



Re-configurando la estética, el género y la «japonesidad»: el visual kei como alternativa a las dicotomías sancionadoras masculino/femenino y japonés/no japonés

Re-Configuring the aesthetics, the gender and the «japonesidad»: the visual kei like alternative to the masculine penalizing dichotomies/feminine and Japanese/no Japanese

Daniel Fortea Muñoz

Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 26-01-2012

Aceptado: 01-05-2012

Resumen.

Este artículo habla sobre el visual kei (vijuaru kei **ヴィジュアル系**), etiqueta que representa una corriente musical y estética que se empezó a cultivar en Japón sobre todo a partir de la década de 1980 y que destaca nuevas alternativas ya no sólo musicales y estéticas, sino también de género e identidad a los valores que imperan en nuestros días. Aquí dejaré a un lado los aspectos musicales y me centraré en el resto de alternativas que he mencionado.

Abstract.

This article speaks on the visual kei (vijuaru kei **ヴィジュアル系**), label that represents a musical and aesthetic current that began to cultivate in Japan especially from the decade of 1980 and that destaca new alternatives no longer only musical and aesthetic, but also of gender and identity to the values that imperan in our days. Here I will leave to a side the musical appearances and will centre me in the rest of alternatives that have mentioned.



PUERTAS *a la* LECTURA

Palabras clave: Japonesidad; visual kei; dicotomías; manga.

Keywords: Japanese; visual kei; dichotomies; manga.

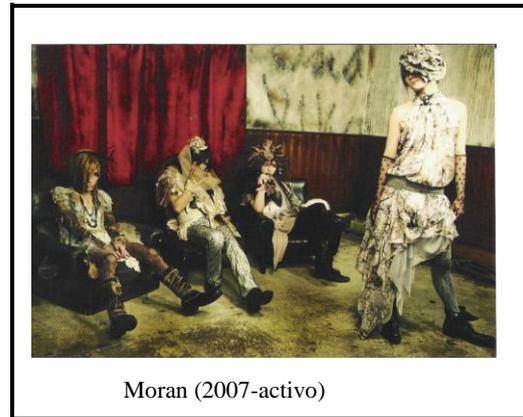


1. Introducción

En primera instancia, me gustaría advertir que realizar un estudio sobre cualquier manifestación social y cultural concreta presupone afirmar, o al menos intuir, que se trata de una expresión con rasgos auténticos, puros y aislados. Al fin y al cabo, lo que hacemos con este *input* cultural no es sino esencializarlo, sin importar cuán directa o indirectamente sea. Si esto es así, lo siguiente sería preguntarse qué tiene de particular, por qué es interesante su conocimiento y qué se puede aprender de él.

Con todo, un análisis «sincero» de estas cuestiones nos podría hacer ver lo macabro de todo en conjunto: la observación de determinadas sociedades y culturas —y no de otras— oculta a menudo una estrategia con fines específicos, los cuales, por lo general, son aprovechados de forma unidireccional, trazando un recorrido amurallado de ida y vuelta en lugar de crear puentes de entendimiento por el que no sólo nosotros sino cualquiera debería poder cruzar. Así pues, no estaría de más permitirnos ser «desconfiados» con nosotros mismos por un instante y preguntarnos por las verdaderas intenciones del «yo» a la

hora de analizar al «otro». Si en el fondo «únicamente» pretendemos obtener un interés propio en el acercamiento a otras realidades, los resultados serán pésimos: lo único que conseguiríamos sería aislar nuestro objeto de estudio, contornearlo con estereotipos casi definitivos y, «definitivamente», engañarse a sí mismo. Esto es así porque la única forma de dar valor a una investigación no es otra que mediante la disposición de sus resultados «para» todos y la posibilidad de ser re-debatido «por» todos en igualdad de condiciones. Precisamente ésta debería ser también su finalidad.



Moran (2007-activo)

Con esto en mente —y espero que también en los resultados—, quisiera presentar algunos debates presentes en torno al *visual kei*, concretamente aquellos que tienen que ver con la estética, el género y la identidad. No pretendo, pues, analizarlos de forma



exhaustiva y ni mucho menos teorizar sobre ellos: simplemente trato de invitar al lector a asomarse a una ventana alternativa a través de la cual pueda vislumbrar posibles respuestas a debates ya existentes, se vea suscitado a formular nuevas preguntas y — espero— se anime a emprender nuevas investigaciones.

De hecho, existe una sorprendente negligencia en el estudio de la música popular y el género en Japón, donde no se empezó a mostrar cierto interés hasta finales de la década de 1990, relativamente tarde en comparación con los Estados Unidos, que ya se preocupó por ello a principios de la misma. Más aún, el análisis académico del *visual kei* hasta la fecha es minoritario y sólo lo han tratado algunos autores como Inoue Takako, Morikawa Takuo, Murota Naoko o Koizumi Kyōko, los cuales editaron un compendio de artículos al respecto que todavía hoy tiene gran influencia (2003a).

Precisamente por este motivo, he preferido darle a este artículo cierto tono explicativo que, no obstante, se entremezcla con los siguientes debates: primero, la visión (anti)modernista con la llegada del *rock* a Japón; segundo, la «japonesidad» del *visual kei* como

factor cultural identitario; tercero, las características que lo diferencian o no de otras corrientes musicales y estéticas; cuarto, la relación entre los niveles representacional y personal de los artistas; quinto, la supuesta prerrogativa del género masculino en la escena musical; sexto, la articulación estética que propone el *visual kei* frente a la dicotomía masculino/femenino; y séptimo y último, el carácter (ir)racional de su consumo.



Malice Mizer (1992-2001)

2. ¿Proyectaba la llegada del *rock* a Japón una visión modernista o antimodernista?

Hablar de *visual kei* tiene mucho que ver con hablar de *rock*, puesto que éste es el denominador común, musicalmente hablando, en la gran mayoría de sus representantes, de ahí



que su aparición en Japón sea pertinente.

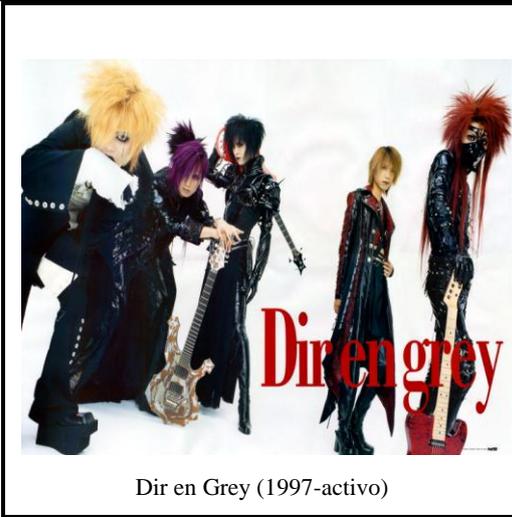


Como cualquier manifestación cultural, ésta no viene dada *per se*, sino que tiene su origen a través del contacto cultural, hecho que no deja de hablarnos sobre su modo de reproducción y difusión. Es bien conocido que el *rock* nació en el sur de los Estados Unidos en el período de posguerra; así pues, todo aquello que nace debe tener una procedencia, en este caso las músicas de origen africano (*blues, jazz, gospel, soul, rythm and blues, etc.*) y las músicas de origen anglosajón (especialmente el *country*).

