

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

Nº 78 / 2023

**UN “ENTREACTE” DE FRONTERES
TRANSCENDIBLES:
GÈNERE I SEXUALITAT AL TEATRE
TAKARAZUKA**

Aurora Gargallo Pla

Universidad Autónoma de Barcelona

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental

Grupo de Investigación Inter Asia

Universitat Autònoma de Barcelona

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1

Universitat Autònoma de Barcelona

08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona

España

Tel: + 34 - 93 581 2111

Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat

Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>

© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)

Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)

Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Diseño: Xesco Ortega

Un “entreacte” de fronteres transcendibles: Gènere i sexualitat al teatre Takarazuka

Aurora Gargallo Pla

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

A través d'una immersió en la Takarazuka Revue i el seu joc de gèneres protagonitzat per les *otokoyaku* (actrius de rols masculins) i les *musumeyaku* (actrius de rols femenins), l'article investiga si els rols marcadament binaris de les obres musicals deixen espai per a transgressions, tant narratives com extratextuals, sobre els discursos de gènere, tot ponderant diferents formes d'androgenia. Així mateix, el teatre s'emergeix com un lloc de contestació entre els ideals heteronormatius, i una font inesgotable d'aspiracions *queer*, que ha donat lloc a un “entreacte” liminar, però efímer, més enllà de les fronteres de gènere.

Palabras clave

Takarazuka, *otokoyaku*, androgenia, gènere, sexualitat

Abstract

Through immersion in Takarazuka Revue and its gender game featuring the *otokoyaku* (male-role actresses) and *musumeyaku* (female-role actresses), the article investigates whether the markedly binary roles of the musicals leave room for some type of transgression, whether it be narrative or extratextual, of gender discourse, considering possible different androgynous forms. Thus, the theatre is shown to be a contested space between heteronormative ideals and an inexhaustible source of queer aspirations, which has resulted in a liminal, but fleeting “intermission” beyond the bounds of gender.

Keywords

Takarazuka, *otokoyaku*, androgyny, gender, sexuality

UN “ENTREACTE” DE FRONTERES TRANSCENDIBLES: GÈNERE I SEXUALITAT AL TEATRE TAKARAZUKA¹

Aurora Gargallo Pla

Universidad Autónoma de Barcelona

Introducció

Des del Japó patriarcal i heteronormatiu, la dona japonesa² és doblement feminitzada per un Occident que es vol col·locar en el major dels centres discursius (Ueno, 1996). Davant de la constant imatge d'aquesta com un *objet* d'immutable hiperfeminitat, veig més que necessaris els estudis que qüestionin les narratives de representació i que mostrin, a canvi, l'existent complexitat que s'amaga darrere d'aquest personatge enigmàtic. La Takarazuka Revue porta dedicant-se des del 1914 a l'art de representar el gènere, tant des de la seva dimensió més normativa com des de la més transgressora. Aquest espai de contestació de gèneres i sexualitats, on només hi poden actuar dones —les *takarasiennes*—, ha anat adaptant-se a la societat japonesa al llarg dels anys, i continua a dia d'avui sent

¹ Aquest article es basa en el meu treball de fi de grau (TFG), presentat el 12 de maig de 2022 a la UAB, i del qual fou tutor el Dr. Artur Lozano Méndez. Voldria expressar al professor Lozano la meua gratitud per la seva ajuda i pels seus savis consells.

² Com a forma d'aclariment, cada vegada que parlo del «cos de la dona», em refereixo a un cos cisgènere. Per motius de llargària, he hagut de limitar la meua anàlisi a una de les moltes realitats de la dona, però no m'agradaria negar la diversitat de gènere que hi ha al Japó.

el bressol dels somnis per a la realitat androcèntrica de moltes dones. La Takarazuka i els seus emblemes han esdevingut un gènere particular que, amb fantàstics melodrames d'amor, ha portat a escena una estètica ben pomposa, però summament suggestiva.

En aquest respecte, em proposo d'oferir, en primer lloc, una mirada al procés de creació d'aquesta forma d'entreteniment, encapçalada pel fundador Ichizō Kobayashi, i del gènere musical. A continuació, presentaré una anàlisi profunda del tractament del gènere en les figures icòniques del teatre — l'*otokoyaku* i la *musumeyaku*— i de com, concretament l'*otokoyaku*, actriu de papers masculins, concep un model d'androgínia que obre interrogants interessants. Sobre aquesta base, pondero com les seves diferents lectures poden, o bé trencar amb el sistema binari de gènere, o bé reforçar-ne els extrems i, per tant, endurir la posició de la dona envers el centre masculí. A partir d'aquí, veurem com s'articulen aquestes categories a la famosa obra de *La Rosa de Versalles*, tant des del nivell narratiu com extratextual.

Entre els objectius principals, em plantejo qüestionar la presumpta estètica feminista que envolta l'*otokoyaku*, com a dona que juga amb la masculinitat, i considerar la realitat d'una base sexista sota aquestes proposicions. També em pregunto si, tot i la ubiqüitat de l'*onnagata* en aquesta literatura, hi ha dones japoneses referents en l'art de transvestir-se sobre l'escenari. A més, em dispo a investigar si, sota la proposta heterosexual de les obres, s'hi amaga una pulsio homosexual latent. Més enllà, tinc la intenció d'esbrinar si la radicalització en els rols de gènere pot coexistir amb el destensament d'aquests mateixos rols. Per a dur-ho a terme, he realitzat una documentació ben diversificada de fonts bibliogràfiques, tant d'autors japonesos com d'occidentals. Tot seguit, he confrontat la meua anàlisi del teatre amb les idees de grans mestres del

pensament de gènere —a destacar, la perspectiva de Judit Butler. Finalment, he completat aquesta base teòrica amb la visualització de *La Rosa de Versalles*, de la qual he extret les meves pròpies interpretacions i traduccions.

La creació del gènere musical

Els inicis del teatre

A finals de Meiji, l'empresari Kobayashi Ichizō, concep la idea d'un teatre per tal de fomentar el trànsit de persones a la seva línia de trens Minō-Arima als afores de la conurbació d'Osaka (Stickland, 2008: 20). Arran dels problemes morals que suscitava el teatre com a tapadora de la prostitució, l'any 1629 s'havia prohibit la presència de la dona en escena (Bunch; Motoyama, 1987: 82). Passats més de dos segles, el 1890 s'oficialitza la reaparició de la dona actriu (Stickland, 2008: 18), però el seu nom de professió quedarà llargament tacat per aquestes polèmiques (Stickland, 2008: 19). Dins d'aquest escenari, Kobayashi forma el cor musical de noies Takarazuka Shōkantai (1913) (Stickland, 2008: 21), pren el càrrec de director de l'Escola i, des d'una posició molt paternalista, s'estableix com l'*Otōsan* (Pare) de la gran família que forma amb el corpus d'estudiants (Stickland, 2008: 28). Això sí, ja des dels inicis, Kobayashi es va veure en el càrrec d'apaivagar els prejudicis que encara giraven a l'entorn de la figura de la *jōyu* (actriu), tot desplegant un llenguatge estratègic per a desplaçar-les de la categoria professional d'actriu i atorgar-los així un caràcter amateur i innocent aparentment perenne (Stickland, 2008: 23). L'instructor de cant Andō Hiroshi, familiaritzat amb les cantants d'òpera transvestides conegudes com a *zubonyaku* («rol de pantalons»), li proposa a Kobayashi que les noies facin també els papers masculins, i així eviten els dubtes morals que podria suscitar un repartiment mixt (Michel-Lesne, 2016: punt

11). Finalment, debuten el 1914 amb *Dom-Brako*³, una obra que dona inici a la cèlebre distinció entre l'*otokoyaku* (男役), l'actriu de rols masculins, i la *musumeyaku* (娘役), l'actriu de rols femenins (Stickland, 2008: 26).

Precedents i homòlegs artístics

L'elecció estilística dels inicis de la Takarazuka en relació amb una amalgama de tradicions locals i occidentals no apareix de manera sobtada ni tampoc singular, sinó que troba els seus orígens en un eclèctic gènere avantguardista anomenat Òpera d'Asakusa que sorgeix a principis de segle, amb la figura predecessora de Tagaki Tokuko (Exley, 2017: 63). Al districte d'Asakusa es crea una cultura híbrida entre gèneres d'alt i de baix prestigi importats d'Occident (Exley, 2017: 65), que dona lloc a espectacles d'opereta i òpera bufa, i, fins i tot, a òperes que s'apropen a l'estil d'un musical estatunidenc (Sugiyama, 1988: 14).

D'altra banda, el fet que una dona interpreti ambdós gèneres sobre l'escenari tampoc no neix en la Takarazuka sense cap precedent, sinó que, de fet, troba els seus orígens encara més enrere. Amb l'entrada al període Edo (1603-1867), la cèlebre artista Izumo no Okuni marca l'origen del *kabuki* (Gabrovská, 2015: 390), gènere que més tard acabarà deixant de costat el paper de la dona (Gabrovská, 2015: 397). En les seves obres, Okuni proposava el cos de la dona com un camp ampli per a l'exploració i l'erotització del gènere masculí (Gabrovská, 2015: 391). Hi ha, fins i tot, escrits anteriors a Edo que ja parlen de l'existència d'una companyia teatral exclusivament de dones que practicava el gènere còmic *kyōgen* (Gabrovská,

³ Informació sobre el títol de l'obra extreta de:
<<https://kageki.hankyu.co.jp/english/about/index.html>> [consultat el 8 de març de 2023]

2015: 395). Entre d'altres, aquests exemples servirien de referència per a les intèrprets de l'època Meiji (1868-1912) que els rellevaren —a destacar, les *onna-yakusha* del *kabuki* o les *musume-gidayū* de la forma musical *gidayū* (Yamanashi, 2019: 333). Amb tot, el món de les estudiants de les escoles no mixtes que sorgeixen a Meiji, simbòlicament molt arrelat al de les *takarasienes*, també ens ofereix un tast d'aquest joc de gèneres que duen a terme les noies en obres de motiu didàctic (Yamanashi, 2019: 331). Simultanis al desenvolupament de la Takarazuka, hi ha altres gèneres que posen en pràctica l'art de representar l'home assumit per la dona, com els *onna kengeki*, drames de samurai que, no només posaven en qüestió el gènere, sinó que, a més, ho feien sobre el mateix territori de la japonesitat —una aposta menys fàcil d'assimilar que no pas l'ambientació a escenaris del llunyà Occident d'allò que, com és el cas de l'*otokoyaku*, resulta estrany al Japó (Yamanashi, 2019: 334).

La revue, l'emblema de la Takarazuka

És de cara als anys trenta quan es comença a definir el gènere de la revista *takarasienne* com a tal. En aquests anys, els dramaturgs Kishida Tatsuya i Shirai Tetsuzō —el darrer, conegut com a “Rei de les *Revue*s” (Stickland, 2008: 30) —, introdueixen l'estil derivat de la *revue* francesa que segueix vigent en molts components de la Takarazuka (Yamanashi, 2012: 75). Només cal buscar l'origen de marques essencials de la Takarazuka per a entendre la rellevància d'aquest període. El famós *line dance*⁴ que neix del cancan francès (Yamanashi,

⁴ Vegeu el següent enregistrament:

<https://www.youtube.com/watch?v=2axs0_g1sIo> [consultat el 8 de març de/2023]

2012: 75), així com la gran escalinata (*ookaidan*)^{5,6} per on baixen totes les actrius a l'escena final, apareixen per primer cop a *Mon Paris* (1927) de Kishida (Yamanashi, 2012: 80), i també les plomes d'estruç⁷ exhibides durant aquest número final, a *Pariset* (1930) de Shirai (Yamanashi, 2012: 81). A més, s'introdueix l'ús del *ginkyō*, una plataforma de l'escenari que s'estén més enllà del prosceni, a *Rose Paris* (1931) de Shirai (Yamanashi, 2012: 78).

Juntament amb la Shōchiku Revue (1922-1996), la Takarazuka encapçala el fenomen de la *revue* que prolifera durant els anys trenta (Yamanashi, 2019: 336). Tot deixant enrere l'estil *kawaii* de les revistes prèvies, les trames de la Takarazuka adopten un caràcter romàntic més madur i, amb aquest, una “masculinitat” més atractiva, que abandona la imatge més pura i tradicional de la pell pàl·lida (*oshiroi*) en favor d'una base de maquillatge més obscura (Robertson, 1998: 7). Junt amb aquesta evolució estilística, entra en voga una de les icones més cèlebres sobre l'*otokoyaku*: el cabell curt, moda encapçalada per l'*otokoyaku* Kadota Ashiko (1932), sota la inspiració de la seva precedent, Mizunoe Takiko (1930)⁸ (Michel-Lesne, 2016: punt 12), de la Shōchiku Revue (Yamanashi, 2019: 336). Tanmateix, la Takarazuka, tot conservant el seu encant tendre i innocent, segueix quedant lluny del to més decisivament eròtic que

⁵ Terme en japonès extret de: <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=ookaidan>> [consultat el 8 de març de 2023]

⁶ Per a apreciar la grandiositat de l'escalinata, vegeu el minut 3:13 del següent enregistrament de la *revue Délicieux! -Sweet Paris-* (Kōsaku Noguchi, 2021): <<https://www.youtube.com/watch?v=ZftuIvFB1I0>> [consultat el 8 de març de 2023]

⁷ Vegeu el minut 5:42 del següent enregistrament de la *revue Citrus Breeze - Sunrise-* (Keiji Okada, 2018): <<https://www.youtube.com/watch?v=mTOyDDWT044>> [consultat 8/3/2023]

⁸ Informació sobre l'any extreta de Yamanashi (2019: 336).

oferien les revistes de la Shōchiku Revue (Robertson, 1998: 6). De fet, el gust revifat a principis de segle per les històries «d'amor pur» (*jun'ai*) (Stickland, 2008: 49) s'acaba convertint en un dels motius principals pels quals la Takarazuka continua vigent i manté actualment la consideració de la revista de dones per excel·lència (Hosokawa, 2013).

De l'esplendor dels setanta a l'actualitat

L'any 1965, la represa de les gires a l'estranger obté una sèrie d'èxits del coreògraf Paddy Stone (Stickland, 2008: 44), el qual s'estableix com el pioner d'un estil de moviment molt més exigent i perfeccionista, que és característic de les *takarasienes* d'avui dia (Stickland, 2008: 45). El guionista Takagi Shirō és una figura molt important pel que fa a les bases del gènere derivat dels musicals estatunidencs (Yamanashi, 2012: 79), que també pren importància en aquesta època, amb títols coneguts com *West Side Story* (1968), i que culmina amb l'exitosa adaptació d'*Allò que el vent s'endugué* (1977) per part de Ueda Shinji (Yamanashi, 2012: 80). La dècada dels setanta experimenta l'èxit sense precedents de *La Rosa de Versalles* (1974), una adaptació per part de Ueda del manga popular d'Ikeda Riyoko, que s'anirà versionant múltiples vegades al llarg dels anys com a obra emblemàtica de la Takarazuka. Més endavant, l'esclat de la bombolla econòmica (Stickland, 2008: 48) durant els anys noranta contribueix inesperadament a la fama del teatre, que funciona com una escapatòria reconfortant a la feixuga realitat (Stickland, 2008: 48). I finalment, amb l'era tecnològica del nou mil·lenni, les ansietats produïdes per la mateixa modernitat són les que mantindran la devoció i la lloança per les actuacions en viu —un component summament important en la composició i la preservació del teatre (Stickland, 2008: 49).

