

Pilar Cabañas

UEMURA SHOEN EN LAS RAMBLAS TODAVÍA UN MISTERIO

Paseando por las Ramblas desde la plaza de Cataluña hubo a mano izquierda una antigua paragüería. Hoy, el local, convertido en oficina de la Caixa de Sabadell, sigue llamando la atención de los paseantes por los paraguas y quitasoles, los dragones y geishas que decoran la fachada. Pero entre todos los motivos chinoscos o japonizantes, destaca la figura de una esbelta mujer que ocupa parte de la esquina redondeada de la fachada del edificio. La decoración está trabajada en mosaico, y en la interpretación hecha de la pintura original, curiosamente se ha respetado incluso la firma de su autora, Uemura Shoen (1875-1949).

Ella fue una mujer extremadamente fuerte que supo desafiar a la sociedad de su tiempo para responder a una sincera vocación artística. Cuando en Japón a las mujeres sólo les estaba permitido dedicarse al género pictórico de flores y pájaros, *kachōga*, o al paisaje, ella optó por consagrar su carrera a la representación de la mujer. Hasta el momento este género pictórico era significativamente denominado *bijinga*, «pintura de mujeres hermosas». Un género tradicionalmente ejecutado por hombres, que venían a proyectar en sus sedas y papeles el ideal de belleza femenina del momento: pequeñas y delicadas como las mujeres de Harunobu, más corpulentas y decididas como las de Kiyonaga, o elegantemente estilizadas como las de Utamaro.

Uemura Shoen, a pesar de intentar ajustarse a la tradición en unos años de fuerte polémica artística en la que el espíritu nacionalista estaba sumamente presente, deja aflorar en sus mujeres un sentimiento de dulzura ajeno a la sensualidad habitual en estos



Honoo (Llamarada) 1918. Uemura Shoen. Pintura a color en seda, Tokyo, Museo Nacional.

temas, de ternura maternal, o como sucede en la obra *Honoo*, «Llamada», un intenso y contenido estremecimiento que retuerce la figura con una gran delicadeza. Esta actitud encaja perfectamente con los cambios sociales que también están afectando a la vida de la mujer japonesa, y que en su representación demanda ser captada como un ser rebosante de emociones y sentimientos. Comenzaba a ponerse en cuestión la valoración humana y artística de la mujer exclusivamente como un objeto de apreciación estética, que era lo que la tradición del género de *bijinga* había ido recogiendo.

En 1914 el poeta Kinoshita Mokutaro criticaba entre otros pintores a Uemura Shoen por limitarse a representar con suma maestría una gran variedad de apariencias físicas agradables al espectador, diciendo que sería quizás demasiado para ellos, y demasiado cruel, pedir a estos pintores que captaran en sus pinturas la belleza real de los seres humanos, la belleza real de la mujer.

El padre de Uemura Shoen había muerto dos meses antes de que ella naciera. Su madre, a pesar de la insistencia de familiares y amigos, renunció a casarse de nuevo prefiriendo educar ella sola a sus dos hijas. Uemura siempre admiró el tesón de ésta y el amor que les profesaba, de ahí quizá la ternura que rezuman sus maternidades. Su madre, siguiendo las costumbres de la época, llevaba las cejas afeitadas y los dientes pintados con laca negra. Modos de hacer que, desde el periodo Edo (1600-1868), ponían de manifiesto el estatus de casada y madre. Habiendo vivido siempre en el corazón de Kyoto, en el barrio más tradicional de la ciudad, Shoen en sus memorias deja ver el gran respeto que siente por este arraigado estilo de vida que además iba asociado al modo de ser de su madre. Recuerda además que ésta compró para ella cuando todavía era muy pequeña, algunos grabados que solía copiar cuando regresaba del colegio. Por ello quizá no debiera resultar extraño que Uemura en sus obras parezca debatirse entre el deseo de perpetuar unas tradiciones estéticas sumamente bellas y el cambio. Muchas de sus obras podrían encuadrarse dentro del género *bijinga* entendido como la glorificación de una belleza externa idealizada, mientras que en otras entra en el nuevo concepto del género surgido durante la era Taishō que prefiere emplear el término de *onna no e*, pintura de mujeres, dado que mujer significa algo más que una cara bonita. Sin embargo, en unas y en otras, sus mujeres poseen un cierto sentido de orgullo, una fuerza moral, y casi todas han perdido el énfasis sensual que solía caracterizar estos temas.