Basta con decir que todos estos estilos derivan, a su vez, de otros tantos. Si aceptamos esta idea, ¿tiene algún sentido seguir hablando en términos de pureza al referirnos al *visual kei*?

El *catching-up* japonés de posguerra para con los Estados Unidos no fue sólo económico, sino también social y cultural. Es precisamente durante este

período de bonanza económica cuando el *rock* se filtraría en la sociedad. Ahora bien, ¿qué representaba esta nueva incursión cultural? Como sugiere Inoue (2003b:191), el *rock* anda en paralelo con la idea de modernidad principalmente por dos razones: primero, por su sonido electrónico, ligado al progreso tecnológico; y segundo, por su vinculación a las industrias discográficas, ejemplo del consumismo capitalista contemporáneo, y por lo tanto íntimamente relacionado con la idea de cultura de masas. Esta observación revela una paradoja: a pesar de que el *rock* depende de una tecnología moderna, a menudo los propios artistas proyectan discursos antimodernistas, como por ejemplo la «cultura gótica», la ciencia ficción, el sexo, la violencia, etc. Estos discursos sólo se entienden como crítica al sofoco que provoca la razón, entendida como única fuente legítima de lo moderno, y una reposición del cuerpo y las emociones.



Dir en Grey (1997-activo)

Sea como fuere, el *rock* nació bajo el paraguas de una serie de diferencias dicotómicas entre el mundo euroamericano y el mundo africano (razón/emoción, armonía/ritmo, mente/cuerpo, etc.) que, a su vez, encerraban otras de carácter evolucionista. Si tenemos esto en cuenta, es pertinente la siguiente observación: mientras que durante la segunda mitad del siglo XX el *rock* euroamericano ya experimentaba con símbolos representacionales antimodernistas, en Japón el *rock* era símbolo de modernidad, sin que apenas importara aquello que trataba de evocar mediante su música, ya que ésta estaba inexorablemente ligada a las nociones de apertura y progreso.

El *rock* era demasiado novedoso para la cultura japonesa como para que ésta pudiera proyectar un sentimiento

antimodernista mediante su producción. Y es aquí donde aparece una nueva paradoja, aunque esta vez de carácter perverso. Con la llegada del *rock* a Japón el mundo euroamericano exhibiría una mirada orientalista al respecto: el afán de reproducir *rock* en Japón se observaría por parte de sus «fundadores» como un esfuerzo obstinado en imitar lo «original», haciendo que su persistencia en mejorar fuera diametral al ridículo al que se exponían. Hoy en día todavía no podemos decir que esta mirada haya cambiado substancialmente.

3. ¿Se puede considerar el *visual kei* música «japonesa»?

Para plantear este interrogante me gustaría recuperar aquí la idea de «desasosiego» (*fuan* 不安) que a menudo utiliza Funabiki Takeo (2006) para hablar del sentimiento del pueblo japonés tras la imposición de la modernización occidental, a partir de la cual se ha hecho necesario re-ajustar una y otra vez las dimensiones *uchi* 内 y *soto* 外, lo propio y lo foráneo, aquello que constituye lo «japonés» y lo «no japonés», mediante pactos de



PUERTAS *a la* LECTURA

conveniencia en aras de apaciguar conflictos interpretativos.

Uno de estos conflictos es el que desarrolla Kitagawa Junko (2009). En un nivel bastante definido, las expresiones *hōgaku* 邦楽, o «música japonesa (tradicional)», y *yōgaku* 洋楽, «música occidental», no acaban por aclarar, en otro nivel mucho más subjetivo, qué se entiende de forma general por música «japonesa» y música «no japonesa», especialmente en lo que se refiere a la música popular¹. Así pues, lo que delimita la «japonesidad» musical según la perspectiva «japonesa» —un límite, al fin y al cabo, casi anónimo, idealizado y simplificador— es la lengua de la letra de las canciones y el origen de los intérpretes, con lo cual las versiones de música *rock* adaptadas musical y lingüísticamente por artistas japoneses han sido y siguen siendo *a priori* consideradas música «japonesa».

¹ Kitagawa distingue entre *art music*, *folk music* y *popular music*, la última de las cuales «assumes a large-scale audience; its composers can be specified; it circulates through a medium which records its sounds; its period of acceptance is relatively short; and it aspires to financial gain» (2009:161).



Phantasmagoria (2004-2008)

Esta desazón interpretativa está relacionada con el dilema lingüístico del *rock* japonés durante la década de 1970, esto es: ¿el *rock* debe cantarse en inglés como esfuerzo por mantener su esencia, o es preferible el uso del japonés para transmitir su mensaje sin trabas lingüísticas? Sin embargo, aquellos que abogaban por conservar el inglés en las letras de sus canciones pronto quedaron al margen a favor de los que respaldaban su adaptación al japonés, ya que estos últimos se vieron motivados —o más bien tentados o absorbidos— por otros géneros de música popular que ya se habían adelantado en el mercado y en todos los estratos de la sociedad introduciendo, asimismo, composiciones típicas del *rock*. De este modo, y a pesar de que este género terminó por quedarse atrás si atendemos a los escasos beneficios que generaba, con la libertad que otorgaba el hecho de



PUERTAS a la LECTURA

no estar expuesto al obstáculo lingüístico y de tener la sensación de estar creando algo «propio» y «moderno», la década de los ochenta experimentó un gran aumento de grupos *amateur* y fue a partir de entonces cuando empezaron a surgir numerosos referentes del *rock* «dentro» de Japón.

Hasta este momento, debido a que la noción de modernismo todavía se percibía relativamente como sinónimo de occidentalismo, las mismas cuestiones que se había planteado el *rock* occidental en torno a la dicotomía modernismo/antimodernismo se habían trasladado ahora a Japón, en este caso, en una tensión constante de carácter ontológico entre occidentalismo *versus* japonismo. Tal y como argumenta Funabiki, el «desasosiego» identitario también surge en épocas de tranquilidad y bonanza económica (2006:21), como la que precisamente sufrió/gozó el país sobre todo durante la década de 1980 debido a su «propia» modernidad. Durante este periodo la modernidad ya no sólo se importaba, sino que se producía, consumía y reproducía en origen, se ataviaba con «la circularidad de un discurso autorreferencial y sostenido, legitimado por su propia práctica» (Guarné, 2010:200). Especial

importancia tuvieron los cambios socioestructurales si consideramos las profundas transformaciones en el seno del *ie* 家, entendido como el sistema de organización familiar «propia» japonés², de ahí que a menudo se hable de un «cambio generacional» excepcional³, en el que los jóvenes ya

² Así se ha considerado en Japón desde el periodo Meiji (1868-1912) (Ochiai, 2005:355) y más aún a través de la literatura *nihonjinron* 日本人論 desde el período de posguerra. Seguramente, una de las obras que más cuenta dan de la importancia y sobre todo del carácter particular del *ie* respecto a otras estructuras familiares fuera de Japón ha sido *Kinship and Economic Organization in Rural Japan*, escrita en inglés por Nakane Chie. Algunos ejemplos diferenciadores del *ie*, según la autora, son que la familia japonesa «includes all co-residents and is not necessarily restricted only to the members of a family», y que además «[includes] not only the actual residential members but also dead members, with some projection also towards those yet unborn» (Nakane, 1967:1-2).

La literatura *nihonjinron* se trata de «una construcció ideològica, un discurs representacional hegemònic en l'ocultació de la contradicció i el dissens, de l'heterogeneïtat que integra tota la cultura, en la reproducció social d'un *statu quo* coherent amb les idees de *puresa*, *homogeneïtat* i *singularitat* culturals [...] [E]sdevé així un gènere de l'"esencialisme cultural"» (Guarné, 2006:6-7). Algunos de los autores cuyas obras han tenido más impacto por su crítica en torno a este paradigma argumentan que el *nihonjinron* más que explorar la cultura japonesa se trata de una herramienta para su construcción (Mouer y Sugimoto, 1986).

³ De hecho, a partir de la Segunda Guerra Mundial cada nueva generación ha sido etiquetada de acuerdo con su «excentricidad». Algunos ejemplos van desde los *taiyōzoku* 太陽族 de la década de los 1950 por su hedonismo y su carácter crítico en contra del Tratado de Seguridad con los Estados Unidos; pasando por los radicales y sus revueltas en la década de 1960, los *shirake sedai* しらけ世代 o



PUERTAS *a la* LECTURA

no sólo no re-producen el *habitus* trazado por sus padres, sino que lo transforman hacia unos límites genuinamente diferentes respecto al de sus antepasados⁴.

De cualquier modo, particularmente la juventud japonesa vio cómo a través de un individualismo importado podía construir nuevas vías de autoformación que diferían de aquellos patrones que la sociedad les instaba a ejecutar y que poco o nada tenían que ver con la «verdadera» realidad. Según Inoue, si este nuevo individualismo se utilizó como una herramienta representacional es porque «the high-consumption society constructs the ‘self’ in accordance with what the ‘self’ consumes, and ‘individuality’ is regarded as a crucial concern» (2003b:193). No obstante, no comparto la idea de que el nuevo escenario

«generación indiferente» de la década de los 1970, y los *shinjinrui* 新人類 o «nueva especie», ni siquiera considerados japoneses; hasta los *otaku* おたく de la década de los 1980, y las *kogyaru* コギャル de finales de la década de 1990 por su estética grotesca (Mathews y White, 2004:5).

⁴ Ésta sería la versión pesimista en contra de la que opina que simplemente se trata de un asunto cual de ley de vida que se repite generación tras generación (Mathews y White, 2004).



Phyco le Cému (1999-2006)

identitario que se iba conformando se pueda explicar «únicamente» por la existencia de unos medios manipuladores y una audiencia dócil, así como mediante la idea de una descalificación moral e intelectual frente al consumismo. En definitiva, muchos jóvenes llevaron a cabo una heteropraxia como respuesta a una crisis identitaria causada por las incongruencias que experimentaban en el día a día; sin embargo, que estos jóvenes no hayan recogido —en parte— el testigo que sus padres le han pasado y que hayan utilizado —también en parte— herramientas culturales e ideológicas del extranjero para reivindicarse no quiere decir que esta nueva generación carezca de



«japonesidad», habitualmente definida y delimitada por aquellos que pretenden evitar cualquier tipo de alteración, y por lo tanto, perpetuarla. Es precisamente a partir de este período de incongruencia identitaria cuando poco a poco empieza a surgir lo que tiempo después se catalogaría, entre otras etiquetas, como *visual kei*.



D (2003-activo)

4. ¿Qué rasgos diferencian al *visual kei*, si es que existe alguno?

Deyama Toshimitsu y Hayashi Yoshiki, más conocidos como TOSHI (vocal) y YOSHIKI (batería y piano)⁵, formarían

⁵ Los artistas japoneses, y no sólo en el ámbito musical, acostumbran a definir cuidadosamente su nombre como artista y el título de las obras que producen. Así pues, el nombre artístico referido en el texto debería escribirse únicamente con ortografía en mayúscula. En

en 1982 un nuevo grupo llamado X⁶ después de varios años tocando juntos en un colegio de la ciudad de Tateyama (Chiba). Debido a su gran éxito, en 1989, tras su debut *major*⁷ con el sello discográfico Sony Records, lanzaron su segundo álbum, *BLUE BLOOD*, con el que consiguieron el verdadero salto a la fama⁸. YOSHIKI, su líder, pronto crearía un eslogan para el grupo: «PSYCHEDELIC VIOLENCE/CRIME OF VISUAL SHOCK». Este galimatías,

este artículo, a pesar de que el castellano no convenga esta escritura, conservaré la forma original en cuestión para evitar confusiones con otros artistas y sus trabajos.

⁶ En 1992, el gran éxito que había alcanzado el grupo hizo que su nombre cambiara a X JAPAN para evitar conflictos de derechos de autor con un grupo californiano del mismo nombre que ya se había formado en 1977. Así pues, utilizaré «X JAPAN» para referirme a él, a pesar de que el periodo de su actividad al que haré referencia en el texto tenga que ver mucho más con el periodo en que se promocionaban como X. Página web oficial: <www.xjapanmusic.com>.

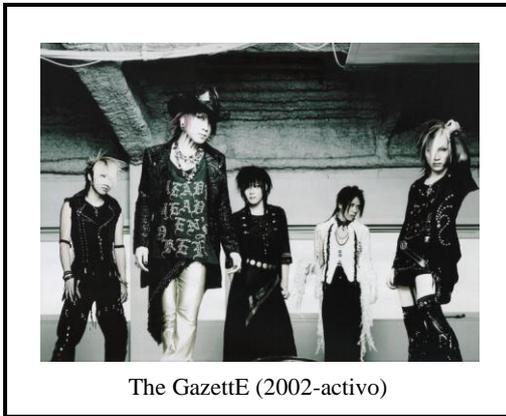
⁷ En Japón, realizar un debut *major* (*mejā* メジャー), es decir, firmar con un sello discográfico «importante» si se tiene en cuenta su capital, representa un gran salto en cuanto a popularidad, ya que, entre otros beneficios, permite al grupo en cuestión participar de forma regular en los medios de comunicación. El término *major* se utiliza en oposición al de *indies* (*indīzu* インディーズ), que representa el hecho de ser independiente en la industria musical, sea de forma deliberada o no.

⁸ Es común asociar al grupo musical X con el ex primer ministro japonés Koizumi Jun'ichiro (abril 2001-septiembre 2006), quien ha declarado en diversas ocasiones que X es su grupo predilecto y que su canción favorita en los karaokes es su balada *Forever Love*. Esta canción, además, sirvió como tema para el Partido Democrático Liberal durante la campaña electoral de 2005, a la que también se sumó el propio YOSHIKI.



PUERTAS *a la* LECTURA

probablemente casi impronunciable para cualquier japonés que lo leyera por primera vez, encerraba un significado poderoso que encarnaba la esencia del grupo y, por extensión, la de todos sus seguidores y el propio género musical y estético que producían/consumían. Sería a partir de este eslogan que se empezó a utilizar el término «*visual kei*» (Inoue, 2003a:27).



Pero ¿qué diferenció a este grupo de *rock* del resto? La respuesta es que si bien no parecía existir ninguna diferencia notable respecto a las corrientes musicales y estéticas occidentales de las cuales había bebido, parece evidente que el simple hecho de agregar su(s) propia(s) cultura(s) ya lo estaba(n) definiendo y de algún modo particularizando. Es precisamente por esta razón por lo que prefiero denominar al grupo X como «catalizadores» en lugar de «creadores», «fundadores» o, rozando la

cacofonía, «inventores» del *visual kei*. Utilizo la *81*nàmica de la *81*nàmica *81* porque se trata de una «reacción» química (cuyo resultado propicia la percepción colectiva del *visual kei* como género singular, como algo distinto de aquellos elementos gracias a los cuales se ha formado, es decir, los «reactantes») propiciada, o mejor dicho, acelerada por un catalizador (el éxito del grupo X). El resultado no ha sido más que la combinación de un número limitado de variables que potencialmente podían crear un número ilimitado de posibilidades, al igual que, por ejemplo, los sabores básicos, los colores primarios o las notas musicales. Además, cabe advertir de que, aunque en la actualidad el *visual kei* se esté difundiendo alrededor del mundo bajo la percepción de cultura original/originariamente «japonesa» — algo doblemente contradictorio si se observan las fuentes de las que ha bebido y que son ellos mismos, los no japoneses, los que la están reproduciendo— es preciso descartar el llamado «efecto bumerán» o de «retorno cultural». Lo que esta noción lleva implícito es la idea de esencialismo, la idea de que existe «algo» inmutable que está



PUERTAS *a la* LECTURA

continuamente viajando, incluso de que ese «algo» no puede estar en dos o más sitios a la vez.

De hecho, a pesar de que muchos artistas no japoneses pretendan reproducir una música y una estética *visual kei* «japonesa», y de que muchos fans pretendan estar consumiendo un producto que únicamente viaja «desde» Japón «hacia» el exterior, se trata de una mera ilusión ya que ambos polos se retroalimentan continuamente y se conforman motivados el uno al otro. Considero asimismo que a este proceso, en particular al de los flujos interculturales que propicia el *visual kei* (significados, objetos e identidades), se le puede asignar cierto dinamismo de «omnipresencia cultural», puesto que el acceso a estos flujos es inmediato, independientemente de la posición que ocupen emisor y receptor⁹.

⁹ El *visual kei* se ha introducido y ha ido creciendo en popularidad fuera de Japón mucho tiempo antes de que se vendiera un solo disco o de que un grupo decidiera salir a tocar al extranjero. Esto indica claramente que en la actualidad los flujos culturales no sólo viajan y se transmiten a través de los flujos migratorios, ni tan siquiera de los flujos comerciales, sino sobre todo, y especialmente en este caso, a través de los flujos digitales, los cuales han tenido y tienen un efecto mucho mayor que difícilmente pueden controlar/imaginar los propios artistas. Un buen ejemplo de ello sería cuando un grupo con apenas centenares o incluso decenas de fans en Japón sale a tocar al extranjero y descubre la popularidad en paralelo de que estaban gozando en el resto del mundo.

Ciertamente, la única pauta que siguen los representantes del *visual kei* no es otra que la de expresar su arte no sólo mediante la música, sino de igual forma —o mejor dicho, con la misma importancia— haciendo uso de la imagen, potenciando así un imaginario visual que anda en paralelo con la partitura. Los estilos de música que abarca esta corriente no quedan de todo delimitados y de hecho los propios artistas se encargan de difuminar y derribar cualquier etiqueta que ponga en peligro su libertad a la hora de componer; si bien lo cierto, como ya he dicho, es que la mayoría de artistas utilizan los instrumentos típicos del *rock* en sus composiciones. Por su parte, lo mismo sucede con la estética: ésta generalmente goza de total libertad y no es nada extraño que cambie de forma radical entre la promoción de un lanzamiento y otro. Con todo, a pesar de que ésta sea la «teoría», la realidad

Si el *visual kei* ha encontrado lugares en el extranjero en donde establecerse ha sido en gran parte gracias a una «cultura de la piratería musical», entendida no cómo un intento de evitar pagar los costes de su adquisición, sino que tiene que ver con una «democracia musical» que no considera la música como un bien sino como una expresión artística. Ian Condry, con la idea de que «[t]he ethics of file sharing depend not simply on whether or not we download music, but what happens afterwards» (2004:26), realiza una interesante comparación etnográfica sobre este tema entre Estados Unidos y Japón.



PUERTAS *a la* LECTURA

evidencia que existen diferentes subgrupos tanto musicales, estéticos, como regionales, aunque lo cierto es que no están ni mucho menos tan reconocidos oficialmente como lo están por los fans.

Los primeros grupos que cumplían esta «simple» premisa que caracteriza al *visual kei* comenzaron a aparecer durante la década de 1980 y a menudo se considera la posterior década de 1990 como el apogeo de esta corriente. Efectivamente, ya existían grupos similares a X antes de su formación, pero una de las razones por las que no acabaron de tener éxito fue la discriminación que sufrieron por parte de los medios de comunicación que a menudo los «nominalizaban» en diversas categorías tales como *okeshō bando* お化粧バンド («grupos con maquillaje»), *kamitate kei* 髪立て系 («grupos con los pelos de punta»), *kurofuku kei* 黒服系 («grupos con trajes negros») e *iromono* 色物 («trajes coloridos») (Inoue, 2003b:196).



Luna Sea (1989-2000 y 2010-activo)

Además, a pesar de que antes haya utilizado la clasificación que hace Kitagawa sobre el criterio japonés —se entiende que elitista— de separar la música «japonesa» de la que no lo es, debo señalar ahora que si bien en la mayoría de canciones de los grupos visual kei el requisito lingüístico se cumple sin problemas, el hecho asimismo «evidente» de que éstas están interpretadas por artistas japoneses parece tropezar con algunas trabas. La ecuación que utilizan algunos autores como Sugimoto (2006) para referirse al discurso exclusivista y asimilador del nihonjinron, el cual pretende argumentar cómo y quiénes son los japoneses, es la siguiente: $N=E=C$, en donde «N» se refiere a nacionalidad, «E» a etnicidad y «C» a cultura, si bien esta fórmula no es exhaustiva. Así pues,

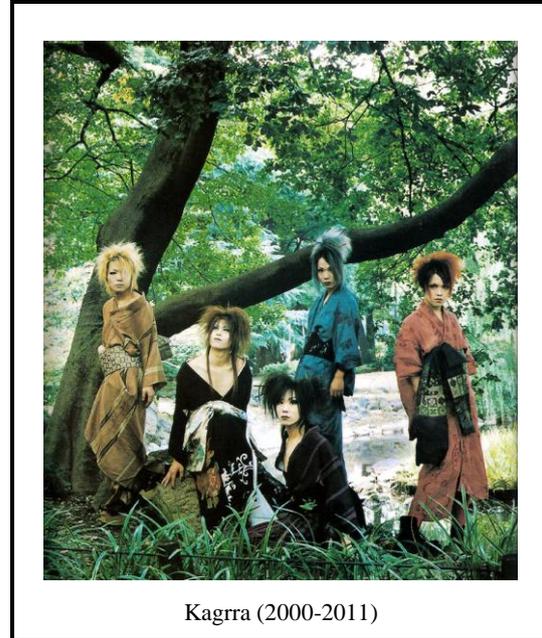


estos artistas con apariencias estrambóticas —siempre en relación a lo que se considera como «normal»—, sí, son «nacionalmente» japoneses, pero por un lado, «étnicamente», esto es, estéticamente o visualmente, son algo «extraño» o en cualquier caso algo muy alejado a cómo «debería» ser un japonés; y por otro lado, lo que estos artistas proponen se aleja sobremanera a todo lo que una minoría intelectual clasifica como «cultura japonesa».

5. ¿Dónde se encuentra el límite entre lo representacional y lo personal?

El comentario que más repiten aquellos que por primera vez ven una foto o un vídeo de cualquier grupo visual kei no es otro que: «¿Cómo? ¿Qué son todos hombres? Y ahora me dirás que no son gays...». Ante esta reacción de incredulidad, cabe mencionar que por lo general la estética de estos artistas no guarda relación con su sexualidad, a diferencia de otras categorías transgénero en Japón, como por ejemplo los okama おかま, los gei bōi ゲイボーイ, los burū bōi ブルーボーイ o los nyō hāfu ニューハーフ (McLelland, 2000,

2004), o algunos artistas del glam o el glitter rock europeo como el archiconocido David Bowie.



Kagrra (2000-2011)

La imagen que estos artistas exhiben en público no es sino una simple representación, es la dimensión del omote 表 (la superficie, la apariencia, lo explícito) de que se sirven para reflejar su expresión artística y sus fines promocionales, así como para acicalar de alguna forma el trabajo «duro» que hay detrás de la purpurina. Por lo tanto, si tanto dependen profesionalmente de una representación que cuidan hasta el más mínimo detalle¹⁰, no es de extrañar que por lo

¹⁰ De ahí que en la gran mayoría de conciertos o actos de encuentro con los artistas esté estrictamente prohibido el hecho de hacer fotos o grabar vídeos.



PUERTAS *a la* LECTURA

general poco o nada se sepa de su dimensión *ura* 裏 (lo que hay detrás, lo que no se ve, lo implícito), como lo es su vida privada y sus consideraciones personales más allá de las que expresan bajo su nombre artístico. Y esto en Japón, a diferencia de muchos otros países, se respeta escrupulosamente tanto por los fans como por los medios de comunicación.

En relación con esta organización del «yo» —aunque bien podríamos hablar de los «yoes»— a través de una dinámica bipolar que separa trabajo y vida personal, no sorprende que los propios artistas decidan crear su alter ego mediante la creación de un grupo paralelo —normalmente temporal y de menor importancia, aunque no siempre— con el que pueden expresar todo aquello que no podían o no tenía sentido expresar con su grupo principal. Un buen ejemplo de ello son los miembros del grupo ナイトメア (Naitomea)¹¹. Si bien éstos suelen experimentar con un rock duro y una imagen seria, su alter ego, 仙台貨物 (Sendai kamotsu)¹², representa todo lo contrario: un estilo punk y ska alegre

que se mezcla con lo alocado, lo ridículo, lo gracioso y, por si fuera poco, numerosas referencias a temas homosexuales que hacen de todo en conjunto un gran absurdo absolutamente contradictorio respecto al grupo original en el que los fans participan sin preguntarse si esa otra cara del grupo representa o no su verdadera personalidad. Este «otro yo» dentro del «otro yo» que representa el grupo base no deja de ser una nueva alternativa identitaria deliberada del «yo» dentro de la dimensión *omote*, y, esta distinción, lejos de ponerse en duda, se recibe con total naturalidad.

De cualquier modo, como apuntan algunas teorías ya desde principios del siglo XX pero sobre todo en las últimas décadas, quizá ni siquiera exista un único género en cada persona, sino que se posee un género biológico y otro(s) teatral(es), uno dado y otro(s) que se conforma(n). Es precisamente el segundo tipo el que se re-negocia constantemente, el que los artistas de esta corriente y los jóvenes en Japón y en todo el mundo están utilizando para expresar su voluntad de cambio. Es probable, pues, como indica Ashikari Mikiko, que «[t]he gender ideology is learned and understood through the

¹¹ Página web oficial: <www.nightmare-web.com>.

¹² Página web oficial: <www.sendaikamotsu.net>.



body and through its representation in public, rather than simply being imposed» (2003:31).



Lareine (1994-2006)

6. ¿Se trata el *visual kei* de una comunidad homo-social?¹³

La escena musical del *visual kei* está protagonizada casi en exclusiva por el género masculino, y este protagonismo se ha conformado tal y como es no por una decisión propia del sexo masculino, sino por la composición de valores masculinos previa en el *rock* antes de su llegada a Japón.

Para desarrollar esta idea, debemos partir de la premisa de que el *rock*, y más aún sus versiones más duras como

el *hard rock* y el *heavy metal*, se usan, se apropian, y por lo tanto se identifican con lo masculino. Un dato objetivo es que todavía el número total de mujeres que forman parte de grupos *rock* es relativamente inferior al de los hombres, independientemente del nivel de misoginia y sexismo en la industria musical. Sin embargo, el debate en el ámbito académico sobre este asunto ha girado más en torno a la pregunta de por qué los hombres forjan su identidad masculina a través del *rock*, por lo que a menudo se ha dejado de lado el debate referente a las restricciones socioculturales de género. Indistintamente de cuál sea el motivo de esta desigualdad, lo que parece claro es que durante la breve historia del *rock*, éste a menudo se ha asociado a las ideas de lo agresivo, lo violento, lo potente, lo sexual, etc., todas ellas atribuidas y proclamadas reiteradamente por el ámbito masculino, anclando así esta percepción en el imaginario colectivo.

Como he mencionado anteriormente, el *rock* depende de la tecnología, de ahí que con esta premisa las mujeres también deberían poder expresar tal «agresividad» en igualdad de condiciones. Pero esta evidencia no refleja el rol de éstas como artistas, ya

¹³ Se trata de la tesis principal de Inoue. Por «homo-social», la autora hace referencia a una «new category of male aesthetics based on the appropriation of trans-gendered images even whilst producing the music of the existing masculine aesthetics» (2003b:199-201).



que la realidad nos dice que las mujeres suelen ocupar casi en exclusiva puestos como los de cantante o teclista. El caso de Japón no es una excepción, e Inoue argumenta que mientras que a las mujeres tradicionalmente se les ha apartado de la tecnología durante su periodo académico, a los hombres se les ha estimulado su conocimiento y control (2003b:269). Precisamente a ella se le enseñó a realizar tareas domésticas mientras que a los chicos de su misma clase se les instruía con el objetivo de dominar la tecnología.