El teatre a l'actualitat

Bases generals

Dins del glamur exòtic i fastuós i les narracions melodramàtiques, podem distingir entre obres d'origen japonès (*nippon mono*) i occidental (*yōmono* o *akagemono*), que, més concretament, es poden interpretar a través de diferents gèneres: pel que fa a les d'origen occidental, trobem *revues* (les més sumptuoses, inspirades per la tradició francesa), *shows* (d'estil nordamericà amb temàtiques més "realistes") i grans històries d'amor; quant a les d'origen japonès, hi ha *ōchō roman* (històries d'amor històriques japoneses) i *buyōshi* ("dansa lírica" japonesa) (Karantonis, 2007: 155). La majoria d'actuacions tenen dos parts: l'obra com a tal, amb un fil narratiu a seguir, i el *show*, una combinació de números de cant i dansa amb un ritme viu.⁹ Això sí, totes inclouen sens falta la desfilada final (*pareedo*),¹⁰ en la qual tots els personatges baixen per unes grans escales per interpretar el magnífic número final (Braun, 1990: 90).¹¹ Actualment, el teatre disposa de cinc classes o comparses (*kumi*): Hanagumi (flor), Tsukigumi (lluna), Yukigumi (neu), Hoshigumi (estrella) i Soragumi (cel).¹² En general, tots els *kumi* treballen en tots els

⁹ Em baso en continguts extrets del web oficial del teatre: <<https://kageki.hankyu.co.jp/english/about/about3.html>> [consultat el 8 de març de/2023]

¹⁰ Terme en japonès extret de: <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=parade&highlight=parade>> [consultat el 8 de març de/2023]

¹¹ Per a apreciar una seqüència de diferents números finals i la seva evolució estètica al llarg dels anys, remeto al minut 0:49 del següent enregistrament: <<https://www.youtube.com/watch?v=jTxL5Z8nv5U>> [consultat el 8 de març de/2023]

¹² Em baso en continguts extrets del web oficial del teatre: <<https://kageki.hankyu.co.jp/english/about/about2.html>> [consultat el 8 de març de/2023]

gèneres, i la seva classificació adquireix més importància en el fet d'oferir diverses actrius estrella que acompleixin amb la diversitat d'expectatives i inclinacions dels fans (Robertson, 1998: 10). D'entre tot l'elenc, cada grup té dues actrius principals, *nimaime* (paper masculí) i *musumeyaku* (paper femení), que solen formar la «combinació d'or» (*goruden combi*) (Robertson, 1998: 10).

Si bé el teatre es ven com el lloc de o per a la dona, no deixa d'estar subjecte a un personal de direcció molt marcadament masculí, el qual té un bon pes a l'hora de mantenir l'estructura patriarcal del teatre (Berlin, 1991: 46). De fet, la Takarazuka és concebuda com l'única companyia teatral al món a monopolitzar un control total sobre el procés complet de producció i distribució, així com un poder prou omnipresent sobre la vida, no només pública, sinó també privada, de les actrius (Michel-Lesne, 2016: punt 3). Aquesta administració és també l'encarregada d'assignar els rols a les aspirants a *takarasienne*, la majoria d'entre 17 i 20 anys (Brau, 1990: 90). En el cas de les qui aspiren a papers *otokoyaku*, sobretot l'alçada, però també la personalitat i el to de veu, tenen un paper important a l'hora de separar-les per al seu «segon gènere» (Robertson, 1998: 13). A la graduació, que serveix com a acte de debut, han de presentar, juntament amb el seu nou gènere, el nom de pila (*geimei*) que compondrà la seva identitat com a *takarasienne* (Stickland, 2008: 107). Més enllà del gènere assignat, tots els noms solen evocar feminitat o s'intenta feminitzar-los amb l'ús del *hiragana* (sil·labari japonès associat a un caràcter femení) (Stickland, 2008: 109). El currículum consta de 40 hores a la setmana en una instrucció rigorosa en dansa, cant i interpretació (Stickland, 2008: 93), que s'imparteixen al llarg de dos anys obligatoris per a qualsevol aspirant: el curs preparatori (*yoka*) i el principal (*honka*) (Stickland, 2008: 96). Tot i l'habitual explotació del seu potencial, la majoria d'actrius reben salaris baixos i depenen

econòmicament dels seus pares, però les que triomfen entre els fans són ben pagades (Brau, 1990: 83).

Queda estipulat que les actrius s'haurien de retirar quan encara tenen *hana* (flor), entès com a «atractiu i carisma» juvenils, per tal de ser aptes per al matrimoni (Stickland, 2008: 179). I, tot i que ja no hi ha una edat prescrita per a retirar-se (*teinensei*),¹³ des de l'Administració, es continua aconsellant a les actrius que es retirin al cap de sis anys al teatre (Brau, 1990: 84), i és obligatori que es retirin, això sí, en el cas que s'hagin de casar —defensant, per sobre de tot, la innocència i la inexperiència de les actrius (Berlin, 1991: 39). Tanmateix, es donen casos, no poc recurrents, d'*otokoyaku* famoses que acaben allargant el període fins a més de 15 anys, i algunes excepcions de veteranes amb molt de prestigi que encara s'hi queden més (Brau, 1990: 84). Seguint el model patriarcal, les *musumeyaku*, símbol de la feminitat ideal, tenen una joventut més caduca, pel que sembla, que les seves homòlogues de paper masculí (Stickland, 2008: 180). Al final, malgrat la insistència del sistema social i del microsistema del teatre, n'hi ha moltes que aprofiten aquest descarrilament oportú dels cànons estrets de feminitat, per tal de desenvolupar una carrera, normalment en l'àmbit de l'entreteniment, més enllà de casar-se i formar una família (Berlin, 1991: 39).

Prescripcions ètiques i filosofia social de la Takarazuka

L'art de representar el gènere no només el trobem sobre l'escenari, sinó que es produeix de manera constant en el dia a dia de les actrius, ja siguin *otokoyaku* o *musumeyaku*, i en la seva manera de perseguir un ideal de feminitat virtuosa, meticulosament dissenyat i instruït per l'Administració del

¹³ Terme en japonès extret de Robertson (1998: 66).

teatre (Stickland, 2008: 9). Les aspirants a *takarasienne*, des del moment que posen els peus a l'escola, cultiven un esperit de disciplina molt estricta, regulat principalment per la regla “d'absoluta obediència” (*zettai fukujū*) a les *senpai* (sèniors) (Stickland, 2008: 96), així com també per l'obligació d'aquestes d'observar detingudament el compliment de normes i saber guiar les seves *kōhai* (júnior) cap al camí correcte (Stickland, 2008: 98). Tot i que, actualment, s'ha deixat d'impartir la marxa militar (*kotekitai*) com a part del currículum (Stickland, 2008: 93), la perfecta precisió de postura, moviment i gestos derivats d'aquesta es pot encara distingir en el típic cancan de la desfilada final (Stickland, 2008: 96). Un altre component substancial d'aquest caràcter disciplinari és l'escrupolós règim de neteja imposat sobre les aprenents de primer any, una pauta comuna a tot l'àmbit educatiu japonès, que sistematitza la discriminació *senpai* / *kōhai*. Més enllà, però, el mateix sistema adopta un caràcter molt més rígid en la Takarazuka i contribueix a solidificar l'esperit de la *ryōsai kenbo* (bona esposa, mare sàvia), en la cerca i la garantia d'un camí pròsper per al matrimoni (Stickland, 2008: 104). En conjunt, totes aquestes conductes ritualitzades s'apliquen a la construcció d'una feminitat submissa i servicial que respongui als ideals i les exigències de la nova era (Stickland, 2008: 105), i que obeeixi l'eslogan del teatre: “honestedat, puresa i bellesa”.¹⁴

Entorn d'aquesta filosofia, s'elabora tot un vocabulari prescriptiu de la feminitat que es basa en la figura de l'estudiant. Amb la intenció d'avançar-se a potencials acusacions de caràcter moral a la figura de l'*otokoyaku*,

¹⁴ <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=kiyoku+tadashiku+utsukushiku>> [consultat el 8 de març de /2023]

Kobayashi va començar a emprar una terminologia estratègicament pensada per a defensar la puresa i la innocència que s'esperava de les joves: les actrius són *seito* (alumnes), i els escriptors/directors, *sensei* (professors) (Stickland, 2008: 28). Sota la metàfora d'estudiant, es pretén allargar el període de l'edat preadulta de les actrius (Stickland, 2008: 133) que tenen entre 20 i 30 anys, ja que s'entén que a la seva edat ja haurien d'estar casades, una obligació social que es veu endarrerida per aspiracions artístiques (Stickland, 2008: 13). D'aquesta manera, es nega qualsevol experiència (hetero)sexual de les actrius (Stickland, 2008: 185) —en tant que no es concep una sexualitat més enllà de l'heteronormativitat.

D'altra banda, l'ús particular de *musume* (娘 «filla») per als rols femenins, en comptes d'*onna* (女 «dona»), que seria l'equivalent d'*otoko* (home) (Robertson, 1998: 14), ens parla d'un altre intent d'associar conceptes com la pietat filial i la virginitat a les “filles” d'aquesta gran família extensa, capitanejada en el seu moment pel fundador, l'*Otōsan* Kobayashi (Robertson, 1998: 16), i actualment pel president de la companyia, Tomotsugu Ogawa.¹⁵ Altra vegada, gènere i parentiu van de la mà en un intent de mantenir la dona dins de la llar: ja que aquesta no n'hauria de sortir, per tal de compensar la vocació pública de les actrius, Kobayashi porta la llar al teatre —amb la reinscripció de relacions de parentiu (Robertson, 1998: 14)—, així com el teatre a la llar —com a “entreteniment familiar” (Robertson, 1998: 5)— i els nega, d'aquesta manera, una sortida real.

¹⁵ <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Takarazuka+Staff>>
[consultat el 8 de març de 2023]

L'art de representar el gènere

En la revista Takarazuka, el que es produeix, es ven i es consumeix, per la grata satisfacció de tant actrius com fans, és el gènere. Malgrat l'excessiva conformitat del teatre amb els models tradicionals de gènere, la proposta de la Revue, és més, la seva pròpia raó de ser, parteix d'una subtil escletxa sobre el sistema pla i binari de gènere.

Per començar, les *takarasiennes* aprenen a interpretar el gènere a través de la imitació de *kata*, això és, uns «patrons» o «estils» de conducta que, en el món escènic, fan referència a tota una sèrie de moviments i posicions estilitzades (Stickland, 2008: 113). En el cas de la Takarazuka, en trobem de físics i d'orals, tots destinats a fer fàcilment recognoscibles cadascun dels gèneres i realçar l'atractiu dels personatges. Pel que fa a la roba, les *musumeyaku* són vestides per a encarnar una feminitat pura i fràgil, per la qual cosa s'evita que quedin descobertes parts com el pit o les cames, i es realcen, en canvi, els braços prims i un coll esvelt (Stickland, 2008: 117). Les *otokoyaku*, d'altra banda, utilitzen muscleres i cotilla per a donar més volum a les espatlles i neutralitzar les corbes del cos, però el *kata* físic més important, i un gran marcador de gènere, és el cabell curt (Stickland, 2008: 118). Respecte als *kata* orals, les *otokoyaku* forcen la seva veu amb el consum d'alcohol i tabac per a aconseguir-ne una de més rasposa i greu (Stickland, 2008: 119), i les *musumeyaku* han d'assumir un registre encara més agut per a radicalitzar la diferència entre tons. Un *kata* important que es perd lleugerament en la traducció de les obres és el valor sociolingüístic dels mots japonesos que denota el gènere i l'estatus dels personatges, així com la relació entre ells (Stickland, 2008: 120). No només la veu, sinó que la mirada, la postura, la gesticulació, fins i tot la marxa (Stickland, 2008: 113), estan minuciosament pensades per a encaixar en aquests ideals.

L'objectiu de l'*otokoyaku* no és reproduir de manera inconfusible l'home "real", és a dir, el que entendríem per *passing*, sinó que més aviat es compon a partir d'una sèrie de formes no hegemòniques d'una masculinitat forjada en la cultura popular (Fanasca, 2019: 35). D'aquesta manera, partim d'un referent inventat o construït, que és aquesta masculinitat galant d'ulls grans i aura romàntica, que les *otokoyaku* no podrien aprendre a dominar si no fos per mitjà de l'observació i la imitació estilística de les seves *senpai* (Stickland, 2008: 114). Aquest mimetisme, que s'assoleix a base de repetició, ens recorda l'aprenentatge inconscient i projectiu de gènere que té lloc en el món real. La naturalesa imitativa del gènere de l'*otokoyaku* ens fa preguntar-nos si no és el mateix acte de projecció el que es produeix en la socialització dels nens que es veuen impel·lits a configurar la categoria, ara sí, d'home "real". De fet, és encara més revelador l'aprenentatge que duen a terme les *musumeyaku*, que, malgrat ser dones, han de formar-se per a entrar a un model de feminitat. Aquesta paradoxa només ens pot portar a una única conclusió amb sentit: el gènere no té cap base natural. Treure els *kata* a les *takarasienes* seria com treure'ls els patrons de gènere als éssers humans: alliberats d'aquests patrons, on quedarien les substàncies d'home i de dona? Enlloc, ja que el gènere no és sinó un simple acte performatiu sense cap tipus d'estabilitat ontològica. En aquest sentit, coincideixo amb la interpretació de Judit Butler, en tant que "el gènere és sempre un *fer*", i mai no un *ser* (Butler, 1990: 84). Aquesta identitat, que és presumptament la base substancial de les expressions de gènere, és, si més no, el producte o la conseqüència de la pràctica ritualitzada d'aquestes, que respon a les demandes socials d'una cultura reguladora (Butler, 1990: 274).

Òscar, el bell otokoyaku androgin

La Revue basa gran part de la seva personalitat en la transgressió subtil de les fronteres de gènere. Hi ha, en especial, una creença social de gènere que l'*otokoyaku* qüestiona de manera provocativa: a saber, el mite de la continuïtat entre sexe, gènere i sexualitat (Butler, 1990: 71). En aquest sentit, entraria dins del discurs d'una identitat *queer*, si ens basem en la definició d'Annamarie Jagose, sobre «aquells gestos o models analítics que dramatitzen les incoherències en les relacions suposadament estables entre sexe cromosòmic, gènere i desig sexual» (Jagose, 1996: 3). L'*otokoyaku* deu gran part del seu atractiu a aquesta matriu cultural que estableix el gènere intel·ligible com a unívoc i lineal en el fet de fondre's en la temptació de transgredir-la i rebel·lar-s'hi. Així, s'erigeix sense vergonya com un ens espectral que vaga de manera indefinida pels límits de la intel·ligibilitat cultural (Butler, 1990: 72), i que desestabilitza momentàniament amb les seves incongruències el “vell somni de simetria” (Irigaray, 1996) que és, d'altra banda, constantment reformulat i reïficat (Butler, 1990: 81).

La Rosa de Versalles és una de les obres més cèlebres i una peça exemplar en la manipulació i el treball de gènere, que s'ha anat reinterpretant i innovant des de la seva estrena l'any 1974 (Stickland, 2008: 46). La protagonista ha rebut el títol del *dansō no reijin* clàssic (Robertson, 1998: 74), un concepte molt estès en la cultura popular japonesa, que es refereix a la idea de dones belles transvestides (McLelland, 2005: 120). L'obra relata la història d'una noia, Sapphire, que ha de passar per noi a fi de mantenir la successió del llegat patrilíneal d'una família de generals. Realment Òscar, nom que defineix la seva identitat com a “noi”, és un mirall de l'*otokoyaku*: per a Sapphire-Òscar, la roba és el mitjà que li permet canviar de gènere, i, igual que el *geimei* de l'*otokoyaku*, el canvi de nom li serveix per a recalcar aquest canvi d'identitat. Aquesta perspectiva

reduccionista, segons la qual el pes de la transformació recau exclusivament en l'aspecte, dona a entendre que una realitat tan aparentment fixada com ho és la categoria de gènere pot veure's fàcilment modificada per quelcom tan simple i accessible com la roba (Robertson, 1998: 74). La tensió és, a més a més, magnificada per l'audiència, que, conscient de la doble transgressió, és còmplice del secret que, sota l'uniforme militar, s'hi amaga un cos de dona, el de Sapphire, i sota el cos de Sapphire, s'hi amaga el d'una altra dona, el de l'*otokoyaku* (Robertson, 1998: 76): “Qui podria dir que s'amaga el cor d'una dona sota aquesta falsa forma?”.¹⁶

De fet, *La Rosa de Versalles* es pot interpretar com una gran analogia del teatre i la manera en què aquest intenta articular el seu trencament de les convencions en un món convençut del binarisme de gènere. D'aquesta manera, Òscar encarnaria la identitat complexa de la *takarasiennne*, i aquesta vida militar que s'ha desviat del transcurs de matrimoni i maternitat trobaria el seu paral·lel en la carrera artística de la *takarasiennne* que evita o posterga el tipus d'obligacions que les seves homòlogues estan acomplint: “Les meves germanes segueixen el camí que els pertoca. Jo, el que em pertoca a mi”, diu Òscar, en argumentar les seves intencions d'anar a dirigir la Guàrdia Francesa. Les cançons de l'obra fan referència constant a la metàfora de les flors —en especial, la rosa— que estan en plena floració al jardí de Versalles, per a parlar, tant de les joves del Palau, com de les mateixes *takarasiennnes* amb aquell aire de joventut que gairebé sembla inexhaurible. El personatge de Maria Antonieta, si bé aparenta la feminitat tradicional, al·ludeix nombroses vegades al símbol de la flor per a expressar aquesta transgressió de l'ordre social, que sembla ser

¹⁶ Totes les traduccions dels fragments són meves, en relació a l'obra de referència: Ueda Shinji (2001).

permesa als moments efímers de la primavera vital: “Les flors són lliures, doncs, a l’obscuritat”. Així com ella es pot trobar amb el seu amant, Fersen, sota el cel obscur de la nit, les *takarasiennes* i els fans poden escapar fugaçment a aquesta fantasia de joventut aparentment eterna. Així mateix, el personatge del pare d’Òscar també es pot veure com una analogia de l’Administració i, per sobre de tot, del Pare Kobayashi, en tant que és gràcies a la seva paraula que, dins d’un món governat per l’home, Sapphire pot fugir de la convenció i explorar altres possibilitats de vida: “Li estic agraït/ida al meu pare per atorgar-me una vida com aquesta”. En ambdós casos, és l’autoritat masculina la que permet (i conté) la transgressió de gènere (Robertson, 1998: 76).

Transgressió subtil de fronteres prescrites

Hi ha moments en què s’aprofita aquesta càrrega de tensió per a insinuar un subtext homoeròtic, molts cops com a mètode d’esquer *queer* per part dels escriptors, i a vegades fins i tot en forma evident de paròdia (Karantonis, 2007: 163). Tornant a *La Rosa de Versalles*, hi ha una escena en particular entre Òscar i André, el seu interès romàntic, en la qual Òscar, mentre li expressa de manera directa el seu desig per ell —“Per aquesta nit, seré l’esposa d’André Grandier...”—, no s’acaba de desfer de tots els marcadors masculins, com ara la veu greu. S’han donat casos, però, en què ha estat la mateixa *otokoyaku* qui ha alterat inesperadament el guió amb els mateixos fins, com és el cas d’Anju Mira, en la producció de 1989 de l’obra, que, en aquesta mateixa frase, va substituir *anata* per *omae* (“tu”), un pronom de marcat caràcter masculí en la lingüística de gènere (Anan, 2016: 145). D’aquesta manera, trasllada certs elements de la transgressió a la seva intimitat i es rellitua en una identitat andrògina (Brau, 1990: 90).

Sigui com sigui, hi ha una intenció de suggerir, i no només l'androgínia, sinó que en aquest cas també l'homosexualitat, en ajuntar dues masculinitats, tot i diferents, que es desitgen entre sí. A vegades també es produeixen, i no d'una manera prèviament assajada, breus punts de fuga que interrompen fugaçment el relat i relocalitzen l'atenció de l'espectador sobre l'actriu que hi ha darrere del personatge. Aquests es poden trobar en una lleu expressió de vergonya, seguida per una rialla nerviosa, que una actriu deixa anar abans o després d'un "petó" amb la seva companya de repartiment (Karantonis, 2007: 162) —no es besen mai de veritat sobre l'escenari, almenys no de manera visible (Coy-Dibley, 2021: 74). Els punts de fuga serveixen per a situar la dona sobre el personatge masculí i poder tornar així a una amalgama de gèneres.

Conscients de l'encant eròtic i subversiu d'aquestes dinàmiques, van a aclimatar els guions de les obres a la societat de postguerra, ara ja més oberta en temes de sexualitat. Takagi Shirō va ser l'autor¹⁷ d'un *show* molt exitós que es va estrenar l'any 1960, *Karei naru sen byōshi*, en què diverses *otokoyaku* havien d'alternar un gènere amb l'altre dins de la mateixa obra. L'*otokoyaku* Sumi Hanayo va ser especialment objecte d'atenció en la seva incongruent expressió de gènere: una interpretació del gènere femení que, en comptes de mirar cap enrere a la seva "natural" feminitat, s'incorporava com una tercera capa, tant sobre el seu gènere "inicial", com sobre el gènere masculí d'*otokoyaku*. Tot exagerant i posant en evidència l'artifici del gènere, la seva actuació va ser percebuda per alguns com l'ideal *drag* (Stickland, 2008: 44). Posar rols

¹⁷ Sobre l'autoria d'aquesta obra, he tret la informació a partir de: <https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Yamabuki+%2F+Splendor+of+a+Thousand+Beats+%28Star+1960%29> [consultat el 8 de març de 2024]

masculins a interpretar noves feminitats es considerava que tenia un efecte de doble atractiu (*nijū no meryoku*) (Robertson, 1998: 83), però en cap moment es va dir que aquest doble atractiu funcionés per totes bandes. La Revue va començar a atrevir-se amb feminitats aleshores menys tradicionals, com la d'Scarlett O'Hara d'*Allò que el vent s'endugué*, però gairebé totes eren assignades a actrius *otokoyaku* (Robertson, 1998: 82). D'altra banda, a les *musumeyaku* rarament els eren concedits rols que s'allunyessin molt de la feminitat que els pertocava. Al cap i a la fi, la construcció de la feminitat no deixa de ser un privilegi de l'home o, en el microsistema de les revues, de l'*otokoyaku* (Robertson, 1998: 83).

Més enllà de l'escenari, les barreres entre gèneres encara es difuminen més i, fora de la ficció, la identitat de gènere és una qüestió encara més contradictòria i complexa. Per molt que Kobayashi s'obstinés a defensar la il·lusió d'una feminitat pura i incorrupta, en les actrius hi ha una tendència a arrossegat aspectes del gènere performatiu al(s) gènere(s) de fora de l'escenari (Stickland, 2008: 111). A trets generals, les *takarasiennes* aprenen a articular tres tipus de "cara": la performativa, la pública (Stickland, 2008: 112) i la privada (Stickland, 2008: 113). L'*otokoyaku* en concret pren símbols de masculinitat i en presumeix públicament, tant per a escudar-se en el seu rol performatiu, com per satisfer el somni de les fans (Stickland, 2008: 111). Així, fora del teatre, una *otokoyaku* s'adapta a parlar amb una retòrica més aviat femenina, però tal vegada conserva certs moviments de masculinitat, com el fet d'asseure's amb les cames obertes, i així prolonga, potser indefinidament, aquest joc de suggeriments tan atractiu (Stickland, 2008: 212). En aquest sentit, s'acaba creant una espècie d'identitat pont entre la ficció i el món quotidià, que proporciona espai a una formulació molt interessant d'androgínia.

En busca de l'androgínia

Si prenem en consideració totes aquestes incoherències, i observem que realment conformen l'atracció principal de la Takarazuka, moltes d'elles sent orquestrades des dels propis guions, no podem parlar d'una identitat transgènere, ni sobre ni fora de l'escenari. Aquí no té sentit utilitzar la preposició «trans», ja que l'*otokoyaku* no travessa cap límit inequívoc entre gèneres, sinó que d'alguna manera es queda titubejant sobre el pont de la incoherència. En aquest estat perpetu de no consistència, la seva figura va més enllà i ens proposa que els mateixos mons d'allò femení i allò masculí no són pas més estables que aquest pont interceptiu. Cadascuna de les categories de sexe, gènere i sexualitat és igualment construïda i, al seu torn, té el potencial de ser desconstruïda (Butler, 1990: 85) —ja que fins i tot allò que es defensa com a pura anatomia cau en els parany discursius d'un sistema de gènere preestablert (Butler, 1990: 226). En aquest sentit, l'actuació de masculinitat de l'*otokoyaku* no pot acabar de desprendre's de la feminitat, ja que, per començar, conserva el seu cos socialitzat com a dona. Sobre aquest escenari, m'agradaria parlar de dues propostes ben diferents d'androgínia que pot arribar a projectar la figura de l'*otokoyaku*.

El panorama intel·lectual del Japó que debat sobre l'androgínia troba similituds amb les diferents propostes hegemòniques que circulen per Occident. Hi trobem, per una banda, acadèmiques com Asano Michiko, que segueix la línia de Carl Jung en una aproximació holística de l'androgínia com a natura virtuosa i inherent a tot ésser humà, i d'altra banda, Yagi Kimiko, que coincideix amb Adrienne Rich a rebutjar el concepte d'androgínia en la mesura que l'*andros* s'imposa sobre el *gynes*, i contribueix així a invisibilitzar la dona (Robertson, 1998: 49). La divergència d'arguments dona lloc a un parell de termes en japonès, que són normalment usats per a parlar

d'androgínia: *ryōsei* (ambdós gèneres) i *chūsei* (entre gèneres). Mentre que *ryōsei* fa referència a la combinació i la reconciliació de trets prèviament polaritzats per a donar lloc a un Tot que és alhora femení i masculí, *chūsei* indica exactament el contrari i es refereix a un gènere intermedi que no és ni dona ni home, un cos que, en comptes de juxtaposar diferències de gènere, el que fa és eliminar-les o camuflar-les (Robertson, 1998: 50).

L'utopia d'un Tot androgin

Si ens basem en *ryōsei* per a definir la imatge andrògina de l'*otokoyaku*, entrem en el discurs que és, de fet, explotat per la Revue i reproduït paral·lelament entre els fans, segons el qual l'*otokoyaku* és aquella criatura capaç de viure en dos mons al mateix temps. Durant les últimes dècades, s'ha parlat de la transgressió de l'*otokoyaku* com una espècie de metamorfosi (*henshin*) que hom és capaç de desfer en certs punts d'inflexió del relat (Robertson, 1998: 85). A partir d'aquí, doncs, podem entendre la vertadera font d'atracció que emet l'*otokoyaku*, a saber, la capacitat d'encarnar els gèneres masculí i femení, sense veure's limitat per cap dels dos (Robertson, 1998: 85). Al seu torn, el teatre es pot entendre com una analogia a gran escala d'aquesta androgínia globalitzant, en tant que es tracta d'un espai principalment habitat per dones que, si més no, és autosuficient a l'hora d'emprar i donar vida a ambdós gèneres.

Ara bé, si l'*otokoyaku* és capaç de dominar tot tipus de gènere de manera autònoma, on queda la posició de la *musumeyaku* dins d'aquest escenari? Prenent com a base la teoria de Jacques Lacan sobre el fal·lus simbòlic, podem trobar una correspondència entre la dona, com a símbol del desig de l'home, i la *musumeyaku*, com a símbol del desig de l'*otokoyaku*. Segons aquesta teoria, la dona ha d'adoptar una posició segons la qual no és res més que el fal·lus de l'home, el

significant del seu desig i, per tant, el reflex de la seva identitat masculina autofundada. En aquest sentit, la dona existeix com a fal·lus amb el simple objectiu de reafirmar la masculinitat de qui es vol posseïdor del fal·lus, *ergo* l'home (Lacan *apud* Butler, 1990: 115). Per tal de garantir-li aquesta identitat aparentment inamovible, l'Altre femení es veu forçat a actuar de manera que representi tot allò que l'home no és, caient així en una sèrie de categories de negació o absència respecte a ell (Butler, 1990: 118). De la mateixa manera, la *musumeyaku* funciona com a eclipsi perquè l'*otokoyaku* brilli esplendorosament als ulls de l'espectador. La seva actuació quasi sempre està destinada a refermar-li el carisma (Stickland, 2008: 115) i fins i tot la seva mirada condueix els ulls de l'espectador cap a l'*otokoyaku*. Al capdavant, la *musumeyaku* no és més que un mirall on rebota la imatge de masculinitat ideal de l'*otokoyaku*, qui, d'altra banda, es veu a si mateixa reflectida sobre la seva companya. Per a les actrius de papers masculins, aquest mirall serveix com una manera de reconnectar amb la masculinitat, i de conjugar-la novament amb la seva feminitat, encarnant així l'ideal androgin (Stickland, 2008: 116).

De fet, el mateix Kobayashi va dir que la funció d'aquest joc de gènere no pretén plantejar nous models de feminitat, sinó glorificar l'home i la seva masculinitat (Robertson, 1998: 17), i el fet és que sublimar de tal manera l'androgínia de l'*otokoyaku* ens pot fer incórrer en aquesta presumpció. Es planteja una certa problemàtica a l'hora de ponderar un ésser que, teòricament, abasta totes les expressions de gènere. Si mirem el concepte de l'"altra bisexualitat" proposat per Hélène Cixous (Cixous, 1986: 84), podem interpretar que la dona *ha après* a viure com a "bisexual", mentre que l'home s'ha autolimitat en el centre d'una "monosexualitat fàl·lica gloriosa". Com bé assenyala Cixous, "allò femení [...] afirma", diu que sí a l'Altre masculí dins seu i desperta la masculinitat latent que troba en si

mateixa —la diferència interior que, d'altra banda, és repudiada per l'home (Cixous, 1986: 85). Aquí Cixous considera positivament aquesta capacitat d'abandonar-se a una mateixa i d'expandir-se infinitament sense fronteres cap a altres possibilitats d'identitat (Cixous, 1986: 87). Tanmateix, en aquest “afirmar”, és més voluble i, per tant, més fàcilment apropiable. Darrere d'una utopia que somnia amb l'harmonia entre gèneres, s'hi amaguen estructures de pensament patriarcals, que de fet són inevitables dins de la matriu cultural (Butler, 1990: 94). Així, la inclusió d'elements femenins en l'*otokoyaku* es pot interpretar com una manera de subsumir la dona dins de la masculinitat imperant. Ja que el centre és, per força, masculí, i l'alteritat, per força, femenina, la mínima noció de compaginar-los significarà que l'alteritat s'apropi al centre i que, novament, la feminitat hagi de sotmetre's a la masculinitat (Fayad, 1997: 60). D'aquesta manera, “la dona és exclosa en ser inclosa” i “en ser transformada [...], és negada” (Farwell, 1975: 440).

Aquest esquema es reproduïx quan considerem la discrepància entre literatures que aborden el tema d'homes transvestits (*josō*) i de dones transvestides (*dansō*): mentre que els *josō* són percebuts com una identitat transgènere, es diu de les *dansō* que exhibeixen una subjectivitat *queer*, en els marges de la qual la dona continua present (Ho, 2021: 160). Tampoc no cal anar gaire lluny per a veure el diferent tracte que rep l'*otokoyaku* respecte a l'*onnagata* del *kabuki*: el *kata* (形) de l'*onnagata* (女形) ens dona a entendre que és un «model exemplar» de feminitat que l'home interpreta de manera impecable; mentre que el *yaku* (役) de l'*otokoyaku* (男役) connota que la dona està al servei de representar aquest rol masculí, però que mai no arribarà al nivell d'emular un home “real” (Robertson, 1998: 14). Per últim, i no obstant el fort pes patriarcal sobre aquestes nocions, un subtext alternatiu seria preguntar-nos si no és realment la feminitat de l'*otokoyaku* la que, en aparèixer sobre

territori masculí, recorda a l'audiència que és ella, com a dona, la titellaire darrere de les accions del seu personatge i, per tant, la que realment s'apropia de la masculinitat (Robertson, 1998: 78).

L'androgínia com a «tercer espai»

Podríem mirar la figura de l'*otokoyaku* des d'una perspectiva molt diferent i entendre-la com una “tercera opció” que rebutja definir-se segons les categories de masculinitat i feminitat (Fanasca, 2019: 35), i busca, en canvi, quedar-se en el que Michel Foucault anomenaria els “feliços llimbs d'una no-identitat” (Foucault *apud* Butler, 1990: 206). Prenent en consideració el segon concepte d'androgínia que he esmentat al principi del capítol, *chūsei*, l'*otokoyaku* potser no representa l'harmoniosa afirmació dels dos gèneres, sinó més aviat la simultània negació d'ambdós i, en conseqüència, l'obertura d'un tercer espai que no entra dins de l'economia significant del gènere. Des d'un cert caràcter rousseauià, Foucault explica que, si fos possible eliminar de manera radical el «sexe», la falta de categories ens portaria a desenfundar una multiplicitat sexual prediscursiva sobre l'ésser humà (Foucault *apud* Butler, 1990: 201). Per a entendre la complexa identitat de l'*otokoyaku*, proposo seguir la teoria de Foucault, però substituint aquest “pre” per un “fora de” la llei: ni precedent ni posterior al discurs, simplement una realitat alterna, només possible al marge de la linealitat discursiva.

