

## *Imayō*, los cantos de las prostitutas: la visibilización de las *asobi* y *kugutsu* y su producción lírica

### *Imayō*, prostitutes' songs: the visibility of the *asobi* and *kugutsu* and their lyrical production

#### Resumen

El artículo visibiliza la producción musical y la historia de dos tipos de prostitutas japonesas del periodo *Heian* 平安時代 (794-1185 d. C.), las *asobi* 遊女 y *kugutsu* 傀儡. Específicamente, se analizan las composiciones musicales *imayō* 今様, compiladas en el libro *Ryōjin Hishō* 梁塵秘抄 (La danza del polvo). Dado que la historia de las *asobi* ha sido poco estudiada, el presente trabajo rescata la importancia de estas artistas y de su producción. En este sentido la investigación busca contribuir a los estudios de género japoneses dentro el mundo hispanohablante.

**Palabras clave:** *asobi*, *kugutsu*, estudios de género, prostitución, *imayō*, *Ryōjin Hishō*, mujeres japonesas

#### Abstract

The article makes visible the musical production and history of two types of Japanese prostitutes from the *Heian* period 平安時代 (A. D. 794-1185), called *asobi* 遊女 and *kugutsu* 傀儡. Specifically, it analyzes the musical compositions *imayō* 今様, taking as its main source the book *Ryōjin Hishō* 梁塵秘抄 (*The dance of the dust*). Since the history of the *asobi* has been little studied, this work rescues the importance of these artists and their production. In this sense, the research looks for contributing to Japanese gender studies within the Spanish-speaking world.

**Key words:** *asobi*, *kugutsu*, gender studies, prostitution, *imayō*, *Ryōjin Hishō*, japanese women

**Fuentes Humanísticas** > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 47-60.

Fecha de recepción 24/05/2020 > Fecha de aceptación 16/07/2020

tgarcia@colmex.mx

\* El Colegio de México (México)

## Introducción

Durante la época *Heian* (794-1185), en Japón la figura femenina tomó, por vez primera, un rol fundamental dentro del círculo de la corte, gracias a la creación literaria. Los diarios, novelas y poemas escritos por mujeres de la época generaron un parteaguas para que las féminas destacaran aptitudes antes ignoradas dentro de un mundo predominantemente masculino. Un ejemplo importante de esta producción se encuentra en la novela escrita por la cortesana Murasaki Shikibu 紫式部 (978-1014), *Genji Monogatari* 源氏物語 (1010), texto cumbre dentro de la literatura clásica japonesa. Esta obra narra las peripecias amorosas del príncipe Genji en la corte imperial en Heian-kyō 平安京, mientras se describe con exactitud las costumbres políticas y culturales de aquel tiempo. Asimismo, esta novela resalta los juegos literarios que combinan la prosa con la poesía tradicional china y japonesa de aquel periodo. Sin embargo, hay que preguntarse: ¿sólo las mujeres que pertenecían a la élite de la corte realizaron obras textuales relevantes durante la época *Heian*?

No sólo las mujeres pertenecientes a la élite cortesana escribían durante la época *Heian*, puesto que, en aquel periodo, también existieron las *asobi* y *kugutsu*. Estas mujeres se dedicaron a entretener a las personas por medio de sus habilidades artísticas: desarrollaron el arte del canto y la composición de *imayō*, un género de música popular. Sin embargo, las duras circunstancias en las que vivía la clase menos privilegiada y las necesidades de sobrevivir a estas condiciones las llevaron a combinar sus destrezas musicales con la prostitución.

Con ello en mente, el presente artículo tiene como objetivo visibilizar tanto a las *asobi* y a las *kugutsu*, así como su historia y su producción lírica. De igual forma, se pretende dar un vistazo a las producciones poéticas, por medio de las cuales se puede hacer un acercamiento a ciertas vivencias no sólo de las *asobi* y *kugutsu*, sino en general de las mujeres de la época *Heian*. Esto expondrá, por lo tanto, la relevancia de este tipo de poesía musicalizada como fuente esencial para reconstruir la historia de las mujeres japonesas de aquellos años.

La justificación para hacer esta investigación radica en contribuir a los estudios de género japoneses dentro el mundo hispanohablante, ya que esta temática no ha tenido investigaciones en español y tiene un limitado número de trabajos en lengua inglesa.<sup>1</sup> Además, este trabajo adquiere relevancia en nuestro periodo histórico, donde la mujer está saliendo de la invisibilidad y está dando voz a aquellas que quedaron olvidadas en el tiempo, como las *asobi* y *kugutsu*.

Para sustentar este estudio, se seguirá la siguiente metodología. El primer apartado analizará los orígenes de la palabra *asobi* y cómo estos permearon el oficio de las *asobi-be*, que darían vida, en

<sup>1</sup> Los estudios que hay sobre *asobi* en idioma inglés son *Selling Song and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan* (2006) de J. R. Goodwin, *Writing Margins, the Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan* (2001) y *The Construction of the Feminine Margin: An Examination of Texts from the Mid-Heian to the Early Kamakura Periods in Japan* (1997) de T. Kawashima, *The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The Case of Asobi* (1988) de Y. H. Kim, *Love Songs in Ryōjin Hishō* (1986) de Y. H. Kim, *Songs to Make the Dust Dance. The Ryōjin Hishō of Twelfth Century Japan* (1944) de Y. H. Kim.

tiempos del mundo *Heian*, a las prostitutas con habilidades en el canto y la danza. Para esto, se irá entrelazando con momentos claves de la historia japonesa, donde el dominio masculino intervino en la construcción del nuevo significado dado a las *asobi*.<sup>2</sup> En el segundo apartado, se expondrá de forma detallada quiénes eran las *asobi* y qué era el *imayōj*. En el tercer apartado, se explicará el papel de las *kugutsu* y se hablará sobre el libro donde se recopilaron las producciones líricas del *imayō*. En el último apartado, se analizarán unas cuantas canciones que transmiten la voz lírica de las *asobi* y las situaciones que les acontecían a las mujeres durante la época *Heian*. Para ello, se escogieron los cantos *imayō* donde la mujer fuera el personaje principal o parte importante del tema.