Pero, si esto es así, ¿por qué los artistas del *visual kei*, quienes supuestamente están acentuando su masculinidad, deciden utilizar grandes dosis de maquillaje, elemento generalmente atribuido al sexo femenino? Una respuesta a esta pregunta parece más asequible si se invierte el orden de esta consideración: ¿por qué el hecho de maquillarse se considera una prerrogativa de la mujer? (Walser, 1993). Tradicionalmente han existido y existen numerosos ejemplos de representaciones en las que el hombre hace uso del maquillaje, como lo son la ópera europea o, en el ámbito de Asia oriental, el *kabuki* 歌舞伎 o la ópera de

Pekín (*jingju* 京剧)¹⁴. Además, durante los siglos XVII y XVIII muchos de los europeos de clase alta utilizaban maquillaje de forma habitual. Es precisamente a través de un proceso de patriarcalización por el que la esfera estética del hombre —y por ende de la mujer— ha quedado limitada a lo que conocemos hoy.

No obstante, hoy en día el uso habitual de maquillaje y en general la existencia de una visión narcisista por parte de los hombres en Japón no sólo se ha popularizado entre los artistas del *visual kei*, sino también entre aquellos que nada tienen que ver con esta corriente, especialmente a través del éxito de aquéllos desde los ochenta. Algunos autores, sin embargo, lo atribuyen a la herencia del *kabuki* y a la influencia del *manga* para chicas (*shōjo manga* 少女漫画), así como otros explican el *visual kei* como el principio del fin de la hegemonía patriarcal en el *rock*. Si bien estas explicaciones pueden tener parte de razón, también se debe decir que

¹⁴ Para conocer la relación que tienen estos dos géneros con el maquillaje pueden consultarse los ensayos, por ejemplo, de Miguel Astorga Hermida (2008) y Fernando Cid Lucas (2010), respectivamente. Este último, además, realiza una comparación semiótica del maquillaje entre ambos teatros que permite descubrir, además de sus diferencias, sus puntos en común a pesar de que no habrían mantenido contacto en el momento de su formación.



PUERTAS *a la* LECTURA

pecan por ser demasiado reduccionistas: la primera ignora que fuera de Japón los hombres también puedan llevar maquillaje, y la segunda no tiene en cuenta el todavía reducidísimo número de artistas femeninas en el *visual kei*.

Hombres y mujeres, al fin y al cabo, parecen ser más aliados que competidores a la hora de alcanzar nuevas identidades de género en un entorno de deslegitimación de las sociedades imaginadas que proponen las naciones-estado. Los jóvenes de ambos sexos parecen estar de acuerdo en rivalizar el ideal de *salaryman*¹⁵ (*sararīman* サラリーマン), figura que personifica la des-erotización, proyectado también en la figura anti-estética del *oyaji* 親父 u hombre de mediana edad poco atractivo (Iida, 2004:4). «Hombres» y «mujeres» cada vez más dejan de considerarse mutuamente como tales de acuerdo a los valores establecidos y consideran más importantes otros criterios alejados de la cultura corporativista.

¹⁵ Aunque en la actualidad representa menos de una cuarta parte de la fuerza de trabajo total, cuya inmensa mayoría está formada por hombres, sigue constituyendo el principal modelo de referencia para los jóvenes japoneses (Sugimoto, 2010:14).



Paradójicamente, esta convergencia en la búsqueda de valores por parte de ambos sexos también ha propiciado de alguna forma el carácter homo-social de la escena del *visual kei*. Si se tiene en cuenta la importación en Japón del *rock* más el afán de desarrollo económico y tecnológico del país —ambos con un fuerte discurso masculino incluido—, parece razonable que si alguna vez se producía una ruptura de valores estéticos de la forma en que el *visual kei* la ha llevado y está llevando a cabo, ésta probablemente tenía todas las de estar protagonizada —al menos inicialmente— por el género masculino, ya que sencillamente era éste el único que lo «podía» hacer. Esta es sin duda una de las explicaciones más razonables que explicarían la formación de esta homo-sociedad.



7. ¿Feminización de la masculinidad o masculinización de la feminidad?

El debate sobre qué paradigma define mejor la tendencia reciente de ruptura en la dicotomía elitista masculino/femenino parece centrarse en la continua re-formulación de las preguntas que dan título a este apartado y que he sintetizado en las siguientes relaciones de orden: «M<F», donde la esfera de dominio¹⁶ masculina tiende a la femenina de forma pasiva, de ahí que se trate de un proceso de subordinación o aceptación, y «M>F», donde la esfera masculina se agranda, incluso entra, de forma activa en la femenina, de ahí que se trate de un proceso expansivo o incluso de intrusión.

De cualquier forma, y dejando a un lado los diferentes cambios en las esferas de dominio de cada sexo, parece claro que, bien por sujeto paciente (M<F), bien por sujeto agente (M>F), los que están experimentando un mayor cambio son los hombres, si bien las mujeres no quedan al margen de esta reestructuración.

¹⁶ Se refiere a los símbolos y discursos que se articulan para definir qué es «masculino» y qué es «femenino».

En primera instancia, se podría pensar que al menos uno de estos paradigmas integra esta realidad de cambio, sea más o menos preciso a la hora de explicar quién domina los flujos estéticos y hacia qué sentido se dirigen. No obstante, mantengo que ambos son inapropiados puesto que reafirman y proclaman una dicotomía estética masculino/femenino, sea la establecida por una hipotética hegemonía, sea la del observador en particular. En otras palabras, si se dice que la masculinidad se «feminiza», esto no sólo implica que este cambio refuerza el discurso hegemónico sobre cómo debería ser la feminidad, sino que además da por hecho que existe tal feminidad con unas fronteras estéticas particulares e inamovibles que, de ser traspasadas, ya no se estaría hablando de algo femenino. Por el contrario, si se considera que la feminidad se «masculiniza», se establece un pacto con esta supuesta hegemonía sobre cómo debería ser la masculinidad y de paso se manifiesta la existencia de un contorno definido e inalterable. Así pues, en lugar de hablar de «una» dicotomía que define «un» género masculino y «un» género femenino como mutuamente exclusivos, parece más apropiado hablar de una gran esfera



en la que cada individuo se sitúa y se mueve a través de ella pactando y re-negociando su estética y sus interrelaciones con los demás sujetos de acuerdo con la situación de unos y otros.



Vidoll (2002-2011)

Retomando la idea de esferas de dominio, algunos autores como Inoue proponen que, en el caso del *visual kei*, el modelo M>F que he propuesto es el que expresa mejor la realidad subyacente, donde el hombre expande su esfera estética en detrimento de la mujer (2003a, 2003b). Siguiendo esta teoría, las nuevas categorías estéticas con las que experimentan estos grupos musicales son apropiadas y representadas únicamente por el género masculino. De esta forma, el género femenino se ve imposibilitado de participar en esta representación porque los contornos de su esfera estética parecen estar siendo circundados por la

de los hombres, con lo cual lo único que éstas pueden hacer no es otra cosa que permanecer como simples fans, y así, fortalecer si cabe aún más la dicotomía masculino/femenino. Esto explicaría por qué la gran mayoría de artistas son hombres y la gran mayoría de fans son mujeres. Con esta idea, pues, parecería que los únicos beneficiarios del *visual kei* son los hombres, pero esto carece de coherencia de acuerdo a lo que verdaderamente sucede.