Segons aquesta perspectiva, la *takarasiennne* s'inscriu prou bé dins de la noció de *super flatness*, un concepte original de l'artista Takashi Murakami i reargumentat per l'acadèmic Tadashi Uchino per parlar sobre un tipus de cos performatiu del Japó postmodern (Anan, 2011: 97). Sobre aquesta base, algunes arts performatives, entre les quals la Takarazuka, han configurat una espècie de superfície bidimensional sobre els

cossos de les actrius, en què les fronteres semàntiques han perdut tot tipus d'estabilitat i això ha donat lloc a una font de simulacres constantment reinventada. Segons Uchino, aquesta estètica permet desencadenar els cossos del llenguatge pertinent a les estructures socials hegemòniques, i així resistir-se a aquestes de manera subtil i no directa (Anan, 2011: 98). Segons la pensadora Celeste Olalquiaga, aquest tipus d'expressió artística és el resultat de l'esfondrament del sistema simbòlic clàssic que, en la societat postmoderna, ha provocat una ansietat imparabile envers el buit, la qual, al seu torn, ha significat la producció exhaustiva d'al·legories que s'han anat allunyant cada cop més de la font inicial, fins arribar a una anihilació total de la historicitat del llenguatge (Olalquiaga *apud* Anan, 2011: 99). Així, un personatge com Òscar, que representa un home-dona, però que és realment una dona, que, al mateix temps, és interpretada per la identitat masculina de l'*otokoyaku*, que, al seu torn, ha estat entrenada per una dona actriu... S'ha distanciat tant del gènere "original" que l'ha erradicat, una condició que li permet lliscar infinitament sobre la multiplicitat bidimensional d'expressions de gènere.

Ara bé, quedar-se fora de les estructures binàries planteja una androgínia que, altra vegada, sembla ser inherent a la condició femenina. La dona, pel fet de ser un gènere apartat del centre per un llenguatge masculinista, no és capaç d'accedir a la unitat semàntica de l'ésser universal —per excel·lència, masculí—, sinó que es veu inevitablement empesa contra el reialme obscur d'allò no representable, que queda fora del propi llenguatge. En aquest sentit, queda sota la borrosa i indefinida categoria de significar els diferents vèrtexs que conformen la diferència de la identitat substancial de l'home. Així, la *takarasiennne* representa l'exponent màxim de feminitat en la seva expressió de gènere polivalent que, en tant que no és reductiva a "l'u", és, per tant, múltiple (Irigaray *apud* Butler, 1990: 60). Veiem també com aquesta androgínia no-identitària que s'escapa dels

models preestablerts, d'alguna manera, problematitza o intenta evadir el cos de la dona. Aquest trencament de fronteres que, en un principi, sembla empoderant, amaga una repulsió inconscient o un cert menyspreu de la identitat femenina i, junt amb aquesta, del seu cos (Rado, 1997: 150). D'aquesta manera, s'acaba forçant una espècie de castració femenina que li nega a la dona la versatilitat i el dinamisme de la complexa intersecció entre sexe, gènere i sexualitat (Wright, 2006: 15). De la mateixa manera, es desposseeix a la *takarasiennne* del seu cos de dona i se la col·loca en una identitat flotant que obre les portes a l'asexualitat (Robertson, 1998: 48).

La Rosa de Versailles

Paga la pena analitzar com queden retratades aquesta sèrie de qüestions a l'obra emblemàtica de la Takarazuka, *La Rosa de Versailles*, ja que definitivament representa una analogia constant al tractament del gènere per part de la Revue. Per començar, tal i com la *takarasiennne* no correspon a una identitat transvestida, el personatge d'Òscar presenta de base una complexitat que no trobem en la icònica figura de Sapphire, la protagonista del que és considerat el primer *manga shōjo*, *Ribon no Kishi* o *La princesa cavaller* d'Osamu Tezuka (Nakamura i Matsuo, 2003: 72). Mentre que Sapphire, davant de la societat, passa per home, el sexe d'Òscar no és en cap moment un secret (Shamoon, 2007: 8), sinó que de fet és admirada per les seves qualitats andrògines per part de les donzelles de la Cort, així com ho és una *otokoyaku* sènior per part de les seves deixebles *takarasiennes*. Una d'elles, Rosalie, és la imatge estereotípica de la fan de la Takarazuka, una noia de feminitat normativa que sent un passional amor *dōsei-ai* ("amor del mateix sexe") cap a la figura d'Òscar —un amor que, com en la fan, es queda a les portes de la simple adoració (Shamoon, 2007: 10).

La naturalesa liminar d'Òscar no li permet mantenir una història d'amor purament heterosexual o homosexual, sinó una que es quedi harmoniosament entremig. Òscar és rebutjada pel seu primer amor, Fersen, el qual simplement la veu com un home, i al mateix temps, ella mateixa rebutja els diferents avenços de Girodelle, ja que aquest només la veu com a dona. L'únic personatge que la pot complementar en una relació d'igualtat (*dō*) és André, ja que, a canvi, la seva masculinitat és feminitzada en diversos aspectes: de classe social més baixa (Shamoon, 2007: 11), és un home que pateix silenciosament el seu desig no correspost cap a Òscar, les preocupacions de la qual, en canvi, giren entorn de qüestions bèl·liques (i, per tant, masculines). L'emasculació d'André culmina quan, en una batalla en defensa d'Òscar, perd la vista d'un dels ulls. Potser és gràcies a aquesta ceguera que André és capaç de mirar-la des de la seva forma més autèntica, com un ésser androgin que no pot caure de cap manera dins del binarisme tradicional (Shamoon, 2007: 12). Finalment, la narrativa homoeròtica de la parella es veu reaccentuada pel *leitmotiv* de l'obra, *Ai areba koso* ("Sempre que hi hagi amor"), una melodia que canten Òscar i André en forma de duet, tots dos vestits amb el mateix tratge blanc i formant una figura simètrica de cara al públic, erradicant, ara sí, qualsevol diferenciació o reconeixement de gènere.

Paral·lelament, es produeix un contrast entre les feminitats de Maria Antonieta i Òscar. Per una banda, Maria Antonieta és un personatge històric que no pot escapar al pes de la materialitat (Anan, 2014: 44). Com a mare dels fills del rei Lluís XVI, representa la dimensió materna de la feminitat, i no li és permès seguir el seu afany romàntic amb Fersen, excepte en breus ocasions en què tot el teatre (incloses platea i llotges) s'endinsa a la penombra de la nit, com si entrés a una dimensió onírica paral·lela a la seva realitat material. D'altra banda, Òscar és l'únic personatge que viu autènticament el somni de la identitat

flotant de la *takarasiennne*, gràcies a la prematura mort en el camp de batalla (Anan, 2014: 48). Si tornem a considerar la història de Sapphire, veiem com tota fluctuació del personatge es veu finalment resolta amb la unitat de gènere i la consumació de l'amor heterosexual (Hikari, 2013: 302). Pel contrari, Òscar, malgrat mantenir relacions amb André, aconsegueix que aquestes mai no tinguin la potencialitat d'evolucionar a una corporeïtat materna (Anan, 2014: 48), simbolitzant així, amb la mort, la resistència ideal a la lògica i la temporalitat del règim heteronormatiu.

Conclusions

Així doncs, el món androgín de la Takarazuka ens està parlant de conformitat o de transgressió? O bé, potser, d'una ficció transgressora mercantilitzada dins les estructures capitalistes? Sembla ser que tot trencament de fronteres ha d'anar acompanyat necessàriament per un reforçament d'aquestes. Així com l'*otokoyaku* només pot ser gràcies a la hiperfeminitat de la *musumeyaku*, el procés contrari en el destensament dels canons de gènere també requereix una equiparació similar: la masculinització d'Òscar només pot encaixar amb un André feminitzat. Si recordem que el «gènere» és, en última instància, un ens buit de substància, un túnel sense origen que només adquireix sentit ontològic a partir del constant (re)fer, som capaços d'entendre que no es pot parlar de gènere sense fer-ne ús. En aquest sentit, la transgressió només pot entrar a les vies de la significació si es produeix sobre la mateixa matriu reguladora de gènere.