En este importante y generalizado cambio de mirada que se produce entre la era Meiji (1868-1912) y la era Taishō (1912-1926) hay que tener en cuenta también que la nueva educación de la mujer hace que se incremente el número de espectadoras que pasean por las cada vez más numerosas exposiciones, mujeres que en cierta medida desean reconocerse en esas pinturas.

Es cuatro años después de aquella dura crítica de Kinoshita Mokutaro, cuando Uemura Shoen pinta *Honoo, Llamarada*, y cabe preguntarse ¿Qué hombre en el Japón del momento, acostumbrado mayoritariamente a pintar cortesanas a su servicio se le habría ocurrido expresar con tanta claridad este sentimiento en la mujer?



Hannya. Máscara de teatro *nō*. Siglos xvii-xviii. Tokyo, Museo Nacional.

Es cierto que el tema de la mujer loca de celos está enraizado en la tradición japonesa. Esta furia y rabia son encarnadas en Hannya. Este personaje siempre había sido representado como un ser diabólico de rostro encendido, ojos desorbitados y cuernos sobre la cabeza. Lo cual evidencia que se trataba de un sentimiento legítimamente censurado por una sociedad eminentemente masculina, y que además advertía del hecho de que dicho sentimiento incluso podía resultar perjudicial para el ser amado que tales celos provocaba.

Cuenta una leyenda japonesa recopilada hacia el 1040 en una colección de historias de milagros budistas, *Honcho hokke reigenki*, que un día yendo el monje Anchin de peregrinación junto con otros monjes, pararon a descansar en una posada. La mujer que los atendió se enamoró de él, pero éste rechazó todas sus insinuaciones. Ante la insistencia de la posadera, el monje

Fachada de la *Casa Bruno Cuadros*. Detalle, La Rambla 82, Barcelona.



dio su palabra de parar de nuevo allí a su regreso. Sin embargo, al volver pasaron de largo sin detenerse. La mujer al enterarse se encerró en la casa y su sentimiento la hizo transformarse en un demonio con cuerpo de serpiente. Encolerizada persiguió a Anchin hasta el templo Dōjō. Los monjes asustados se escondieron bajo una gran campana. La serpiente rodeó la campana y desbordada por su cólera la golpeó con la cola hasta que se puso al rojo vivo. Cuando quiso dejarlos salir, bajo la campana tan solo quedaban sus cenizas.

Hannya era un personaje sumamente conocido y su historia se representada con diferentes variantes en el teatro *nō*, al menos en tres obras: *Dōjōji*, *Aoi no ue* y *Kurozuka*.

La pintora había comenzado a estudiar cántico de teatro *nō* (*yokyoku*) en 1914, y por esta razón los temas literarios comienzan a aparecer en sus obras. Pero en esta pintura Uemura transforma al personaje y humaniza este sentimiento por el que tantas y tantas mujeres habían sido devoradas como ella en silencio.

Ante esta obra podríamos decir incluso que se trata de una especie de autorretrato. Uemura se había enamorado de su maestro, Suzuki Shonen, y fruto de aquel amor en 1902 nació su hijo. El era un hombre casado, pero dado que tenía una posición elevada y una gran reputación profesional, estaba bien visto que pudiera tener relaciones extramatrimoniales. Por el contrario, Shoen se convirtió en madre soltera, una mancha social que sólo su prestigio como profesional ayudó a borrar. En enero de 1918 Shonen muere y ella utiliza este tema de la tradición para convertirse en un fantasma de mujer, espíritu patético y agonizante, pero de incuestionable belleza. Uemura nos descubre sus selladas emociones al despedirse de un amor que nunca pudo ser suyo y que siempre deseó poseer.

Llamarada es una obra pintada en seda con un formato vertical alargado de 189 x 90 cm., que pertenece a la colección del Museo Nacional de Tokyo. Desentrañado el sentimiento personal de la autora escondido en la pintura y la iconografía, se descubre la perfecta concomitancia existente entre espíritu y forma.