## Un acercamiento histórico al origen de las *asobi*

La historia de las *asobi* se remite a los tiempos remotos del *Kojiki* 古事記, traducido como *Registro de cosas antiguas*. Este registro fue completado a comienzos del siglo VIII bajo el auspicio de la corte. En consecuencia, ése fue el texto más antiguo de Japón. Según Donald Philippi (1969, p. 3), traductor de la versión en inglés del *Kojiki*, esta obra es:

<sup>2</sup> “El dominio masculino está relacionado con las bases variantes objetivas y subjetivas que han (re)producido y perpetuado un sistema patriarcal donde predominan la dominación simbólica y los opuestos binarios bajo el esquema objetivo de la dominación masculina, lo cual ha generado adicionalmente la multiplicación y constante producción de enunciados frente a lo femenino desde un lugar violento” (Muñoz, 2016, p. 103).

La declaración de la corte sobre los orígenes del clan imperial y las principales familias y los inicios de Japón como nación; y es, al mismo tiempo, una compilación de mitos, narraciones y leyendas históricas y pseudohistóricas, canciones, anécdotas, etimologías populares y genealogías.

El término *asobi* fue mencionado por primera vez dentro del *Kojiki*, en referencia a las acciones que tomó la diosa de la fertilidad y la danza, Ameno-Uzume-no-Mikoto 天宇受売命, con el objetivo de sacar a la diosa del Sol, Amaterasu 天照, de la cueva donde estaba escondida, con el propósito de que regresará la luz al reino celestial.<sup>3</sup> Ante ello, Amen-no-Uzume buscó convencer a la diosa de salir de la cueva con las siguientes medidas:

Ató alrededor de su cabeza una diadema de cepa de *Ma-Saki* celestial, unió manos de hojas de *Sasa*, que sostuvo en sus manos, y volcó un cubo de roca celestial delante de la puerta de la cueva, el cual pisoteó rotundamente. Ella posó divinamente exponiendo sus senos y levantó su falda dejando ver sus genitales (*Koyiki*, 1969, p. 83).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Amaterasu, al ser la diosa del sol, era quien iluminaba el reino celestial. Por lo tanto, cuando ésta se escondió dentro de una cueva, la luz se extinguió y sobrevino la oscuridad.

<sup>4</sup> A lo largo del artículo, al pie de página se colocará el texto en original en inglés. La traducción al español ha sido realizada por la misma autora de este trabajo. “Tied around her head a head-band of heavenly *Ma-Saki* vine, bound together bundles of *Sasa* leaves to hold in her hands, and overturning a bucket before the heavenly rock-cave door, stamped resoundingly upon it. The she became divinely posed, exposed her breasts, and pushed her skirt-band down to her genitals”.

En seguida, Amaterasu abrió una grieta en la cueva y preguntó: “¿Por qué Ameno-Uzume canta y danza, y las ochocientas deidades ríen?” (*Koyiki*, 1969, p. 84).<sup>5</sup>

Philippi (1969, p. 85) refiere que, en la edición del texto en japonés antiguo, “[la frase] ‘cantar y danzar’ es escrita con el ideograma que significa ‘placer’ o ‘música’. En japonés arcaico, se leía *asobi* (cantando y bailando) o *uta-mapi* (canción y danza)”.<sup>6</sup> De acuerdo con esto, al canto y baile bajo un ritual de posesión divina se le conocía como *asobi*. En relación con este término, la estudiosa Yung-Hee Kim (1988, p. 207) menciona:

En resumen, lo que emerge de este episodio es una imagen arquetípica de la *asobi* con una función dual o combinada de sacerdotisa y animadora, que media entre los mundos de luz y oscuridad, orden y caos, y finalmente, de la vida y la muerte.<sup>7</sup>

Por otra parte, del término *asobi* surgió el cargo de *asobi-be*, para referirse, en un principio, únicamente a las mujeres sacerdotisas que ejecutaban tanto los cánticos como la danza en los rituales funerarios de la corte imperial (Kawashima, 2001, p. 29). Esta función les confería la exone-

ración del pago de impuestos y del trabajo de tierras. Sin embargo, a principios del siglo VIII, este término empezó a implicar un sentido peyorativo, puesto que, según Kim (1988, p. 209), la palabra *asobi-be* se relacionaba paralelamente con “[la palabra] ‘jugar’ que en japonés implica un trabajo libre y una actividad dirigida al placer”.<sup>8</sup>

Podemos adjudicar este cambio en el significado a la instauración del sistema *Ritsuryō* 律令 a finales del siglo VII. Dicho sistema generó una serie de códigos legales que tomaron como base el modelo de la China *T’ang*, cuyo principal objetivo consistía en implementar reformas dentro del sistema de tenencias de la tierra. Con base en ello, el gobierno japonés declaró, en el siglo VII, que todas las tierras de arroz, tanto las cultivadas como las que aún no lo estaban, pertenecieran al gobierno (Yamamura, 1974, p. 5). En consecuencia, las regulaciones dirigidas al pago de impuestos se volvieron más detalladas, tal como lo sugiere la siguiente cita:

El estado reclamó la propiedad de todos los campos de arroz y obligaba a que se sembraran con semillas provistas por un antiguo sistema de préstamos de arroz conocido como *suiko*. Los ingresos estatales debían recaudarse en especie como materias primas, artesanías y mano de obra. (McCullough, 1993, p. 199).<sup>9</sup>

<sup>5</sup> “Why is that Ameno-Uzume sings and dances, and all the eight-hundred myriad deities laugh”.

<sup>6</sup> “It is written with the ideograph that means ‘pleasure’ or ‘music’. In archaic Japanese it was read *asobi* (singing and dancing) or *uta-mapi* (song and dance)”.

<sup>7</sup> “In sum, what emerges out of this episode is an archetypal image of the *asobi* with a dual or combined function of a priest and entertainer image, mediating between the two worlds of light and darkness, order and chaos, and ultimately, life and death”.

<sup>8</sup> “Play that in Japanese implies labor-free and pleasure-oriented activity”.

<sup>9</sup> “The state claimed ownership of all rice fields and expected that they would be planted with seed provided by an ancient system of rice loans known as *suiko*. State revenue was to be collected in kind, as raw materials, handicraft items, and labor”.

Ante un poder estatal que buscaba tener más control sobre el pago de los impuestos y que supervisaba que las tierras se trabajaran, las *asobi-be* empezaron a ser vistas como superfluas y como una carga monetaria para la corte. Esta posición se demoró en desaparecer, ya que, a pesar del estigma, seguía existiendo la profesión dentro de los códigos de la época, tal como se puede identificar en el artículo sobre asuntos funerarios del Código Yoro 養老<sup>10</sup> del año 718. En éste se señala que "los grupos de personas dedicadas a servicios funerarios están exentos de impuestos y reclutamiento laboral. Como viven sin trabajar y se les permite moverse libremente, se les llama *asobi-be*" (Kim, 1988, p. 208).<sup>11</sup> Ahora bien, hay que resaltar el uso de la palabra *personas* en la cita anterior, dado que ésta nos da a entender que, para ese momento, quienes sustentaban el cargo de *asobi-be* no eran únicamente del sexo femenino. Ante esto, ¿por qué empezaron a ejercer los hombres este oficio?

Para poder responder lo anterior, hay que remitirnos nuevamente al sistema *Ritsuryō*. Este sistema es un modelo que podríamos denominar "híbrido", puesto que combinaba los códigos legales de China con las normas morales del confucianismo. De acuerdo a Holcombe Charles (1997, p. 543), los códigos dentro del sistema *Ritsuryō* "fueron percibidos como un ejemplo de virtuosismo y ritualismo religioso".<sup>12</sup>

De igual manera, para comprender mejor tanto el modelo implantado como por qué éste generó el desplazamiento de las mujeres del cargo de *asobi-be* y la subsecuente entrada de los varones dentro de este oficio; debemos aclarar primeramente qué se entendía por las normas morales del confucianismo. Primeramente, se debe comprender que el confucianismo que se adopta en la época *Nara* (710-794) toma como referencia el modelo confucianista de la China imperial *T'ang*, que se caracterizaba por el "estudio de las costumbres sociales y la ideología política de las relaciones humanas con el cielo y los antepasados, y del sistema del *li* (ritual)" (Holcombe, 1997, p. 551).<sup>13</sup> A través de la relación entre estos elementos, el Estado *Nara* legitimó las acciones del gobernante apelando a las virtudes del discurso confucianista, lo que le dio un peso simbólico importante a los ritos. Sin embargo, estos ritos eran realizados mayormente por hombres, lo que enfatizaba la superioridad masculina de la época y del pensamiento confuciano (Piggott y Haboush, 2005).

En el análisis de Dorothy Ko (2003, p. 3), se señala que "el poder alegado y real del confucianismo para subyugar a las mujeres ocasionó su anulación de los discursos y registros oficiales".<sup>14</sup> Esta rescisión produjo que no fuera usada la palabra *mujer*, específicamente, dentro del Código Yoro. Además, dado que los rituales confucianos conformaban una parte

<sup>10</sup> Fue uno de los últimos códigos del sistema *Ritsuryō* (Holcombe, 1997, p. 543).

<sup>11</sup> "Groups of people engaged in funeral services are exempt from taxes and conscript labor. Since they live without working and are allowed to move freely around, they are called *asobi-be*."

<sup>12</sup> "They were seen as a ritual and virtuous example."

<sup>13</sup> "Study of social customs and political ideology-of human relations with Heaven and the ancestors, and the system of *li* (ritual)".

<sup>14</sup> "The real and alleged power of Confucianism to subjugate women, resulting in their erasure from official discourses and records".

sustancial para asentar la soberanía del Estado *Ritsuryō*, es comprensible que la figura masculina se visibilizara sobre la femenina dentro de los espacios ceremoniales y rituales funerarios.

No obstante, no debe creerse que sólo el confucianismo influyó en disociar a la mujer de los ritos funerarios, sino que también, según Kim Hee (1988), el budismo fue una pieza determinante para ello. Éste tomó fuerza ideológica a principios del siglo IX, cuando los textos budistas se desasociaron de los modos en que el confucianismo servía al Estado. De acuerdo con Mikael Adolpfson, Edward Kamens y Stacie M. (2007, p. 5), esta separación:

Estimuló nuevos desarrollos en la esfera del discurso religioso, ya que la erudición y la escritura se separaron del arte de la política que tuvo lugar en el siglo X. En resumen, el centralizado estado imperial burocrático fue reemplazado por un compuesto y ampliado multicentro, en el que tanto las élites seculares como las religiosas ya no estaban controladas por las proscripciones del estado *Ritsuryō*, pero al mismo tiempo seguían siendo parte del propio estado.<sup>15</sup>

A inicios del siglo X, ya se veía nítidamente cómo los altos rangos de la corte favorecían a las instituciones budistas:

Los miembros de la corte sirvieron como los seguidores laicos de las órdenes budistas (*zokubettō*, *kengyō*) y representaron los intereses de éstas dentro del imperio. Al mismo tiempo, los líderes monásticos también disfrutaron de una influencia sustancial en la corte (Adolpfson y Kamens, 2007, p. 42).<sup>16</sup>

La institución del budismo estaba regida principalmente por hombres. En ese sentido, los ritos funerarios de la corte pasaron a ser realizados exclusivamente por personas del sexo masculino. Eso explica por qué las mujeres fueron totalmente relegadas de ese puesto.<sup>17</sup> Además, se estigmatizó la figura femenina con la idea de que "las mujeres y su sexualidad eran pecado" (Kawashima, 2001, p. 50).<sup>18</sup> En consecuencia, tanto la paulatina desaparición del sexo femenino dentro de los ritos funerarios como la discriminación hacia las mujeres provocaron que la vida de las *asobi-be* tomara un nuevo rumbo y que el significado de la palabra que las identificaba también variara denotando usos distintos.

A continuación, se explicará brevemente cómo esta palabra ya no fue usada para referirse a los rituales funerarios, puesto que pasó a representar un oficio desempeñado por mujeres que no seguía

<sup>15</sup> "Spurred further developments in the sphere of religious discourse, as scholarship and writing were separated from the craft of politics that took place in the tenth century. In short, the neatly centered bureaucratic imperial state was replaced by a multicentered and broadened composite in which both secular and religious elites were no longer controlled by the proscriptions of the *Ritsuryō* state but were still part of the state itself".

<sup>16</sup> "Members of the Council and the Controllers staff served as their lay directors (*zokubettō*, *kengyō*), and represented their interests at court. Their monastic leaders also enjoyed substantial influence in the court".

<sup>17</sup> No se sabe exactamente el momento en el que estas mujeres dejaron de ser sacerdotisas funerarias, sin embargo, ya no se encontraron fuentes de la época *Heian* que hablará de las *asobi-be*.

<sup>18</sup> "The idea that women are sinful beings and that women's sexuality is sinful appears often in Japanese Buddhist-inspired literature of late *Heian*".

los principios sagrados ni del budismo ni del confucianismo. A partir de ese momento, el vocablo expresaba el trabajo del sexo femenino dedicado a los principios tanto del arte musical, de la prosa y del verso, como de la prostitución.

### Las *asobi* y el *imayō*

Para iniciar este apartado, es necesario regresar a la historia de *Ameno-no-Uzume* y recordar que la palabra *asobi* refería a la acción de bailar y cantar, por lo que las sacerdotisas *asobi-be* tenían un estrecho lazo con estas actividades. Subsecuentemente, cuando fueron apartadas de las funciones rituales, las *asobi-be* usaron sus habilidades artísticas para sobrevivir, por lo que conservaron solamente el nombre de *asobi*.

Una de las destrezas que desarrollaron y que las caracterizó fue el canto y la composición de *imayō*. La palabra *imayō* derivó "del adjetivo *imamekashi* 今めかし い que significa 'moderno' o 'actualizado' con matices de 'ostentación' y 'vivacidad'" (Nakara, 1999, p. 1).<sup>19</sup> Estos significados también refieren a la diferencia que existía entre esta música y la que se producía dentro de la corte.<sup>20</sup> Las composiciones *imayō* tenían un claro origen popular, lo cual influyó en que éste género musical no usara dispositivos poéticos tales como *makurakotoba* 枕詞 ('palabras de almohada') o *engo* 縁語 ('asociaciones verbales'); sino que recurrió a pala-bras

de repetición, onomatopeyas, *hayashikotoba* 囃子言葉 ('orquestas'), honoríficos y partículas exclamativas para producir efectos poéticos y de énfasis (Kim, 1944, p. XII).

Esta libertad de composición lírica estaba estrechamente unida con la vida que llevaron las mujeres que creaban e interpretaban los *imayō* después de ser relegadas de los oficios religiosos. Las *asobi* habían sido desplazadas a vivir con la clase popular, y las nuevas generaciones de estas mujeres habían nacido en ella. Las *asobi* habían elegido vivir de la libertad que ofrecía el arte; y el *imayō* simbolizaba ese modo de vida. Al mismo tiempo, el *imayō* expresaba el día a día de la clase popular, que transcurría dentro de un mundo cultural menos rígido a comparación de quienes vivían en la corte *Heian*. Las letras y la música reproducían los gustos populares, por lo cual se entiende también que esta música fuera menos estricta en su composición.

Por otro lado, las *asobi* se dieron cuenta de que su talento para producir *imayō* no era suficiente para mantenerse económicamente. Como consecuencia, sumaron servicios sexuales a sus presentaciones musicales y de danza. Así, se puede entender por qué el nombre de *asobi* ya no se asoció nunca más con quienes trabajaban en los rituales funerarios de la corte: esta palabra comenzó a hacer referencia a la prostitución.

No obstante, hay que señalar que las *asobi*, a pesar de ya no ser sacerdotisas dentro del imperio, seguían ejerciendo prácticas rituales. Dichas prácticas eran predominantemente de carácter budista, pues el ambiente de finales de la época *Heian* beneficiaba a esta religión. Incluso, algunas de ellas, principalmente las líderes

<sup>19</sup> "From the adjective 'imamekashi' which meant 'modern' or 'up-to-date' with nuances of 'showiness' and 'liveliness'".

<sup>20</sup> "Saibara, *fuzoku* y *roei* eran el repertorio musical de los nobles" (Kim, 1944, p. 3).

de las *asobi*, eran consideradas como *bodhisattvas*.<sup>21</sup> Esta información se sustenta gracias al *Kojidan* 古事談 (*Discusión de asuntos pasados*), una compilación de *setsuwa* 説話<sup>22</sup> escritos por Minamoto no Akikane 源顕兼 entre 121 y 1215, donde se lee lo siguiente:

El *shonin* de Shusha oraba para ver un *bodhisattva* vivo. Un oráculo del sueño le dijo: si quieres ver a un *bodhisattva* vivo, ve a ver a la líder de las *asobi* en Kansai (Kawashima, 2001, p. 56).<sup>23</sup>

Así, el autor de este texto cuenta que la líder de las *asobi*, llamada *chō ja*, llegaba a la iluminación después de cantar una pieza de *imayō* (Kawashima, 2001, p. 57). Esto le otorgaba a la *asobi* una posición sagrada. Claramente, su conexión con la religión no había desaparecido e, incluso, el *imayō* se convirtió en una herramienta del ritual para alcanzar el nirvana.

Estos servicios, tanto los rituales, que se vinculaban con el *imayō*, como los de contenido sexual se llevaban en un lugar muy particular: pequeños botes que se distribuían a lo largo del río Yodo. Este río era la arteria principal para transportar mercancías entre el mar interior y la capital. Los botes transportaban al menos

a tres mujeres a bordo: una *asobi* principal que entretenía a los invitados cantando mientras golpeaba un pequeño tambor; una aprendiz *asobi* que sostenía una sombrilla enorme para proteger a su amante y atendía sus necesidades, y una *asobi* retirada que estaba a cargo de remar el bote. Los puertos principales donde se podían buscar a las *asobi* eran en Eguchi, Kamusaki y Kaya (Goodwin, 2006, p. 15).

Ahora bien, con respecto a los clientes de las *asobi*, estos eran en su mayoría hombres pertenecientes a la corte del imperio *Heian*. Por consiguiente, estos empezaron a difundir el *imayō* entre la élite. De esa manera, varias *asobi* fueron invitadas a entretener las fiestas imperiales, lo que propició que el *imayō* fuera coreado por la clase acomodada del imperio, por lo que se convirtió en un género que gustaba tanto en la clase popular como en la cortesana (Kim, 1986, p. 6).

En concordancia, los emperadores también disfrutaron de este género musical, entre ellos el famoso emperador Goshirakawa 後白河 (1127-1192), quien reinó entre 1155-1158 y se convirtió en un ferviente seguidor del *imayō*, educándose en este arte por medio de una *kugutsu* diestra en este saber musical y poético. En el siguiente apartado se explicará quiénes fueron las *kugutsu*. También, se hablará del *Ryōjin Hishō*, una de las recopilaciones *más grandes* de *imayō* que surgió de los encuentros entre Goshirakawa y su maestra.

## Las *kugutsu* y el *Ryōjin Hishō*

La palabra *kugutsu* refiere a un grupo de migrantes nómadas. Los hombres de estos grupos practicaban la caza, mientras

<sup>21</sup> "El *bodhisattva* es alguien quien ha hecho un voto formal de acatar completa y perfectamente la *budeidad*, es decir, el camino que ha dictaminado Buda" (Reiko, 2001, p. 63).

<sup>22</sup> El término *setsuwa* puede traducirse al español como "cuento literario" y su contenido puede variar desde mitos y leyendas hasta cuentos (Rasplica, 1978, p. 159).

<sup>23</sup> "The shonin of Shusha prayed that he might behold a living bodhisattva. A dream Oracle said, 'if you desire to behold a living *bodhisattva*, go see the leader of the *asobi* at Kansai'".



que las mujeres cantaban *imayō* y practicaban la prostitución, al igual que las *asobi* (Kawashima, 2001, p. 28). Asimismo, éstas eran frecuentadas por los varones pertenecientes a la corte *Heian*.

Oe no Masafusa 大江匡房 (1041-111), consejero privado del emperador Go-Sanjou 後三条 (1032-1073), era uno de estos hombres. Este personaje escribió una de las mejores descripciones sobre estas mujeres en su ensayo *Kairaishiki* 傀儡子記 (*Record on Puppeteers*, 1087), de la que se puede leer a continuación un pequeño fragmento:

*Kugutsu* no tiene viviendas fijas ni casas para vivir. Se instalaron en tiendas de lana y llevan una vida nómada, una costumbre similar a la de los bárbaros del norte. Sueltan gritos coquetos y se pavonean balanceando sus caderas y sonriendo. Se pintan la cara con colorete y polvo blanco. Estas mujeres atraen a las personas con sus canciones y música lascivas. Ni sus padres, ni sus maridos, ni sus yernos las reprenden. Sin dudar, las mujeres atraen a caminantes y viajeros para una cita nocturna. Por tales servicios, se les paga bien. Estas mujeres poseen ropa bordada con hilos dorados, túnicas de brocado, adornos dorados para el cabello y hermosas cajas de cosméticos con incrustaciones de nácar [...] Desde que viven a expensas de los impuestos y de los conscriptos, disfrutan de sus vidas con placer. Una noche adoran a *Hyakudayu* y rezan por la buena fortuna haciendo ruido con sus bailes y tambores (Kim, 1944, pp. 13-14).<sup>24</sup>

<sup>24</sup>*Kugutsu* have neither fixed abodes nor houses to live. They put up woolen tents and lead a nomadic

De acuerdo a la cita anterior, se pueden ver diversas similitudes entre las mujeres *kugutsu* y *asobi*. Empero, existía una gran diferencia entre ambas: el lugar donde laboraban. Al contrario de las *asobi*, las *kugutsu* trabajaban en las estaciones de los caminos interiores, principalmente en Aohaka, Sunomata, Nogami y Akasaka en la provincia de Mino.

Entre estas mujeres surgió la famosa *kugutsu* de nombre Otomae 乙前, (1085-1169), quien fue la maestra del emperador Goshirakawa por diez años. Goshirakawa era un ferviente seguidor del *imayōj*, por ello pidió que trajeran a la corte a una de las mejores compositoras e intérpretes de este arte: Otomae. A partir de este suceso, la estudiosa Yung-Hee Known infiere que las *kugutsu* desarrollan este arte del *imayō* de una forma aún más formal que las mismas *asobi*.

Gracias a las clases impartidas por Otomae al emperador, decidió escribir la más larga recopilación de *imayō* de la historia: *Ryōjin Hishō* (Kim, 1986, p. 6).<sup>25</sup>

---

life, a custom similar to that of the northern barbarians. They let out coquettish cries and swagger around swinging their hips and smiling bewitchingly. They make up their faces with rouge and White powder. These women are people with their lewd songs and music. Neither their parent's nor husbands nor sons-in-law reprove them. Without hesitation, the women entice wayfarers and travelers for a night's tryst. For such services, they are paid well. These women own clothes embroidered with Golden threads, brocade robes, Golden hair ornaments, and beautiful cosmetic boxes with mother-of-pearl inlay [...] Since they are expected from taxes and conscript labor, they spend their lives in pleasure. A night, they worship *Hyakudayu* and pray for good fortune by making racket with their dances and drum".

<sup>25</sup>Diez canciones del primer libre y ciento cuarenta y cinco del libro dos del *Ryōjin Hishō* están traducidas bajo el título de *The Dance of the Dust on the Rafters* (1999), texto que se utiliza en este artículo.

*Ryōjin Hishō* literalmente significa “Techo-viga-polvo”. Este nombre refiere a una leyenda china que cuenta la historia de dos cantantes que protagonizaron una serie de actuaciones que ocasionaron que se levantara el polvo que había en las vigas y que no se asentara durante tres días completos. Este sentimiento era el que sentía el emperador al ver representarse el *imayō* por las *asobi* o las *kugutsu* (Kim, 1944, p. XIV). Cabe señalar que este texto se divide en 10 libros, pero actualmente sólo existen el primer libro con 21 canciones, el segundo con 546 y el décimo libro que contiene las memorias del emperador Goshirakawa (Kim, 1944).<sup>26</sup> Así, gracias al *Ryōjin Hishō*, se conocen algunas de las composiciones de estas mujeres.

A continuación, se presentarán algunos *imayō*, a través de los cuales podrán leerse tanto el sentir de estas artistas como lo que experimentaban las mujeres en el medio popular y en la corte. Estos textos, además, ofrecerán un acercamiento a la fuente original y a las voces de las *asobi* y *kugutsu*. Finalmente, estas canciones demostrarán cómo el *imayō* es una fuente fundamental para reconstruir la vida de las mujeres de la época *Heian*, sobre todo de aquellas que no tenían el privilegio de pertenecer a la *élite*.

## La voz de las *asobi* y las *kugutsu* a través del *imayō*

Algunos de los *imayō* donde aparecen personajes femeninos son aquellos que hablan de las *asobi*. Por ejemplo, en uno de los temas musicales, se canta:

Lo que la cortesana realmente quiere es una canción para cantar, un tambor para tocar, un pequeño bote, un poco de sombra, una mujer sonriente que la pasee y –¡*Hyakudai*, dios del camino!– el amor de un hombre (*The dance of the dust*, 1999, p. 75).<sup>27</sup>

Gracias a esta canción, se sabe del culto que las *asobi* tenían a *Hyakudai* y, por lo tanto, de la importancia de esta veneración en sus vidas. La adoración a *Hyakudai* implicaba un culto fálico no sólo para atraer más clientes, sino para encontrar el amor.

Esto último no es de extrañar, ya que para muchas *asobi* tener una relación seria significaba poder ascender de posición social y dejar de laborar como prostitutas.<sup>28</sup> Sin embargo, la mayoría de las veces, los hombres sólo las buscaban para tener relaciones sexuales sin compromiso.<sup>29</sup> En

<sup>26</sup>“En el *Ryōjin Hishō* existente se cubre una amplia y diversa gama de temas: religión, amor, vida popular, naturaleza, humor y canciones infantiles. Entre estos, el más dominante es la religión, con más de la mitad de las canciones de la antología relacionadas con el budismo en particular. El siguiente en representación es el tema del amor, seguido de la vida popular, haciendo que la antología sea una combinación completa de lo sagrado y lo profano” (Kim, 1986, p. 3).

<sup>27</sup>“What the stroller really wants is a song to sing, a drum to tap, a little boat, a little shade, some smiling woman rowing her, and –*Hyakudai!* God of the road- the loving of a man”.

<sup>28</sup>“Algunos hombres hacían de estas mujeres esposas y amantes e, incluso las *asobi*, pero no tienen en este sentido, los sabios y príncipes no estaban exentos” (Goodwin, 2006, p. 19).

<sup>29</sup>Hay relatos de hombres que hablan de sus encuentros fortuitos con las *asobi*, pero no tienen con ellas nada más que relaciones sexuales. Por ejemplo, Fujiwara Yoringa (1120-1156) escribe en su diario: “Esa noche, invité secretamente a un *asobi* a bordo del bote, y la penetré. Le envié de

la siguiente composición, se puede escuchar a una *asobi* o *kugutsu* que se pregunta si no podía el varón complacerse sólo con su presencia y con su arte:

Si vas al oeste de la ciudad encontrarás las hermosas aves amorosas, gorriones, cucos, así que escucha. Hay tantos hombres en estos días que aman los placeres de la cama, pero no te importaría si yo no lo hago, ¿verdad, cariño? (*The dance of the dust*, 1999, p. 51).<sup>30</sup>

Así, se observa que ellas buscaban un reconocimiento fuera de los placeres carnales que pudieran dar, ya que no eran sólo prostitutas, sino verdaderas artistas.

Ahora bien, las *asobi* y *kugutsu* no sólo hicieron letras sobre ellas, sino que también hablaron de las mujeres de la corte y cómo eran sus relaciones amorosas. Uno de los temas de sus canciones fue el cortejo que existía para formalizar una relación amorosa entre una pareja de la corte *Heian*. El cortejo consistía en que los enamorados debían estar juntos por tres noches consecutivas, a escondidas de los padres de la muchacha. Si estaban de acuerdo, la mañana siguiente del tercer día la mujer lo presentaba a la fa-

milia, de ese modo se efectuaba la unión (*Kagero*, 1969, p. 329); pero, si el hombre no estaba convencido, podía irse sin decir nada y desaparecer de la vida de la mujer. Hay un *imayō* que transcribió esa amarga situación en la que el hombre decidía retirarse:

Escuché al joven Kaja. Vino a tomar una esposa. Llegó como un esposo por dos noches, luego la tercera, más allá de la hora más oscura, con las faldas dobladas, se puso de pie al amanecer (*The dance of the dust*, 1999, p. 53).<sup>31</sup>

Ahora bien, ser abandonadas por el hombre provocaba en las mujeres la pena del desamor. Esto se puede percibir en el siguiente *imayō*:

Mis pensamientos sobre él son lo suficientemente fuertes como para llegar al norte más lejano. Mi amor por él podría extenderse desde aquí hasta el este y de regreso. Pero, si después de todo no nos hemos unido en el amor, yo debería olvidar todo sobre él (*The dance of the dust*, 1999, p. 29).<sup>32</sup>

Así, se cantaba la tristeza de una mujer no correspondida. Igualmente, existían aquellos casos donde el hombre iba y venía, sin dejar clara la situación sentimental con la mujer. Tal escenario se refiere en la

vuelta, dándole un poco de arroz y otros regalos también" (Goodwin, 2006, p. 65).

<sup>30</sup> "If you go west of the city you will find the pretty love-birds, sparrows, swallows, cuckoos, so I hear. There are so many men these days who love the pleasures of the bed, but you don't mind if I don't do so, do you, dear?". En la letra, los pájaros refieren a las *asobi*. Además de que están trabajaban en el oeste, su voz, muchas veces, se comparaba con los cantos de los pájaros. Uno de sus clientes, por ejemplo, describe a una de ellas de la siguiente forma: "Ella conoce todas las posiciones sexuales y tiene la voz de un pájaro en el paraíso de Amida, así como la cara de un ángel" (Goodwin, 2006, p. 17).

<sup>31</sup> "I hear young Kaja. Came to take a wife. He came on like a husband for two nights, then the third, past the darkest hour, his skirts tucked in, he took to his heels, off into the dawn".

<sup>32</sup> "My thoughts of him are strong enough to reach the farthest North. My love of him could stretch from here to the East and back. But if we had not joined in love, why, maybe, after all, I might just forget all about him".

siguiente canción, donde se aconsejaba a la mujer qué comportamiento tomar ante aquellos desplantes por parte del varón.

Ahora ésta es la regla de mi pabellón de caza: haz que se quede fuera de tu habitación un rato. Haz que aprenda su lección, mientras la noche todavía es joven. (Ya ves, anoche se mantuvo alejado). E incluso si ha venido a pedir perdón, si, incluso si se arrepiente, aparta la vista por un momento. (*The dance of the dust*, 1999, p. 51).<sup>33</sup>

Sin embargo, no todas las mujeres soportaban aquellos arrebatos de los varones. Algunas incluso ejercían su sexualidad libremente y no esperaban a que el amado llegara para tener relaciones, tal y como se cita a continuación:

Los jóvenes mechones de hierba se mantienen agradables y gruesos, aunque los caballos mordisquean. En mi habitación, aunque nunca vengas, mi cama nunca está vacía, porque yo también soy joven (*The dance of the dust*, 1999, p. 64).<sup>34</sup>

A pesar de estos testimonios, que una mujer tuviera varias parejas sexuales no era bien visto por la sociedad ni por la madre. Esto se observa en el *imayō* que se cita continuación, donde se lee la pena

de una madre por tener hijos que no la han enorgullecido y agrega lo que piensa de su hija al final de éste:

Déjame decirte cómo son mis hijos: el mayor es un jugador, siempre pierde, nunca gana. El siguiente está en un templo, aunque todavía es joven, y le encanta jugar por la noche. ¿Mi hija? Mi hija es sólo una puta (*The dance of the dust*, 1999, p. 68).<sup>35</sup>

En el caso de este fragmento lírico, la muchacha es expuesta como una *mujerzuela*.

Asimismo, se puede advertir que las *asobi* y *kugutsu* componían relatos que reflejaban cómo el pensamiento de una época permeó los roles de género, lo que provocaba estereotipos y prejuicios. Esto se puede volver a ver en un *imayō* donde se describe a una madre cuyos dos únicos hijos tienen diferentes empleos. Sus trabajos han sido escogidos de acuerdo con su sexo. Mientras que al primero le tocó una labor de marinero por ser varón, a la chica se le asignó trabajar en la cocina de un *lord*:

Sólo tengo una niña y un niño. Mi hija fue buscada para trabajar en la cocina de un señor en Kioto, así que la he regalado. Mi hijo era buscado como marinero para el barco más rápido de un sacerdote de un gran santuario rural, así que también lo regalé. (*The dance of the dust*, 1999, p. 65).<sup>36</sup>

<sup>33</sup> "Now this is the rule of my hunting-lodge: Make him stand outside your room a while. Make him learn his lesson, while the night's still young. (You see, last night he stayed away). And even if he's come to say he's sorry, yes, even if he repents, turn your eyes away, for a while".

<sup>34</sup> "The young tufts of grass stay nice and thick, even though the horses nibble. In my bedroom, even though you never come, my bed is never empty, for I too am young".

<sup>35</sup> "Let me tell you how my children are: the eldest is a gambler, always losing, never winning. The next is in a temple, though still young, and loves to play around at night. My girl? My girl is just a slut".

<sup>36</sup> "I only have a girl and boy. My girl was wanted in the kitchen of a lord in Kyoto, so I've given away.

## A modo de conclusión

Desde el periodo *Nara*, las *asobi* sufrieron el desplazamiento de los rituales funerarios a manos de los hombres. Aunado a eso, durante la época *Heian*, su posición empeoró al perder por completo su lugar dentro de la corte imperial. En consecuencia, empezaron a usar sus habilidades artísticas como exsacerdotisas para sobrevivir, y desarrollaron el arte del *imayō*. Sin embargo, aun con su talento, no lograron ganarse la vida, por lo que fue necesario incluir la prostitución a sus oficios artísticos. Así, aunque ejercieron esas labores, continuaron perpetuando las ceremonias sagradas. Incluso, algunas líderes de las *asobi* fueron consideradas como *bodhisattvas*.

Las *kugutsu*, por su parte, también desarrollaron el arte del *imayō*. Estas mujeres eran artistas y prostitutas como las *asobi*, pero surgieron de grupos nómadas. Subsecuentemente, ejercían su labor en los caminos y no en los ríos como las *asobi*. Una de estas mujeres fue la responsable de llevar este género musical al emperador Goshirakawa, quien lo perpetuó en un libro llamado *Ryōjin Hishō*.

De aquella fuente primaria, se escogieron algunos *imayō* que transmiten no sólo la voz de las *asobi* o las *kugutsu*, sino en general la de las mujeres de la época *Heian*, principalmente de aquellas que no tenían el privilegio de pertenecer a la corte. En los ejemplos asentados en este artículo, se advierten tanto los sentimientos de enamoramiento y de desamor como los prejuicios, estereotipos y roles de

género que se habían construido alrededor de las mujeres de aquel tiempo en Japón.

En definitiva, las *asobi* y las *kugutsu* fueron artistas que compusieron y dieron voz a un grupo social que hubiera, posiblemente quedado en las tinieblas si ellas no hubieran creado el arte del *imayō*. Rescatar su pasado reivindica su nombre y no deja morir la historia de mujeres que no tenían los medios para perpetuar sus memorias.

Para finalizar, hay que destacar que este estudio espera impulsar más investigaciones en español sobre este tema, el cual es indispensable para un momento histórico en el cual, más que nunca, se está alzando la voz de las mujeres. De esta manera, se pondría atención a los grupos vulnerables como el de la prostitución que, por su condición social, sigue siendo estigmatizado. Además, vale la pena resaltar que investigaciones como éstas permiten visualizar patrones de violencia hacia la mujer, que se han heredado desde hace siglos y que se han reproducido de formas muy similares en diversas partes del mundo a pesar de las diferencias culturales entre continentes, países o regiones.

## Bibliografía

- Adolphson, M., Kamens E. y Stacie M. (Edit.). (2007). *Heian Japan. centers and peripheries*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Goodwin, J. (2006). *Selling Song and Smiles. The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Ko, D. (2003) *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and*

---

My boy was wanted as a sailor on the fast boat of a priest, of a big country shrine, so I gave away too".

- Japan. California: University of California Press.
- Kagero Nikki: el diario de la vida efímera (1969), Kuzuya Sakai (Trad). *Estudios Orientales. El Colegio de México*, 4(3).
- Kawashima, T. (2001) *Writing Margins. The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*. Boston: Harvard University Asia Center.
- Kim, Y. H. (1944). *Songs to Make the Dust Dance. The Ryōjin Hishō of Twelfth Century Japan*. California: University of California Press.
- Kojiki*. (1969). D. Philippi. (Trad.) Tokyo: Princeton University Press.
- McCullough, W., Shively, D. (1993). *The Cambridge History of Japan. Heian Japan*, 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muñoz, R. L. (2016). Violencia simbólica y dominación masculina en el discurso cinematográfico colombiano. *Rev. col. soc.*, 39, (1).
- Nakahara, G. E. (1999). *The songs of Ryōjinhisho*. (Dissertation to get the degree of Doctor of Philosophy). Hawaii: University of Hawaii.
- Philippi, D. (1969) Introducción. En *Kojiki*. Tokyo: Princeton University Press.
- The dance of the dust on the rafters. Selections of Ryōjin Hisho*. (1999). Moriguchi (Trad.). Seattle: Broken Moon Press.
- Holcombe, C. (1997). Ritsuryō Confucianism. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 57, (2).
- Kim, Y. H. (1988). The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The case of "Asobi". *Theatre Journal*, 40, (2).
- Kim, Y. H. (1986). Voices from the Periphery: Love Songs in *Ryōjin Hisho*. *Monumenta Nipponica*, 14, (1).
- Piggot J. & Haboush, J (2005). Reseña de "Women and Confucian Cultures in premodern China, Korea and Japan". *Estudios de Asia y África*, XL, 1.
- Rasplica, L. (2001). Nichiren and Setsuwa. *Japanese Journal of Religious Studies*, 5, (2-3).
- Reiko, O. (2001). Bodhisattva and Buddha, *Journal of Feminist Studies in Religion*, 17, (1).
- Yamamura, K. (1974). The decline of the Ritsuryō System: Hypotheses on Economic and Institutional Change. *Journal of Japanese Studies*, 1, (1).

## Hemerografía