Sí parece ser cierto que *a priori* las mujeres tienen más dificultades que los hombres a la hora de formar (parte en) este tipo de grupos, pero la razón no se debe estrictamente a una prohibición de éstos, sino, como se ha propuesto antes, tiene que ver con la tradicional idea ilusoria de masculinidad anclada en el *rock*, es decir, a los vestigios de un modernismo masculinizado. A menudo se malinterpreta la idea de que los hombres adoptan «activamente» un discurso masculino —producir *rock*—, mientras que las mujeres toleran «pasivamente» un discurso femenino —«únicamente» ser fans mediante el consumo de lo que aquéllos producen y «únicamente» imitar su estética mediante prácticas como el *cosplay* (*kosupurē* コスプレ).



De nuevo, aunque el enfoque M>F parece ser la norma, la realidad es más compleja y se encuentra en pleno proceso de cambio hacia una relación hombre-mujer más justa. Cada vez más el género femenino en Japón encuentra nuevas formas estéticas alejadas de las que producen los artistas dentro del *visual kei* y que tampoco tienen nada que ver con los modelos que se exportan desde el exterior (Miller, 2004). Más aún, los grupos del *visual kei* formados íntegramente por mujeres, si bien todavía son una minoría, cada vez más están haciendo acto de presencia. Un buen ejemplo de esta tendencia es el gran éxito que están cosechando grupos como, por ejemplo, exist†trace¹⁷, formado en 2003 y que acaba de hacer su debut *major* en junio de 2011.

Contrariamente, parece posible hablar, no obstante, de una feminización de la masculinidad como parte de la feminización de la cultura, entendida, en este caso, bajo una mirada marxista en base al aumento de la comercialización en un mundo

capitalista que se encuadra en el contexto actual del posmodernismo¹⁸.

La expresión «feminización de la cultura» se usó inicialmente para designar la rápida y mayor participación de la mujer en el mercado de trabajo a medida que aumentaban las jornadas a tiempo parcial, los empleos alejados de los sindicatos y el sector servicios, todo ello haciendo mucho más visible a la mujer (Iida, 2004:9). De esta visión comercial se puede deducir que, por un lado, existe una erosión continua de la elite, el modernismo y el patriarcalismo, y por otro, que la estética masculina está siendo mercantilizada y supeditada a una representación estilística de la misma forma que lo ha estado el género femenino. No se trata aquí de un fenómeno que «no debería estar sucediendo», en el que el género «superior» se está «degradando» al nivel del género «inferior»: ambos son víctimas en el momento en que se les considera una mercancía.

Ciertamente, la tensión constante entre lo masculino y lo femenino se

¹⁷ Página web oficial: <www.exist-trace.com>.

¹⁸ Parafraseando a Friedric Jameson, el posmodernismo se trata de la lógica comercial del capitalismo donde la esfera cultural cae bajo la mirada del capital y el materialismo, mientras que la historicidad y las relaciones dialécticas y temporales se evaporan (1991).



PUERTAS *a la* LECTURA

transforma a causa de un ritmo capitalista frenético, pero sólo en parte. El cambio sociocultural no es ni mucho menos unidireccional, sino que se trata de un interjuego de intenciones, estrategias y mensajes que van y vienen entre unos actores y otros, en donde todos participan a la vez como sujetos agentes y pacientes. Autores como Néstor García Canclini hacen hincapié en la racionalidad que existe entre consumidores y productos, lejos de las visiones marxistas que distinguen a los productores como únicos maquinadores de la oferta. Seguramente, dos de las líneas de entendimiento que propone este autor, y que más nos pueden ayudar a explicar el consumismo propiciado por la industria del *visual kei*, son los aspectos simbólicos y estéticos de la «racionalidad consumidora», la que condicionan nuestro estatus social, y la «racionalidad integrativa y comunicativa», incluida en aquélla y que le otorga lógica y sentido (2007:256). Autores como Pierre Bourdieu y su obra *La Distinction* dieron pie a la comprensión de que las relaciones sociales contemporáneas no se construyen tanto por la lucha de los medios de «producción» como por la de los medios de «distinción». Esta

«distinción» sólo se puede conseguir si los bienes adquiridos son reconocidos por los miembros de una misma sociedad¹⁹.



X-Japan (1982-1997 y 2007-activo)

Así pues, si el *visual kei* se ha distinguido y ha sabido articular una comunidad que, particularmente por su estética, está en contra de los valores establecidos por la elite, es precisamente porque ésta entiende su significado. Además, la periodicidad, la cantidad y el coste del consumo por parte de sus seguidores no vienen dados de forma arbitraria, sino que obedecen a un consumo ritualizado que da «sentido

¹⁹ «[S]i los miembros de una sociedad no compartieran los sentidos de los bienes, si sólo fueran comprensibles para una elite o una minoría que los usa, no servirían como instrumentos de diferenciación» (García Canclini, 2007:256).



a [un] rudimentario flujo de acontecimientos» (Douglas y Isherwood, 1990:80), es decir, los «objetos rituales» o bienes no sólo sirven para suplir una necesidad o insatisfacción, sino que se emplean sobre todo para suplir una constante crisis de significación, siendo por ello «recursos para pensar el propio cuerpo, el inestable orden social y las interacciones inciertas con los demás» (García Canclini, 2007:257).

Por último, y terminando con esta visión del consumo, creo necesario dentro del proceso de globalización del *visual kei* considerar la idea de que el consumo en la actualidad estructura a sus implicados con mucha más eficacia que algunas unidades estructurales como la etnicidad, el territorio, la clase y la nación. Al fin y al cabo, «consumir es hacer inteligible un mundo donde lo sólido se evapora» (García Canclini, 2007:257).

En conclusión, el *boom* del *visual kei* durante la década de los 1990 no se debe tanto a una estrategia comercial que pretendió mercantilizar la estética masculina, como sí a una actitud mucho más racional que pretendió proseguir la ruptura y la libertad de valores encarnados inicialmente por el grupo X.

El debate de este apartado es un debate por lo general externo a la propia escena del *visual kei* y sus seguidores, y esto es pertinente al observar que ninguno de estos dos grupos comparte los límites que comúnmente acotan las categorías de «feminidad» y «masculinidad», ya sean impuestas por una elite política o una estructura económica.

8. Comentario final

En este artículo he tratado de poner sobre la mesa algunas cuestiones que giran en torno al *visual kei*, una corriente musical y estética presente en Japón desde la década de 1980 pero que poco a poco, y sobre todo a partir de los años noventa, ha venido experimentado un proceso de globalización hasta tal punto que se hace inevitable ya no sólo conocerlo, sino tratar de interpretarlo de la manera más justa posible bajo una mirada que trate de sobreponerse a los numerosos prejuicios que lo revisten desde el momento en que se le dio nombre.