Expresa el sentimiento que desde el estómago parece conseguir que todo el cuerpo se retuerza, como si de esa serpiente capaz de lanzar fuego por su boca se tratara, capaz de convertirse ella misma en una llamarada. Esa es la caligrafía que describe el cuerpo del personaje de Uemura. Forma serpenteante que se desliza envuelta en un elegante kimono. Todo es sinuoso: los pliegues del vestido, las largas mangas del kimono que se vuelven hacia arriba, el cabello que tan sutilmente subraya el sentimiento del personaje, incluso las estilizadas glicinas que se descuelgan por el kimono. Junto al tema de las glicinas estampadas en la seda del vestido hay varias telas de araña. Hermosa combinación de imágenes y sentimientos.

No hay en la obra luces ni sombras, tan solo la degradación vaporosa del color que guía nuestra mirada. La intensidad del cabello negro atado con una cinta blanca de papel en la nuca se va perdiendo hasta llegar a unos pies que no caben en el marco. También las líneas del kimono se desdibujan en la parte inferior, quizá todo ello para recordarnos que se trata de uno de esos espíritus errantes que aparecen en los dramas del teatro *nō* deslizándose por el escenario, para decirnos que tiene algo de etéreo, y que los celos o el deseo son algo de ajeno a la voluntad del hombre.

Al abordar un personaje como éste, donde incluso en el ideograma del título de la obra está presente el fuego, en cuya representación estaría justificado el empleo de tonalidades más que cálidas encendidas, Uemura evita incluso el más mínimo toque de color rojo, ni en las enaguas ni en el estampado del kimono, un recurso bastante utilizado en sus pinturas. Emplea tonalidades frías en su ejecución: un fondo anulado verde grisáceo en el que se recorta la figura, un kimono prácticamente blanco que cubre otros de nuevo coloreados en distintos tonos de verde y azul, y en el estampado hojas de un verde más intenso, y un malva y un amarillo suave para las glicinas. Con esto la autora nos hace sentir no la furia y la cólera que tan desmedido sentimiento puede provocar en nuestra alma, sino que nos muestra el retrato de ese dolor que en silencio, en soledad y con resignación vivió durante tantos años.

Maestría en la ejecución, concisión, seguridad en el trazo, y profunda comprensión del sentimiento representado. ¿Se hubiera atrevido Kinoshita Mokutaro a hacer tan dura crítica si hubiera contemplado esta obra?

Volviendo ahora nuestra mirada hacia la Europa de la segunda mitad del siglo *xix* e incluso hasta las primeras décadas del siglo *xx*, hemos de recordar que fue muy común entre la gente acomodada emplear los grabados japoneses en la decoración de sus casas, y por parte de los artistas resultaba habitual el ejercitarse en su copia, utilizándolos incluso como fuente de inspiración —baste recordar el caso de Manet, y en España el de Fortuny.

Por ello paseando por las Ramblas de Barcelona llama nuestra atención la decoración de la fachada del edificio Casa Bruno Cuadros, donde junto a los motivos chinoscos que enmarcan las ventanas nos encontramos con escenas sacadas de grabados japoneses ejecutadas en mosaico. Pero conociendo el contexto de la época no sorprende. Sin embargo, si nos desconcierta ver la mencionada obra de Uemura Shoen, *Llamarada*, decorando la redondeada esquina de la fachada. Extraña porque no se trata de una obra de tirada múltiple de amplia difusión, sino de una pintura en seda, que expuesta en la décimosegunda exposición de la denominada Kaibunten, pasó enseguida a formar parte de la colección del Museo Nacional de Tokyo.

En 1893 Uemura Shoen fue seleccionada junto a otras trece artistas para enviar una pintura a la Exposición Universal de Chicago, participó con otra en la de París de 1900, y hasta los años treinta no volverían a verse otras obras suyas en Occidente. Primero en Roma (1930), y luego en Berlín (1931) y en Toledo, Ohio (1931). Pero en ninguno de los casos estuvo entre ellas la obra que nos ocupa.

Hasta ahora el misterio permanece sin resolver, dado que en todos los estudios consultados que se hacen del edificio tan sólo se mencionan, como hace Rosemarie Bletter en su estudio *Arquitecto Josep Vilaseca i Casanova. Sus obras y dibujos* (1977), las reformas acometidas en el edificio entre 1883 y 1885, y posteriormente en 1895, aludiendo a toda esta decoración orientalizante que se añade. Y sin embargo la obra de Uemura no fue pintada hasta 1918. ¿Cómo y cuándo llegó la obra de Uemura a presidir esta fachada que mira a las Ramblas?

Pilar Cabañas
Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid