origen campesino) tiene 84 años, pero como no se puede jubilar, sigue trabajando ahí con él; ella se dedica sobre todo a hacer el cabello de las figuras en seda, que es una de las partes que más hacen las mujeres. La esposa hace *oshi-e*, o sea, cubrir las distintas estructuras de cartón con las diversas telas de seda, meter el relleno de algodón y pegarlo.

La demanda de *hagoita* está bajando bastante principalmente por el cambio de estilo de las casas. La gente ya no tiene un lugar especial para ponerlas, como había en las casas antiguas estilo japonés, donde había un travesaño de madera que era un lugar ideal para colocarlas, podían tener muchas. Por eso ahora las pequeñas las venden con un soporte para colocarlas sobre un mueble, pero ya no se puede tener muchas. Otra razón es porque ya casi no hay niñas. Ha disminuido tan drásticamente el crecimiento demográfico, que hoy incluso hay un decrecimiento.

Las *hagoita* se elaboran en cuatro etapas. Primero se hacen las raquetas de madera (*Ita-zukuri*) que son compradas para decorarlas. En segundo lugar, hay quienes hacen las caras y el diseño general (*menso*); *menso-shi* son quienes hacen *menso* y son quienes tienen más control sobre el trabajo; normalmente se requieren unos 10 años de práctica para llegar a ser *menso-shi*. En tercer lugar, están las personas —generalmente mujeres— que hacen el relleno (*oshi-e*), y por último, la cuarta etapa, es cuando se compone el *oshi-e* en una sola pieza (*kumiage*) que es clavada con clavos de cobre (*toritsuke*) por el maestro o maestra sobre la *hagoita* de madera.

La técnica de *oshi-e* fue introducida probablemente en Japón proveniente de China y en el siglo XVII se llamaba *isbo-e*, que quiere decir “cuadro de los vestidos”, tal vez porque se usa la misma tela que es utilizada para los kimonos. Se dice que el *oshi-e* fue elaborado primero por las mujeres de la corte y las de la clase de los Samurai. La figura más representativa es la emperatriz Tofukumon-in, la hija de Hidetada Tokugawa (Fister, 1994: 93-95). Al principio del periodo Edo se popularizó gracias a libros como *Hana musubi nishikie awase* (*Flores unidas, brocados pegados*) publicado en 1736. A finales del periodo de Edo las mujeres de las clases bajas empezaron a hacer *ema* (ex votos) con *oshi-e* para ser ofrecidos en los templos (Fister, 1994: 93-95). Esta misma autora comenta que el *oshi-e*, junto con los bordados, fue excluido de la historia del arte japonés por ser el arte hecho por mujeres, sin entrenamiento artístico oficial (*Ibid.*, 96).¹³ Este trabajo no era algo profesional sino un “pasatiempo” de las mujeres; cada *menso-shi* necesita de 10 *oshi-e-shi*.

Noguchi tuvo que ir a aprender con otro maestro para dominar todo el proceso, ya que su padre solamente era diseñador. Él hace los diseños basándose en dibujos japoneses antiguos, y una de las cosas más difíciles es que tengan un tamaño adecuado para la forma rectangular de la raqueta. Hay ciertas reglas de diseño y color de los personajes del Kabuki. Por ejemplo, la muchacha de la glicinia debe llevar un kimono con glicinias. Tienen que pintar esta flor en la tela, pero si necesita bajar el precio, esta parte no se hace. Noguchi pertenece a la Asociación de Muñecas, en la cual también se encuentran afiliados quienes elaboran las *hagoita*. Él se siente artesano y no artista; firma sus piezas, pero con el nombre de la familia de artesanos, *Hosan*.

Los clientes son de varios tipos: principalmente las compran para una niña recién nacida; también, los y las coleccionistas, y finalmente algunas personas para regalar cuando viajan al extranjero.

Parecería que adquirir una *hagoita* con el personaje favorito del Kabuki era el equivalente de adquirir hoy una foto del

¹³ Y esa exclusión dura hasta nuestros días. Desde luego que las *hagoita* no se encuentran en los libros sobre las bellas artes japonesas, pero con suma frecuencia tampoco en los libros sobre arte popular. Véase, por ejemplo, *Timeless Beauty*, 2002, en el que brillan por su ausencia.

artista favorito. Se piensa que eran sobre todo las mujeres quienes las compraban.

Las *hagoita* son tradicionales y lo nuevo radica sobre todo en algunos de los personajes representados. Por problemas de derechos de autor, no se pueden hacer decenas de *hagoita* de un actor famoso de la televisión a menos que alguien lo encargue pero no pueden hacer docenas del mismo y venderlas en las tiendas, porque los podrían demandar.

La Asociación de Artes Populares Tradicionales de Tokio organiza cada año una gran feria en Asakusa en donde se produce la mayor venta del año; prácticamente todos y todas van ahí. Noguchi participa; también fue a una exposición en Chicago y comenta que resultó interesante ver la reacción del público descendiente de japoneses pues era diversa, y los viejos las apreciaban más que los jóvenes.

Una “maestra” artesana

Casi por accidente y cuando habíamos perdido las esperanzas de encontrar a una artesana que hiciera *hagoita*, nos tropezamos con Akiko Goto en su tienda “Harimaya”, nombre de una familia de Kabuki; esta tienda tiene más de 150 años de existencia. Ella es una mujer que tenía 65 años de edad cuando la conocimos. Fue osca al principio, pero finalmente amable y platicó ampliamente con nosotras y; de nuevo, se produjo empatía inmediata. Nos contó que empezó a hacer las *hagoita* cuando tenía 30 años, y que llevaba 35 elaborándolas. Sus suegros se dedicaban a hacerlas, pero como ella estaba criando a sus dos hijas no comenzó enseñada. Su esposo se dedica a hacer muñecas típicas japonesas. De sus hijas, ninguna de las dos seguirá el oficio de sus padres.

Se levanta a las 4:30 de la madrugada y trabaja hasta las 7 pm. Para los detalles necesita la luz del sol por eso los hace más tarde. Desayuna, sale a las 9 de la mañana de la casa rumbo a la tienda, que abre a las 10 y la cierra a las 6 de la tarde. Ella trabaja como artesana y cajera, limpia y atiende a los clientes, hace de todo. Y se duerme a las 9. “Mi esposo no hace trabajo doméstico, él está muy ocupado”, afirma.



FIGURA 5. Hagoita con “Naozane Kumagai”, creada por Akiko Goto, Tokio, marzo de 2006.

Quiere vivir hasta los 88 años porque el gobierno da un premio a los artesanos que llevan más tiempo en el oficio. Trabaja 360 días y descansa cinco, durante el Año Nuevo. Dice que si no hace una *hagoita* al día no le alcanza para comer. Las *hagoita* de medio metro las hace en dos días cuando tiene varias partes del proceso adelantadas. Utiliza un pegamento que manda a hacer especialmente; en el pasado se usaba pegamento hecho de arroz, hoy ya no.

Empezó cuando su hija mayor entró en la primaria y la abuela se encargó de cuidarlas, a ella y a otra hija. Primero trabajó desde casa, y una vez que la mayor entró en la secundaria, pudo atender la tienda. Quería trabajar, y además fue una orden de su suegro pues decía que ya que sus propias hijas se habían negado, su nuera no se podía negar. Resulta que ellas sólo son amas de casa, y Akiko se siente feliz de hacer *hagoita* porque podría vivir en cualquier parte del mundo si tuviera los instrumentos para trabajar. Tanto ella como su marido, cada quien haciendo sus cosas, trabajan ahí en la tienda, en la parte de atrás.

Quería hacer las figuras de las *hagoita* con un movimiento muy diferente de las que existen y por eso decidió diseñar personajes de cuerpo entero. Así, no va a tener competencia con los otros porque lo suyo, nos dice, es lo mejor. Trabaja sola y lo hace todo, incluso pinta los rostros, que en otros lugares se compran los impresos, provenientes de Taiwan, para abaratar los costos. Una de las cosas que le parecen más difíciles es encontrar la tela adecuada; dice que cuando viaja siempre anda buscándola por todos lados y cuando haya algo bueno, compra bastante.

La tradición japonesa debe mantenerse independientemente del afán de ganancia. Por eso aunque se invierta más dinero hay que hacer bien las *hagoita*, y la gente que sabe las compra. Las *hagoita* de Akiko generalmente cuestan más veces que las otras. “Es como la diferencia que hay entre un suéter 100% de cashmir y uno cualquiera”.

Una de las características que llaman particularmente la atención de sus *hagoita* y que no hemos visto que lo hagan otros, es que en ellas reproduce obras de pintores o pintoras famosas. Por ejemplo, reproduce el cuadro “Viento” de Shoen Uemura (1875-1949), el cuadro “Selflessness” de Yokohama Taikan (1868-1958), o “Yayoi” de Ito Shinsui. Con esto se obtiene un sincretismo entre arte popular y bellas artes que resulta muy sugerente.

Dice que su obra está en la casa real británica, porque tienen un barco para los discapacitados y los voluntarios del barco fueron a comprar en su tienda. A una persona le gustó mucho una *hagoita* que era carísima, pero ella se la rebajó y entonces se fue a Inglaterra. Hace unos años participó en una exposición en Los Ángeles, California, y esa ha sido la única ocasión.

Para hacer los diseños va a ver Kabuki, y observando los movimientos de los actores le llega la inspiración, eso es lo que plasma en sus dibujos. También va a ver teatro Noh. Los rostros de las mujeres que ella hace son japoneses tradicionales, ella no hace “modernos” como en otros talleres. Lo moderno consiste, a veces, en crear una forma menos oblicua y más occidental de los ojos.

Akiko opina que la principal diferencia entre los hombres artesanos y las mujeres artesanas es la sensibilidad. Hacer ciertas

partes del cabello, o la forma de colocar las prendas interiores del kimono para que apenas asomen, ese tipo de cosas, sólo las saben las mujeres. Otra diferencia entre las obras de hombres y de mujeres es que las de ellos son más duras y, una vez que está listo el diseño, ya no cambia. Sin embargo, los de las mujeres sí cambian, son más flexibles; aunque copie un modelo, un cuadro de algún artista, digamos, ella lo cambia. A veces ignora el diseño por completo y hace algo totalmente nuevo. Las mujeres saben qué ropa deben llevar las figuras femeninas, piensa, y que en ello se ve reflejada la sensibilidad de las mujeres.

Dice no conocer a ninguna otra maestra artesana que haga *hagoita*. Ella dedica bastante tiempo a la enseñanza de *oshi-e*. Tiene unos 20 alumnos(as) de entre 30 y 80 años de edad. Se siente también artesana pero de bajo nivel, porque su maestro le decía que cuando llegara a la maestría se regresara al primer nivel, si no, nunca iba a crecer. Jamás está satisfecha con lo que hace, siempre lo quiere hacer mejor; por eso se considera principiante y no maestra.

En esta tienda tienen un trabajador asalariado que es también artesano y ayuda a vender. Él ha estado ahí desde que tenía 15 años y llegó antes que ella se casara. Él ayuda a clavar el *oshi-e* en la raqueta; incluso a veces no le pregunta qué color utilizar y puede que a ella no le guste, pero como no quiere quitarle su trabajo, no le dice nada.

Ella pertenece a la Asociación de Tiendas de Hagoita, pero no a la Asociación de Artes Populares Tradicionales nacional y probablemente nunca va a ser aceptada, ya que su trabajo no es lo suficientemente “tradicional” para ellos. Piensa que hay mucha rivalidad entre los artesanos de las distintas tiendas. Hay pocos que hagan todo el proceso y la mayoría vende lo que otros hacen.

En una ocasión elaboró una colección de 18 *hagoita* relativamente pequeñas que representan obras de Kabuki y cuestan 50 000 yenes cada una. Las vendió por un millón de yenes al Kabuki-za. La más grande que ha hecho es de 180 cm y costó 500 000 yenes. En cuanto a las ventas, la feria de Asakusa es fundamental porque ahí se da salida en tres días al trabajo de todo un año. También hay alguna tienda fuera de Tokio que vende sus *hagoita*.



FIGURA 6. Akiko Goto, Tokio, marzo de 2006.

Nunca ha sentido que se le hayan dificultado las cosas por ser mujer; solamente encuentra algunos problemas físicos, por ejemplo, cuando quiere bajar las *hagoita* de una repisa alta y no las alcanza fácilmente. (Claro, quien las colocó ahí fue una persona más alta, probablemente su marido, decimos nosotras).

Firma sus *hagoita*, pero con el nombre de la tienda. No hay manera de saber quién las hizo realmente. Quizá por eso ningún otro artesano con los que conversamos nos dijo que supiera de la existencia de una maestra artesana. El trabajo de ella resulta, en cierta medida, anónimo, como mucho del arte popular y, de hecho, a la postre ella es invisible. ¿Será su labor como artesana una parodia de la consabida invisibilidad del trabajo doméstico de las mujeres?

El fallecido artesano Hideo Hiroshima afirmaba en una entrevista en Internet que son principalmente las mujeres que pasan de 60 años, las compradoras de las *hagoita*. Las mujeres

de 30 y 40 no las compran.¹⁴ Sin embargo, el artesano Ikuo opina que hay compradoras de todas las edades.

Cada vez que realizamos entrevistas a las artesanas, aparte de la fácil y fluida comunicación, todas sonreían y reían con mucha mayor facilidad que los hombres, simplemente, de nuevo, por una cuestión de identidad de género.

El Museo Pequeño

En el antiguo barrio de Mukojima en Tokio se encuentra este minúsculo museo de *hagoita*. En el letrero de la entrada dice que es, además, un “Model Shop”. Se hallan en exhibición unas 16 *hagoita* antiguas que no están a la venta, y todas las demás han sido creadas por el artesano Kogetsu Nishiyama. El museo es un proyecto de la familia. Hablamos largamente con Atsuko Nishiyama de 80 años, esposa del artesano Kogetsu Nishiyama; ella nos dice que tiene que hacer de todo, no hay cosas que no haga. Nació en Tokio en el seno de una familia que no tiene nada que ver con *hagoita*, se casó a los 22 años con Kogetsu y fue entonces cuando empezó a ayudar al artesano. Tienen un hijo de 45 años que trabaja haciendo *hagoita* y hace casi todo el proceso además de ir a las exposiciones y atender el museo. A diferencia de la tienda de Akiko aquí en este museo únicamente hay *hagoita*, nada de muñecas. Aunque ella hacía de todo nunca hizo los diseños porque se necesita una técnica especial que no la sabe. “La única cosa que me dijo mi esposo cuando me casé con él fue: debes estar tranquila porque si no, vas a afectar los gestos de los personajes de las *hagoita*.” Hoy ella hace todavía los cordones de los sombreros.

Otros talleres simplemente los compran de fabricación industrial. El álbum con las fotos de los clientes que han comprado *hagoita* es un tesoro para ellos que comparten en su minúsculo museo. Hay familias que encargan una porque la hija va a bailar en una obra y quieren que se haga el mismo personaje en la *hagoita*. También las hacen para ser regaladas a las hijas o a las nietas, siguiendo la tradición.

¹⁴<http://www.edocraft.com/products/harashima/creator.htm>



FIGURA 7. Atsuko Nishiyama, Little Museum (Museo Pequeño), Tokio, marzo de 2006.

A su esposo ahora le gustan mucho las escuelas y los niños y va con frecuencia a darles pláticas sobre artesanado. El vivía en Asakusa hasta la guerra, pero la casa se quemó y se mudaron a Mukojima. Antes pasaban muchas geishas por la calle frente de su casa, pero ahora esto es inusual acostumbraban entrar con sus patrones para que les compraran una *hagoita* a cada una. Pero eso ya no existe.

Las *hagoita* que hacen ellos son muy diferentes de las otras. Por ejemplo, su esposo pinta diseños sobre telas de kimonos y también pinta la raqueta por atrás, y le pone tanto su nombre como para quien es. En este caso no son para nada anónimas. Sobre Kogetsu Nishiyama se han escrito varios artículos en revistas importantes; además, existe un video (en el cual no aparece su esposa) y un libro. A lo largo de más de 60 años de dedicarse a este trabajo, ha viajado a Inglaterra (1978), a Estados Unidos



FIGURA 8. Hagoita en el Little Museum (Museo Pequeño).
Elaborada por Nishiyama, marzo de 2006.

(1981), a China (1981), a Francia (1983), a Tailandia (1992) y a Australia (1994), y ha recibido al Primer Ministro de Alemania (1986) para mostrarle su técnica y sus obras.

Nos comenta Atsuko Nishiyama que se venden más *hagoita* con personajes femeninos que masculinos. Hacen exposiciones cada año en los hoteles y en las tiendas departamentales. De estas últimas a veces les hablan para encargarles *hagoita*, pero como no tienen catálogos se les pide que vayan ahí. Si son de un lugar lejano les mandan fotos de modelos de *hagoita* para que elijan. Tanto a su esposo como a su hijo les encanta ir a ver Kabuki. Ella, en cambio, no va tan seguido. Ella casi no habla de sí misma, habla de su esposo, su hijo y de vez en cuando de la “esposa de artesano” (en tercera persona), o sea, ella. Nosotras, sin embargo, tuvimos la suerte de toparnos con otra artesana invisible.

Un taller especializado en *oshi-e*

En el taller-tienda “Minamikawa” en Takasago, barrio de Katsushika, Tokio, no hacen las *hagoita* sino que básicamente compran y elaboran partes del proceso es decir, maquilan. No hacen los diseños ni pintan los rostros, no son *menso-shi* sino únicamente *oshi-e-shi*.

Michie Nitta ha trabajado en Minamikawa durante 27 años, desde que ella tenía 23. Empezó *oshi-e* porque sus hijos entraron al jardín de niños y necesitaba un trabajo. Vive muy cerca, así que va y viene en bicicleta. No sabía hacerlas, ni tenía nada que ver con las *hagoita* antes, pero ahora le encanta este trabajo. Su especialidad hoy son los detalles del *oshi-e*.

La otra mujer que trabaja ahí, que es la esposa del dueño y maestro, Yoshiko Minamikawa, nos cuenta que empezó a hacer *oshi-e* desde que se casó hace 30 años. Tiene dos hijos y ninguno sigue el oficio. En todo el proceso de hacer una *hagoita* pueden intervenir cinco o seis personas. Ellos ahí cortan el cartón, hacen el relleno y montan todo sobre la raqueta de madera. Ella selecciona las telas y hace las combinaciones. Tienen que comprar mucha tela porque para las *hagoita* sólo utilizan las partes con los diseños que les interesan y el resto se tira. Hay telas con diseños clásicos y modernos, y de acuerdo con el tipo de *hagoita* se usa una u otra. Para ver las nuevas modas de kimonos va a las fiestas de 20 años de las jóvenes. También trata de fijarse en la moda de la ropa europea.

Nos hablan también de dos tipos de *hagoita* que representan a las mujeres: los clásicos y los modernos. Entre los modelos clásicos hay algunos a los que les han otorgado el sello del arte popular tradicional metropolitano y son más caros que los que no lo tienen. Dentro de los primeros hay un nuevo modelo que consiste en que las mangas del kimono sobresalgan de las raquetas para que sean más impactantes. Los rostros de unas y otras son diferentes, especialmente los ojos; en las segundas son un poco más redondos, como señalamos antes. Los jóvenes compran más los modernos y las personas mayores prefieren los clásicos. A las artesanas que los hacen les gustan más los modelos clásicos.



FIGURA 9. Michie Nitta, Tokio, marzo de 2006.

Ikko Minamikawa es el marido de Yoshiko, que cuando entra en el cuarto y en la conversación domina el habla y el espacio. Su esposa Yoshiko y Michie quedan en segundo plano. Yoshiko se levanta a traer el té, lo sirve y se sienta detrás de él, prácticamente deja de hablar, desaparece. Él nació en el barrio de Sumida, pero como hubo muchos incendios durante la guerra se fue a Katsushika. Básicamente trabajan sólo los tres, pero si se acumula el trabajo tienen que mandar hacer cosas afuera.

Él ha sido el director del mercado de *hagoita* en Asakusa por más de diez años. Dice que antes vendía más *hagoita* de hombres, pero que ahora ya no es así porque quienes le compraban cada año ya murieron o no tienen dinero y ahora son compradores que prefieren imágenes femeninas.

Los precios van desde 3 500 hasta 700 mil yenes. Las que más se venden son las de 18 000 yenes, aunque esas mismas, si se adquieren en las tiendas departamentales cuestan casi el doble.

Personajes en las *hagoita*

Con respecto a los principales personajes representados en las *hagoita* podemos decir que las mujeres casi siempre están en actitud pasiva, expectante, con el rostro inexpresivo o levemente dulce, con una mirada indiferente. Cambian sus vestimentas y peinados, pero los rostros son los mismos. Con frecuencia ellas son un mero adorno, mostrando cuán bella puede ser la mujer y sus atuendos. Incluso las que bailan tienen el rostro hierático, aunque para ellos, para los artesanos, no parece ser así. El artesano del Museo Pequeño, Kogetsu Nishiyama, afirma que a cada mujer le tiene que poner una expresión diferente porque no es lo mismo una geisha que un ama de casa, una princesa o una criada. Los hombres, en cambio, están en actitudes fuertes, sus expresiones varían mucho más, sus rostros son sumamente expresivos y con frecuencia aparecen enojados. Ninguno de los dos géneros mira directamente a quien los mira, siempre están viendo hacia otro lado, en un ángulo de 45°. Esto es así, en buena medida porque también en el Kabuki, que es de donde procede la inmensa mayoría de los personajes representados, las mujeres están casi siempre con los rostros congelados. Los hombres, en cambio, mueven más la cara y los ojos, tienen más expresividad. Solamente las mujeres viejas hacen más gestos con el rostro. Las mujeres en el Kabuki lloran con frecuencia, pero su rostro no se inmuta.

El teatro Kabuki fue iniciado por una mujer llamada Okuni en el siglo XVII y es en el año 1600 que este performance y forma de entretenimiento se denominó Kabuki. Resulta curioso que Okuni podía usar ropa de hombre. Después de Okuni, surgió un Kabuki realizado únicamente por mujeres y se llamó Onna Kabuki. En 1629 prohibieron que las mujeres actuaran y se convirtió, por poco tiempo, en teatro sólo con adolescentes de 13 y 14 años llamado Wakashu Kabuki. En 1652 lo volvieron a prohibir, pero en 1653, con varias restricciones, se permitió de nuevo (Shaver, 39-40). Desde entonces ha sido un teatro en el que únicamente actúan hombres y representan papeles de los dos géneros. Quienes se especializan en los papeles de mujer se llaman *onnagata*.

Los y las artesanas pueden representar en las *hagoita* lo que el cliente les pida, a los personajes que deseen y hay infinidad de

ellos que representan los papeles principales y secundarios de las obras, y los personajes de los bailes.¹⁵ Sin embargo, los más comunes serían, por ejemplo, Sukeroku (personaje masculino), Kagamijishi (dos leones, uno con larga cabellera roja y el otro blanca) o Sanninkichisa (que es una obra con tres personajes, dos hombres y una mujer, del mismo nombre); de los femeninos está Sagimusume o Fuji musume (mujer con la glicinia que baila). Para Mishiyama Kogetsu, los personajes del Kabuki más representativos son: Kyo-Ganoko Musume Doujoji de un baile y Benkei de la obra Kanjincho. El colorido que caracteriza a los trajes de los personajes del teatro Kabuki está tal cual plasmado en las *hagoita*, pero no así la delicadeza y finura de mucho del decorado del teatro. Esa parte no queda integrada para nada en las raquetas.

Aparte de los personajes del Kabuki se han representado diferentes sujetos reales o imaginarios. En los años 30 se hacían muchas “Modern Girl” o bien las había con Shirley Temple o Norakuro, Betty Boop o Kurobe (*Hagoita, Kites and Tops*). En los años 40 hizo su aparición en las *hagoita* el mismísimo general Douglas MacArthur. Hoy en día, también hacen *hagoita* con Snoopy, la Mona Lisa, Hello Kitty, conejos o perros con cometas en forma de payasos y cualquier actor de la televisión, luchadores de sumo, deportistas, la familia real japonesa, cantantes o políticos del momento nacionales y extranjeros como George W. Bush.

Para cerrar...

Tras habernos acercado a mirar con atención dos ejemplos de arte popular de Japón y a sus creadores y creadoras nos percatamos de la importancia que tiene la perfección técnica para que redunde en lo estético de los objetos. Mientras mayor sea el dominio de la técnica, parecería que es mayor la estética de

¹⁵ Por ejemplo, Ichikawa Danjuro en 1832 seleccionaba 18 obras de Kabuki como las principales: Fuwa, Narukami, Hudou, Uwanari, Zôhiki, Kagekiyo, Shibaraku, Kanjincho, Sukeroku, Uirouri, Yanone, Oshimodoshi, Kanu, Nanatsumen, Kenuki, Gedatsu, Jayanagi y Kamahige.

las piezas, aunque no es garantía absoluta. Hay algunos objetos de arte popular en los cuales la perfección técnica no importa tanto para lo estético, sin embargo, en las lacas y las *hagoita* resulta fundamental.

En virtud de la invisibilidad constante y persistente hacia las mujeres y su trabajo, resulta imprescindible enfocarse en ellas para sacarlas a la luz. En los libros japoneses sobre artesanado, las mujeres se hallan prácticamente ausentes. De vez en cuando aparece una que otra bordadora o tejedora, pero en otros textos ni siquiera eso. Las mujeres están en segundo plano, no aparecen como artesanas, no están sus nombres, sus rostros son fugaces, están escondidas y su trabajo también. Los hombres sí son visibles con sus nombres, se hallan presentes. Por eso en nuestro trabajo intentamos buscar a las mujeres.

Las lacas *shunkei* son el epítome de la “japonesidad” por su simplicidad, discreción, elegancia, belleza y perfección técnica. No en balde han sido el orgullo del país por cientos de años. Son de origen extranjero, como mucho de lo que existe en Japón, pero es ahí donde alcanza un grado de excelencia artística suprema.

Las *hagoita* representan en el altamente desarrollado y moderno Japón del siglo XXI, una conjunción de los esfuerzos por lograr la supervivencia de la antigua cultura popular hecha cultura visual, pero por más esfuerzos que se hagan, este objeto acabará en un futuro tal vez no muy lejano en las vitrinas de los museos como una reliquia del pasado. La japonesidad, en este caso, es subrayada, ante todo, por la representación de las mujeres con kimonos y toda la indumentaria tradicional. Es posible pensar que la identidad japonesa por excelencia, fundamentalmente se representa a través de la mujer en atuendo tradicional, a modo de arquetipo, como lo sería la China Poblana en México.

Agradecimientos

Al Institute for Gender Studies de la Universidad Ochanomizu, Tokio, que nos apoyó de múltiples maneras, pero principalmente por la contratación a Eli Bartra como profesora visitante

para una estancia en Japón. A la señora Ogawa, del Museo de la Laca, y a la señorita Tozawa de la tienda Tozawa Shikki en Takayama, por sus valiosas informaciones. A todos y a todas las artesanas que nos regalaron amablemente su tiempo para las entrevistas.

Al señor y la señora Omura de Shirotori, quienes generosamente nos brindaron su hospitalidad durante el trabajo de campo en Gifu.

A John Mraz, quien, una vez más, revisó y pulverizó el original para mejorarlo. A Maiala Meza que leyó y aplicó un maquillaje final al texto. A todos y todas, mil gracias. ❖

Dirección institucional de las autoras:

Eli Bartra

Departamento de Política y Cultura

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Calzada del Hueso 1100

04960 México D.F.

✉ *elibartra@gmail.com*

Kanae Omura

Latin American Center

University of California, Los Angeles

10343 Bunche Hall, Box 951447

Los Angeles, Ca., 90095-1447

✉ *lunakanae@hotmail.com*

Bibliografía

ADACHI, Barbara, *The Living Treasures of Japan*, prefacio por Jo Okada; introducción por Bernard Leach, Tokio, Kodansha International, 1973.

BATEN, Lea, *Japanese Dolls*, Tokio, Shufuno, 1986.

BERETTA P-05, *Artesanos de Tokio*, Tokio, Raicho, 2005 (en japonés), 298 pp.

Catálogo en japonés de la exposición “Mingei”, Museo de Kioto, enero de 2006.

Crafts 100. One Hundred Traditional Crafts of Japan Explained,

- Tokio, The Society for the Promotion of Traditional Japanese Crafts, 1990.
- Dentouteki Kougeihin Hida Shunkei*, Asociación de Hida-Shunkei, Sección de Promoción Industrial de Takayama, 2004.
- DE WAAL, Edmund *et al.*, *Timless Beauty*, Milán, Skira, 2002.
- Edo Oshi-e Hagoita*, Tokyo Metropolitan Association of Hina Ningio, folleto, s/f.
- FISTER, Patricia, *Kinse no Josei gakatachi- Bijutsu to Gender* (Japanese Women Artists of the Kinse Era), Kioto, Shibunkaku Shuppan, 1994.
- Hagoita, Kites and Tops*, Kioto, Kyoto Shoin, The Toy Museum, 1992.
- Haino, Akio, Kinsei no Marie* (Makie del period Kinsei), Tokio, Chukou Shinsho, 1994.
- Hida-Shunkei Laquerware*", video, 26 min., s/f.
- INUMARU, Tadashi y Yoshida Mitsukuni, *The Traditional Arts of Japan 4, Laquerware*, Tokio, Diamond, 1992.
- Japan Crafts. Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Object*, Introducción de Diane Durston, Tokio, Kodansha International, 1996.
- Japanese Laquer Art. Modern Masterpieces*, National Museum of Modern Art, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982.
- KAGEO, Muraoka y Kichiemon Okamura, *Folk Arts and Crafts of Japan*, Nueva York/Tokio, Weatherhill, 1981.
- KANETANI, Miwa. "Minshuteki Kougei toiu Tashahoushou (Folk Craft as Representation of Others: The Japan Folk Crafts Movement in China under a Colonial Rule)", *The Japanese Journal of Ethnology*, 64/4, 2000, pp. 403-424.
- KUKUCHI, Yuko, *Japanese Modernisation and Mingei Theory. Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Nueva York, Routledge Curzon, 2004.
- Mitsui Hideki, Bi no Japonizumu* (El japonismo de la belleza), Tokio, Bungei Shunju, 1999.
- MITSUKUNI, Yoshida "Lacquer", *The Traditional Arts of Japan 4, Laquerware*, Tokio, Diamond, 1992, pp. 5-8.
- Modern Craft Art Japan-Works from the Crafts Gallery*, Tokio, The National Museum of Modern Art, 2005.
- MOSTOW, Joshua S, Norman Bryson, Maribeth Graybill (eds.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.
- MOES, Robert, *Mingei: Japanese Folk Art from the Brooklyn Museum*, Nueva York, The Brooklyn Museum, 1985.

- MURAOKA, Kageo y Kichiemon Okamura, *Folk Arts and Crafts of Japan*, Nueva York/Tokio, Weatherhill/Heibonsha, 1981.
- OKADA, Jo, "Introduction", *Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces*, National Museum of Modern Art, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982, pp. 9-14.
- "Oshi-e Hagoita, "Serie Artesanos de Tokio", Sasquatch, 1993, 24 min. (En japonés).
- "Sackler Presents Outstanding Collection of Japanese Lacquer Boxes", Harvard University Press Releases, 1998. <http://www.artmuseums.harvard.edu/press/released1998/lacquer.html>
- SASAOKA, Silvia, "As quatro ilhas do artesanato japonês", video, 55 min., 2003.
- Sato, Doshin, *Meiji Kokka to Kindai Bijutsu-Bi no Seijigaku* (El gobierno Meiji y el arte moderno. La política de la belleza), Tokio, Yoshikawa Kobunkan, 2000.
- SHAVER, Ruth M., *Kabuki Costume*, Rutland/Tokio, Charles E. Tuttle Company Publishers, 1966.
- SHIGERU, Sawaguchi, *Urushi-Work*, Sasaki Printing and Publishing, s/f.
- SHIRAISHI, Masami, "The Modernization of Japanese Lacquer Art", National Museum of Modern Art, *Japanese Lacquer Art. Modern Masterpieces*, Tokio, Weatherhill Tankosha, 1982, pp. 15-23.
- SATO, Doshin, *Nihon Bijutsu Tanjo*, (El nacimiento del arte japonés), Tokio, Kodansha, 1996.
- STEELE, William M., "Nationalism and Cultural pluralism in Modern Japan-Yanagi Sôetsu and Mingei Movement", *Kokusai Kirisutokyo Daigaku Gakuno* III-A, Tokio, febrero de 1992, pp. 241-272.
- TADA, Toshikatsu, *The Toy Museum*, Kioto, Shoin, 1992, p. 2.
- TAKENAKA, Hitoshi, Yanagi Soetsu, Mingei, Shakairiron, "Yanagi Sôetsu, Mingei, Social Theory. An attempt as a Cultural Study", Tokio, Akashi Shoten, 1999.
- TOSHIYUKI, Kita, *Washi and Urushi. Reinterpretation of Tradition*, s/l, Rikuyosha, s/f.
- VLASTOS, Stephen, *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- YAMADA, Tokubei, *Hagoita*, Tokio, Unsoudou, 1988 (1a. ed. 1937).
- YANAGI, Sôetsu, *The Unknown Craftsman. A Japanese Insight into Beauty*, Tokio, Kodansha International, 1972.
- , *Folk Crafts in Japan*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1949.
- , *El arte popular japonés*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1939.