Ciertamente, quizá sea algo precipitado presentar debates sobre un tema que poco o nada se conoce. He tenido esta idea en mente antes, durante y tras la redacción de estas líneas; sin embargo, he creído oportuno darle este enfoque



PUERTAS *a la* LECTURA

por diversos motivos. Primero, porque consideraba que nunca podría hacer «audibles» y «visibles» una retahíla de características dispuestas a modo de *tableau* en un artículo descriptivo mediante el único uso de las palabras. Para conseguir tal efecto, lo más sencillo —a mi juicio— sería que el lector curiosease unos minutos por la red y descubra, experimente y se cuestione sobre este objeto de estudio. Y segundo, porque de alguna forma quería incitar al lector a proseguir esta línea de investigación, cualesquiera que sea la dirección que escoja. En otras palabras, no quería simplemente «presentar» sino también —si se me permite la expresión— «incomodar».

Por último, y a modo de conclusión, me gustaría retomar brevemente el debate sobre la «japonesidad» de la música japonesa (¡gran paradoja!) recuperando las últimas líneas del excelente artículo de Gordon Mathews en torno a este mismo asunto. Ante el escepticismo de la mayoría de sus informantes, todos ellos músicos japoneses, sobre si su música puede/debe considerarse japonesa o no, el autor acaba con estas palabras: «These potential bearers of a new Japaneseness have not yet caught the imaginations of Japanese at large,

enabling them to say, ‘Oh, so this is what Japaneseness is...’ When a particular musical group or genre emerges that can convince a broad range of people in Japan and throughout the world that it is ‘Japanese’, this will be the new Japaneseness» (Mathews, 2004:347). Este comentario en condicional —de hecho el autor no tiene esperanzas de que ello ocurra a corto plazo— parece ya una realidad en el caso del *visual kei*. Deseo, pues —y supongo que él también—, que este movimiento pueda proporcionar una percepción de la música, la estética y el arte en general desligado de cualquier tipo de fronteras políticas o económicas. Sin duda, cualquier manifestación artística queda inexorablemente particularizada por aquellos miembros que la producen, transmiten y modifican, pero ello no quiere decir que tal o cual arte le pertenezca exclusivamente a tal o cual territorio. En este sentido, el arte no debería entenderse como una dialéctica cultural «entre» lo universal y lo particular, sino «en» ellos, en la Cultura en mayúscula y la cultura en minúscula, beneficiándose «con» ellas y no «de» ellas. Los problemas relacionados con la localización del arte se deben a la



apropiación e inclusión de elementos
externos al arte *per se* que no hacen sino
delimitarlo y excluirlo, lo hacen

entender no «con» las demás formas de
arte, sino «en oposición» a ellas.

Referencias Bibliográficas

Ashikari, M. 芦刈 美紀子 (2003). Urban Middle-Class Japanese Women and Their White Faces: Gender, Ideology, and Representation». *Ethos*, 31 (3).

Astorga, M. (2008). Kabuki: estilos y características principales del teatro japonés en época Edo. En P. San Ginés (Ed.). Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. *Colección española de investigación sobre Asia Pacífico*, n.º 2, 2ª ed.. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Cid, F. (2010). Una aproximación semiótica al maquillaje de la Ópera de Pekín: cuando el lenguaje se torna color. En C. H. Sierra y S. S. Hernando (Eds.). «Habitar la *Terra Incognita*. Experiencias, miradas, pensamientos sobre Extremo Oriente», *La Ortiga*, n.º 102-104.

Condry, I. (2004). Cultures of Music Piracy: An Ethnographic Comparison of the US and Japan. *International Journal of Cultural Studies*, 7 (3).

Douglas, M. & Isherwood, B. [1979] (1990). *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. E. Mercado (trad.). México: Ediciones Grijalbo.

Funabiki, T. 船曳 建夫 (2006). Raons històriques del Nihonjinron. En B. Guarné (Ed.). Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, (29). Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

García, N. (2007). El consumo sirve para pensar. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas. *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Eudeba.

Guarné, B. (2006). Presentació. En B. Guarné (ed.). Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, (29). Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

— (2010). La lógica del (re)conocimiento: esencialismo y contraste en la representación cultural de Japón. En C. H. Sierra y S. S. Hernando (Eds.). Habitar la *Terra Incognita*. Experiencias, miradas, pensamientos sobre Extremo Oriente. *La Ortiga*, n.º 102-104.

Iida, Y. 飯田 由美子 (2004). Beyond the 'Feminisation' of Culture and Masculinity: The Crisis of Masculinity and Possibilities of the 'Feminine' in Contemporary Japanese Youth Culture. En J. Holland y L. Hunter (Eds.). *Culturepoles: City Spaces, Urban Politics & Metropolitan Theory*. Canadian Association of Cultural Studies.

Inoue, T. 井上 貴子 *et al.* (2003a). *Vijuaru kei no jidai —rokku, keshō, jendā— ヴィジュアル系の時代—ロック・化粧・ジェンダー—*. Tokio: Seikyūsha 青弓社.

— (2003b). Constructing Male Aesthetics in Rock and Makeup: Gender Strategies by Musicians and Fans of Visual Rock in Japan. En Hayami Yoko 速水 洋子 *et al.* (Eds.). *Gender and Modernity:*



PUERTAS *a la* LECTURA

Perspectives from Asia and the Pacific. *Kyoto Area Studies on Asia*, vol. 4, Kioto y Melbourne: Kyoto University Press y Trans Pacific Press.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kitagawa, J. 北川 純子 (2009). Music culture. En Sugimoto Yoshio 杉本 良夫 (Ed.). *The Cambridge Companion to Japanese Modern Culture*, Melbourne: Cambridge University Press.

Mathews, G. (2004). Fence, Flavor, and Phantasm: Japanese Musicians and the Meaning of 'Japaneseness'. *Japanese Studies*, 24, (3).

Mathews, G. y White, B. (2004). Introduction: changing generations in Japan today. En G. Mathews y B. White (Eds.). *Japan's Changing Generations*. Londres y Nueva York: Routledge.

McLelland, M. J. (2000). *Male Homosexuality in Modern Japan. Cultural Myths and Social Realities*. Londres: Curzon.

— (2004). From the stage to the clinic: changing transgender identities in post-war Japan. En *Japan Forum*, 16, (1).

Miller, L. (2004). Youth fashion and beautification. En G. Mathews y B. White (Eds.). *Japan's Changing Generations: Are young people creating a new society?*. Londres: Routledge.

Mouer, R. y Sugimoto, Y. 杉本 良夫 (1986). *Images of Japanese Society: A Study in the Social Construction of Reality*. Londres: Kegan Paul International.

Ochiai, E. 落合 恵美子 (2005). The *Ie* (Family) in Global Perspective. En J. Robertson (Ed.). *A Companion to the Anthropology of Japan*. Malden: Blackwell Publishing.

Robertson, J. (1992). The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond. En *American Ethnologist*, 19(3), American Anthropological Association.

Sugimoto, Y. 杉本 良夫 (2006). Conflicte paradigmàtic en el discurs sobre "el Japó". En Blai Guarné (Ed.): Identitat i representació cultural: perspectives des del Japó. *Revista d'Etologia de Catalunya*, (29). Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.

— (2010). *An Introduction to Japanese Society*, 3ª Ed., Cambridge: Cambridge University Press.

Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.