La Revue s'ha sabut construir i mantenir com un gènere musical que, tot i haver begut d'un extens ventall de fonts artístiques, s'ha guanyat la reputació d'aportar una estètica ben particular. En la seva aposta per un món lliure del pes de la materialitat maternal, el teatre proporciona una fantasia

regeneradora per a escapar efímerament del règim patriarcal. Tanmateix, en aquest somni evasiu, presenta el risc d'emmudir les experiències viscudes per aquests cossos abandonats. Segui com sigui, les històries d'amor entre aquestes *takarasienes* saben donar-li vida a un atractiu eròtic altament suggeridor que, si bé en un principi semblava caure en una mera trama heterosexual, s'ha demostrat ser més congruent amb la fascinació envers els vincles homoeròtics.¹⁸

En darrer lloc, la *takarasienne* i la seva ambivalent posició respecte a l'*statu quo* no sembla ser cap fantasia artificiosa allunyada de la realitat, sinó un mirall evident de la ruptura sobre els discursos d'identificació del Japó actual, i una manifestació eloqüent de la necessitat d'aproximar les expectatives als interessos socials —sobretot als de la dona japonesa. Ja es tracti de la famosa Okuni del segle XVI o de la nova intèrpret d'Òscar en el segle XXI, totes dues representen un art que manté viu l'anhel de la dona japonesa per enfrontar la presumpta essència de la seva feminitat. En aquesta línia, m'agradaria considerar la riquesa intel·lectual que aportaria l'aplicació avançada d'eines teòriques d'estudis de gènere sobre fenòmens de la cultura popular japonesa, que, de manera retroactiva, donaria fruit a perspectives innovadores sobre l'objecte d'estudi en qüestió i, d'altra banda, proporcionaria noves maneres d'aproximar-nos al gènere, per a fer front, cada cop més, als biaixos de la mirada occidental.

A partir d'aquesta base, la política de representació podria començar a generar canvis materials sobre l'exasperant monotonía del sistema heterosexual. Plantejo la qüestió de què succeirà si, més enllà del pla narratiu, els japonesos avancen en

¹⁸ Sobre la qüestió del desig homoeròtic en la Takarazuka i en la seva *fandom*, em proposo de tractar específicament en un futura contribució.

aquest procés de trencament de rols tradicionals i s'acosten tots plegats a una identitat andrògina: deixarà de ser potser tan seductora i incoherent la figura de l'*otokoyaku*? O bé la transposició de *kata* en els rols contraris permetrà una revaloració de les *musumeyaku* encaminada a formes més manifestes d'afecció, ara sí, envers la feminitat? Tot plegat, vull remarcar la importància de línies d'investigació que es mobilitzin cap als marges, ja que és en les fronteres on trobem l'essència de les identitats. Dins d'un món acadèmic que se sap de memòria els diversos actes que componen la comèdia teatral de gèneres que protagonitzem els éssers humans, proposo el constant retorn a un "entreacte" que ens permeti repensar el coneixement sobre la dona, així com sobre el Japó, i ens apropi cada cop més a mirar —i admirar— la dona japonesa des de les seves fronteres transcendibles.

Bibliografia

Anan, Nobuko (2016) *Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts: Performing Girls' Aesthetics*. Londres: Palgrave Macmillan.

Anan, Nobuko (2014) "The Rose of Versailles: Women and Revolution in Girls' Manga and the Socialist Movement in Japan". *Journal of Popular Culture*, 47 (1), pp. 41–63.

Anan, Nobuko (2011) "Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women's Performance". *TDR: The Drama Review*, 55 (4), pp. 96–112.

Berlin, Zeke (1991) "The Takarazuka Touch". *Asian Theatre Journal*, 8 (1), pp. 35–47.

Berusaiyu no Bara 2001: Osukaru to Andore Hen («La Rosa de Versalles 2001: Oscar i Andre»). Ueda Shinji. (2001). Dirigit per Tani Masazumi. [Tsuki-gumi, Takarazuka Daigekijō («Gran Teatre de Takarazuka»), Takarazuka, Japó. 2001].

Brau, Lorie (1990) "The Women's Theatre of Takarazuka". *TDR: The Drama Review*, 34 (4), pp. 79–95.

Bunch, Ralph i Motoyama, Mutsuko (1987) "Women, Tradition and Politics in Japanese Classical Theatre". *Journal of Asian and African Studies*, 22 (1), pp. 80–86.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble*. Nova York: Routledge.

Ueno, Chizuko (1996) "Orientalismo y género". *Debate feminista*, 14 (7), pp. 165–186.

Cixous, Hélène i Clément, Catherine (1986) *The Newly Born Woman*, trad. Betsy Wing. Minneapolis - Londres: University of Minnesota Press.

Coy-Dibley, Isabelle (2021) "A Kiss that Breaks the Spell: Japanese 'Drag Kings' and the Homosocial Culture of the Takarazuka Revue", a Mark Edward i Stephen Farrier, eds., *Drag Histories, Herstories and Hairstories: Drag in a Changing Scene Volume 2*. Londres: Methuen Drama, pp. 69–82.

Exley, Charles (2017) "Popular Musical Star Tokuko Takagi and Vaudeville Modernism in Taishō Asakusa Opera". *Japanese Language and Literature*, 51 (1), pp. 63–90.

Fanasca, Marta (2019) "Crossdressing Dansō: Negotiating Between Stereotypical Femininity and Self-Expression in Patriarchal Japan". *Girlhood Studies*, 12 (1), pp. 33–48.

Farwell, Marilyn R. (1975) "Virginia Woolf and Androgyny". *Contemporary Literature*, 16 (4), pp. 433–451.

Fayad, Mona (1997) "Aliens, Androgynes, and Anthropology: Le Guin's Critique of Representation in The Left Hand of Darkness". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 30 (3), pp. 59–73.

Gabrovska, Galia Todorova (2015) “Onna Mono: The ‘Female Presence’ on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, 32 (2), pp. 387–415.

Hikari, Hori (2013) “Tezuka, Shōjo Manga, and Hagio Moto”. *Mechademia*, 8, pp. 299–311.

Ho, Michelle H. S. (2021) “From Dansō to Genderless: Mediating Queer Styles and Androgynous Bodies in Japan”. *Inter-Asia Cultural Studies*, 22 (2), pp. 158–177.

Hosokawa, Shūhei (2013) “Japanese Women’s Popular Musicals: The Takarazuka Revue”, a Alison Tokita i Hugh de Ferranti, eds., *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond*. Surrey: Ashgate, pp. 57–67.

Irigaray, Luce (1996) *Speculum of the Other Woman*. Nova York: Cornell University Press.

Jagose, Annamarie (1996) *Queer Theory: An Introduction*. Nova York: New York University Press.

Karantonis, Pamela (2007) “Takarazuka is Burning: Music Theatre and the Performance of Sexual and Gender Identities in Modern Japan”. *Studies in Musical Theatre*, 1 (2), pp. 153–165.

McLelland, Mark (2005) *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Michel-Lesne, Claude (2016) “Questioning Women’s Prevalence in Takarazuka Theatre: The Interplay of Light and Shadow”. *Cipango - French Journal of Japanese Studies*, 5, pp. 158–177.

Nakamura, Karen; Matsuo, Hisako (2003) “Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture”, a James E. Roberson i Nobue Suzuki, eds., *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*. Nova York: RoutledgeCurzon, pp. 59–76.

Rado, Lisa (1997) “Would the Real Virginia Woolf Please Stand Up? Feminist Criticism, the Androgyny Debates and *Orlando*”. *Women Studies*, 26 (29), pp. 147–169.

Robertson, Jennifer (1998) *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.

Shamoon, Deborah (2007) “Revolutionary Romance: ‘The Rose of Versailles’ and the Transformation of Shōjo Manga”. *Mechademia*, 2, pp. 3–17.

Stickland, Leonie Rae (2008) *Gender Gymnastics: Performing and Consuming Japan’s Takarazuka Revue*. Melbourne: Trans Pacific Press.

Sugiyama, Chizuru (1988) “A Study on the Culture by the Masses between Asakusa-Opera and Asakusa-Review in the 20’s”. *Choreologia*, 1988 (11), Appendix, pp. 14–16.

Yamanashi, Makiko (2019) “Japanese Women on Stage: From Tradition to Modernity”, a Jan Sewell i Clare Smout, eds., *The Palgrave Handbook of the History of Women on Stage*. Cham: Springer International Publishing, pp. 329–352.

Yamanashi, Makiko (2012) *A History of the Takarazuka Revue Since 1914: Modernity, Girls’ Culture, Japan Pop*. Leiden: Brill.