
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Gargallo Pla, Aurora; Lozano-Mendez, Artur , dir. Un «entreacte» de fronteres transcendibles. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2022. 29 pag. (842 Grau en Estudis d'Àsia Oriental)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/265990>

under the terms of the  ^{IN}
COPYRIGHT license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU EN ESTUDIS D'ÀSIA ORIENTAL

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2021-2022

**Un «entreacte» de fronteres transcendibles
Anàlisi sobre gènere i sexualitat al teatre Takarazuka**

**Aurora Gargallo Pla
1493685**

**TUTOR/A
Artur Lozano Méndez**

Barcelona, 12 de maig de 2022

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Dades del TFG

Títol: Un «entreacte» de fronteres transcendibles

Título: Un «entreacto» de fronteras trascendibles

Title: An «intermission» of transcendable borders

Autor/a: Aurora Gargallo Pla

Tutor: Artur Lozano Méndez

Centre: Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis: Grau en Estudis d'Àsia Oriental

Curs acadèmic: 2021-2022

Paraules clau

[Català] *takarazuka*, *otokoyaku*, androgínia, gènere, sexualitat, *shōjo*

[Castellano] *takarazuka*, *otokoyaku*, androginia, género, sexualidad, *shōjo*

[English] *takarazuka*, *otokoyaku*, androgyny, gender, sexuality, *shōjo*

Resum del TFG

[Català] Tot partint d'un interès inicial per l'aura enigmàtica de les *otokoyaku*, es proposa una immersió dins del món fantàstic de la Takarazuka Revue i el seu joc de gèneres protagonitzat per les *otokoyaku* (actrius de rols masculins) i les *musumeyaku* (actrius de rols femenins). Prenent com a referència una documentació extensiva que ha combinat fonts sobre el teatre amb clàssics del pensament de gènere, es considera si els rols marcadament binaris de les obres musicals deixen espai per algun tipus de transgressió, tant narrativa com extratextual, sobre els discursos de gènere. A més, es contempla la possibilitat que, sota aquesta ficció heterosexual, quedi emmascarat un «tercer espai» per al desplegament d'identitats homoeròtiques, tant en fans del teatre com en actrius. Amb la visualització de l'emblemàtica obra *La Rosa de Versalles*, s'elabora una analogia entre el teatre i els seus equivalents dins l'espai narratiu. En darrer terme, s'argumenta que l'aparent polarització de rols és contrastada per un veritable anhel cap a formes d'androgínia que confirmen i alhora rebutgen les estructures de gènere. Així mateix, el teatre s'ha demostrat 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.

[Castellano] Partiendo de un interés inicial por el aura enigmática de las *otokoyaku*, se propone una inmersión dentro del mundo fantástico de la Takarazuka Revue y su juego de géneros protagonizado por las *otokoyaku* (actrices de roles masculinos) y las *musumeyaku* (actrices de roles femeninos). Tomando como referencia una documentación extensiva que ha combinado fuentes sobre el teatro con clásicos del pensamiento de género, se considera si los roles marcadamente binarios de las obras musicales dejan espacio para algún tipo de transgresión, tanto narrativa como extratextual, sobre los discursos de género. Además, se contempla la posibilidad de que, bajo esta ficción heterosexual, quede enmascarado un «tercer espacio» para el despliegue de identidades homoeróticas, tanto en fans del teatro como en actrices. Con el visionado de la emblemática obra *La Rosa de Versalles*, se elabora una analogía entre el teatro y sus equivalentes dentro del espacio narrativo. Por último, se argumenta que la aparente polarización de roles queda contrastada por un verdadero anhelo orientado a formas de androgini-

nia que confirman y a la vez rechazan las estructuras de género. Asimismo, el teatro se demuestra como un lugar de contestación entre los ideales heteronormativos y una fuente inagotable de aspiraciones *queer*, que ha dado lugar a un «entreacto» liminar, pero efímero, más allá de las fronteras de género.

[English] Starting from an initial interest in the enigmatic aura of the *otokoyaku*, this monography proposes immersion in the fantastic world of the Takarazuka Revue and its gender game featuring the *otokoyaku* (male-role actresses) and *musumeyaku* (female-role actresses). On the basis of the abundant documentation that has combined drama-related sources with classics of the gender-based genre, it is considered if the markedly binary roles of musicals leave room for some type of transgression, whether it be narrative or extratextual, of gender discourse. Moreover, this research entertains the possibility of whether, beneath this heterosexual fiction, there lies a hidden «third space» for displaying homoerotic identities, among both drama fans and actresses. Through the prism of the emblematic work *The Rose of Versailles*, it draws an analogy between the theatre and its counterparts in narrative style. Finally, it is argued that the apparent polarization of roles is counteracted by an earnest desire for androgynous forms that confirm and, at the same time, reject gender structures. Thus, the theatre has proven 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.

Avís legal

© Aurora Gargallo Pla, Barcelona, 2022. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Aviso legal

© Aurora Gargallo Pla, Barcelona, 2022. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Legal notice

© Aurora Gargallo Pla, Barcelona, 2022. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índex

Introducció	1
1. La creació del gènere musical	2
1.1. Els inicis del teatre	2
1.2. Precedents i homòlegs artístics	3
1.3. La <i>revue</i> , l'emblema de la Takarazuka	4
1.4. De la postguerra a l'esplendor dels setanta	5
2. El teatre a l'actualitat	6
2.1. Bases generals	6
2.2. Prescripcions ètiques i filosofia social de la Takarazuka	7
3. L'art de representar el gènere	8
3.1. Òscar, el bell <i>otokoyaku</i> androgin	9
3.2. Transgressió subtil de fronteres prescrites	11
4. En busca de l'androgínia	12
4.1. L'utopia d'un Tot androgin	12
4.2. L'androgínia com a «tercer espai»	14
5. L'(a)sexualitat i la transcendència del cos	15
5.1. Configuració de la identitat <i>shōjo</i>	15
5.2. Un espai homosocial	16
5.2.1. L'abjecció femenina	16
5.2.2. Perspectiva feminista	17
5.3. <i>La Rosa de Versalles</i>	18
6. Què es consumeix en la Takarazuka?	19
6.1. Un mirall de projeccions partides	19
6.2. Un teatre per a la sororitat	20
Conclusions	22
Bibliografia	23

Introducció

Des del Japó patriarcal i heteronormatiu, la dona japonesa¹ 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 fins a la de 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 el bressol dels somnis per a la realitat androcèntrica de moltes dones.² A partir de processos de producció bidireccionals —entre Administració i fans—, 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, el treball té l'objectiu 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, es presenta 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 més, es valora també com queda representada la sexualitat, des d'una anàlisi de factors locals que, en aquest cas, ens dirigeix a l'estudi de l'imaginari *shōjo* i a les seves possibilitats narratives. A partir d'aquí, veiem com s'articulen aquestes categories a la famosa obra de *La Rosa de Versalles*,³ tant des del nivell narratiu com extratextual. Finalment, es fa una breu anàlisi de la *fandom* del teatre i de les seves maneres de comunicar-se amb aquestes qüestions.

Entre els objectius principals del treball, 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 a dones japoneses referents en l'art de transvestir-se sobre l'escenari. A més, em dispenso a investigar si, sota la proposta heterosexual de les obres, s'hi amaga un desig homosexual latent, tant en actrius com en fans. Més enllà, tinc la intenció d'esbrinar si aquesta imatge d'extremada puresa és contrarestada per un desig emmascarat de gran energia sexual. 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 combinat la meua anàlisi del teatre amb les idees de grans mestres del pensament de gènere —a destacar, la perspectiva de Judith 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.

¹ Com a forma d'aclariment, cada vegada que, al llarg del treball, 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.

² Per a referir-me a la base de fans, m'he decantat per utilitzar el femení genèric, no perquè només siguin dones, sinó perquè aquestes en constitueixen la major part.

³ Cal tenir present que el material audiovisual a què remeto correspon a fonts extraoficials, per tal com ha estat impossible accedir a les fonts primigènies.

1. La creació del gènere musical

1.1. Els inicis del teatre

A finals de Meiji, s'amplia l'habitatge suburbà i es fa cada cop més necessari el desplaçament diari de casa al treball per als proveïdors (homes) de la família (Stickland, 2008: 21). És al voltant d'aquestes dates que el futur fundador del teatre Takarazuka, l'empresari Kobayashi Ichizō, concep les primeres nocions d'un tipus d'entreteniment urbà i familiar per tal de fomentar encara més el trànsit de persones a la seva línia de trens Minō-Arima, que anava des d'Osaka fins una petita aldea que més tard rebria el nom del teatre (Stickland, 2008: 20) i s'estableix com un dels precedents de la «cultura de terminal», creada entorn de les estacions d'un Japó amb cada vegada més moviment (Karantonis, 2007: 154). Situada en una zona d'aigües minerals, hi estableix un spa sota el nom de Paradise (Brau, 1990: 83), nom que ja augura el món fantàstic que es crearà dins de les portes de la Takarazuka. En aquests nuclis suburbans, Kobayashi descobreix un consumidor potencial que passarà a ser el seu nou projecte de mercat: la dona de classe mitjana de la nova societat de consum, que comença a tenir el capital familiar suficient per a exigir més formes d'entreteniment (Stickland, 2008: 20).

La Takarazuka passa a ser un gran aliat del «moviment del teatre estatal» (*kokumingeiki undō*), un projecte artísticosocial liderat per Uyama Isao i Izuka Tomoichirō, per a fer del teatre un pinyó més del gran mecanisme estatal en la construcció d'un nou Japó que s'haurà d'enfrontar a les potències occidentals (Robertson, 1991: 165). Tanmateix, Kobayashi s'afanya a distanciar-se del moviment, que predica el *kabuki* com el teatre representatiu per excel·lència de «la gent» —és a dir, dels japonesos i la seva presumpta homogeneïtat. Tot titllant el *kabuki* com una forma teatral anacrònica i elitista (Robertson, 1991: 168), Kobayashi presenta la Takarazuka com «el teatre per a les masses» (*taishū engeki*), atribuint-se ell també el coneixement sobre aquestes «masses» (Robertson, 1991: 167), d'entre les quals vol fer emergir del cau domèstic la dona consumidora i crear un entreteniment familiar «sà» (*kenzen*)⁴ (Karantonis, 2007: 154) dirigit, ara sí, a tota la llar conjugal (*katei*) (Robertson, 1991: 170). L'amalgama musical de tradicions occidentals amb autòctones en aquest teatre fa palesa la negociació sobre una nova identitat nacional, així com també sobre una nova feminitat que encaixi en aquest ideal (Brau, 1990: 80).

Arran dels problemes morals que suscitava el teatre com a tapadora de 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), inspirat per la popularitat del cor de nois del centre comercial Mitsukoshi (Stickland, 2008: 21) i per la versió de noies creada posteriorment per l'empresa competidora Shirokiya. En un principi, es decanta per contractar noies per motius principalment comercials, ja que es tractava de mà d'obra més barata, però més atractiva per a la font principal d'ingressos del moment, l'home (Stickland, 2008: 22). Això sí, ja des dels inicis, Kobayashi es va veure en el càrrec d'apaivagar els prejudicis que encara giraven entorn la figura de la *jōyu* (actriu), per tal de guanyar-se el favor de les «bones famílies» (*ryōke*) i assegurar un futur matrimonial pròsper per a les filles d'aquestes famílies, 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).

Un dia de 1912, en el Teatre Imperial, Kobayashi va creure descobrir una joia quan, a l'òpera *Yuya* del compositor alemany August Junker, va sentir Miura Tamaki cantant en *bel canto* lletres

⁴ Terme en japonès extret de Robertson (2009: 41).

tradicionals del gènere *nō*. Tot i la recepció adversa d'aquest innovador estil operístic per part del públic (Yamanashi, 2012: 10), Kobayashi va fer-se la idea d'una òpera que, tot adaptant tècniques de música occidentals a danses japoneses (Yamanashi, 2012: 71), assoliria l'èxit. Es deu a aquests inicis, doncs, l'ús de *kageki* (òpera) en el nom oficial del teatre en japonès —*Takarazuka Kageki-dan*—, malgrat la versatilitat de gèneres que actualment s'ofereix (Yamanashi, 2012: 10). Amb l'arribada del compositor i cantant d'òpera Andō Hiroshi com a instructor de cant, es decanten per un estil del tipus opereta (Stickland, 2008: 24), i es canvia el nom del grup a Takarazuka Shōjo Kageki Yōsekai (Associació de Formació de l'Òpera de Noies Takarazuka) (Stickland, 2008: 25), incloent ara ja un terme —*shōjo*— que tindrà molt a veure amb l'extens discurs de feminitat que es construirà entorn de les actrius fins a dia d'avui (Stickland, 2008: 133). De fet, és Andō qui, 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). I finalment, després d'un entrenament en cant, ball i actuació orquestral, vint noies d'entre 13 a 15 anys⁵ (Stickland, 2008: 25) debuten el 1914 amb una «òpera de conte de fades» (*otogi kageki*),⁶ 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).

Tant el mateix Kobayashi, sota el nom d'Ikeda Hatao, com altres autors, comencen a redactar guions per a la Takarazuka (Stickland, 2008: 27). Inspirats per l'òpera italiana i seguint l'estil de l'opereta austríaca (Yamanashi, 2012: 73), les primeres obres estan basades en contes populars (Anan, 2017: 147) i es caracteritzen per la imatge innocent de formes de ball que miren més aviat cap al ballet clàssic (Yamanashi, 2012: 74). Ja en aquestes primeres obres, Kobayashi planteja un estil innovador a l'hora d'adaptar melodies tradicionals japoneses a una orquestra occidental, i així també es diferencia de la marca tradicional característica del *kabuki* i l'art performatiu de les *geisha* (Stickland, 2008: 25). L'any 1918, les actuacions arriben a les ciutats de Tòquio i Nagoya i, un any més tard, s'obre la Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō (Escola de Música i Òpera Takarazuka), on les estudiants, ara ja de fins a 18 anys, reben, no només entrenament musical, sinó també altres assignatures ordinàries amb la resta d'escoles, així com la de moral i ètica (*shūshin*) (Stickland, 2008: 27). Kobayashi 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). D'aquesta manera, el 1924 arriben a establir el Gran Teatre de Takarazuka (Takarazuka Daigekijō), que, gràcies a un aforament de 4.000 places, permet una venda d'entrades més econòmica i, per consegüent, possibilita la recepció per part d'un públic molt més ampli (Stickland, 2008: 30).

1.2. Precedents i homòlegs artístics

L'elecció estilística dels inicis de la Takarazuka 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). Més enllà del plantejament, per part del Teatre Imperial, de retre honor als mètodes de l'òpera clàssica occidental (Exley, 2017: 64), al districte d'Asakusa es crea una cultura híbrida entre gèneres d'alt i

⁵ Segons el sistema *kazoedoshi*: sistema de càlcul d'edat tradicional de l'Àsia Oriental, pel qual tot nadó neix amb un any d'edat i suma anys a cada Any Nou segons el calendari lunar, independentment del seu dia de naixement (Sofue, 1965: 162).

⁶ Vegeu el minut 5:00 del següent enregistrament, on es pot apreciar una imatge de la primera obra, anomenada *Dom Brako* (Kazuo Takagi, 1914) : <<https://www.youtube.com/watch?v=r-8fS4LCnkY>> [consultat el dia: 4/6/2022]

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, 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 *takarasiennes*, 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).

1.3. 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 importen al Japó les seves experiències en el panorama escènic francès, i introdueixen així l'estil derivat de la *revue* francesa que segueix vigent en molts components de la Takarazuka. Amb l'aclamada obra de *Mon Paris* (1927),⁷ Kishida incorpora la Takarazuka a aquesta tendència global envers una època daurada de les revistes (Yamanashi, 2012: 75). Això dona pas, al seu torn, a una tendència estètica del teatre cada cop més occidental, que acaba generant títols com *Parisettes* (1930) i *Hana shinsū* (1931) de Shirai. Aquest autor impulsa la popularització de les *shanson* (*chansons* franceses en japonès) amb el gran èxit de *Sumire No Hana Saku Koro* («Quan les violes floreixen») (Stickland, 2008: 32) i acaba guanyant-se el títol del «Rei de les *Revue*s» (Stickland, 2008: 30). Només cal buscar l'origen de marques essencials de la Takarazuka per a entendre la rellevància d'aquest període. El famós *line dance*⁸ que neix del cancan francès (Yamanashi, 2012: 75), així com la gran escalinata (*ookaidan*)^{9,10} per on baixen totes les actrius a l'escena final, apareixen per primer cop a

⁷ Vegeu el minut 5:17 del següent enregistrament, on es poden apreciar imatges de *Mon Paris* (Kishida Tatsuya, 1927): <<https://www.youtube.com/watch?v=r-8fS4LCnkY>> [consultat el dia: 4/6/2022]

⁸ Vegeu el següent enregistrament: <https://www.youtube.com/watch?v=2axs0_g1slo> [consultat el dia: 4/6/2022]

⁹ Terme en japonès extret de: <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=ookaidan>> [consultat el dia: 11/2/2022]

¹⁰ 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=ZftulvFB1lQ>> [consultat el dia: 4/6/2022]

Mon Paris (Yamanashi, 2012: 80), i també les plomes d'estruç¹¹ exhibides durant aquest número final, a *Parisette* (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).

Igual que els gèneres inicials, el corrent de la revista tampoc no és exclusiu de la Takarazuka, tot i ser-ne aquesta empresa un dels majors exponents, junt amb la Shōchiku Revue (1922-1996). Ambdues encapçalen el fenomen de la *revue*, que dona lloc a tot un número de revistes de noies 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)¹² (Michel-Lesne, 2016: punt 12), de la Shōchiku Revue (Yamanashi, 2019: 336). Tanmateix, la Takarazuka segueix quedant lluny del to més decisivament eròtic que oferien les revistes de la Shōchiku Revue, i conserva part del seu encant tendre i innocent (Robertson, 1998: 6). De fet, un dels motius pels quals la Takarazuka segueix vigent avui dia, a diferència de la revista Shōchiku, es podria trobar en el gust revifat a principis de segle per les històries «d'amor pur» (*jun'ai*), de trames més aviat suaus i menys manifestament sexuals (Stickland, 2008: 49). Certa predisposició pel que s'entenia com una cultura més "alta" ajuda a elevar la imatge de la Takarazuka (Robertson, 1998: 6). Així mateix, la centralitat de la Takarazuka en un únic gènere i el seu desenvolupament en una àrea més concreta, la cultura de Kansai, han propiciat que la Takarazuka mantingui actualment la consideració de la revista de dones per excel·lència (Hosokawa, 2013).

1.4. De la postguerra a l'esplendor dels setanta

Cada cop més a prop de la guerra, la Takarazuka, com la resta d'arts, es veu inevitablement impregnada per l'onada de censura del discurs nacionalista, que el recrimina pel seu estil frívol i pompós, així com per la divulgació de missatges de pensament occidental (Stickland, 2008: 35). Tanmateix, aquesta etapa, tot i representar els anys més restrictius per a la Revue, fa del teatre un molt bon aliat del programa bèl·lic i colonitzador japonès, assegurant així també la seva supervivència dins d'un clima ben hostil (Robertson, 1998: 90). En un intent d'adaptar-se a les demandes de l'Estat, gairebé totes les produccions passen a ambientar-se al Japó (Stickland, 2008: 35), i la majoria d'elles incorporen símbols o missatges de propaganda imperialista (Stickland, 2008: 36). Amb l'ocupació nord-americana, el Japó és sotmès a un procés de democratització i de creixement econòmic (Jasay, 1953: 61) que, si bé suposa subordinar-se als aliats, porta una sèrie de reformes a la societat japonesa que, a partir d'ara, podrà abandonar aquell sacrifici absolut pel projecte bèl·lic nacional, i dedicar més esforços a la recuperació econòmica (Jasay, 1953: 62). Així és com l'època d'austeritat cedeix el pas al ressorgiment d'un anhel generalitzat de gaudi i de bellesa (Stickland, 2008: 42), que es veu ràpidament satisfet amb la reobertura del Gran Teatre, el qual recobra l'esplendor de preguerra amb *Gu Bijin* (1951) de Shirai Tetsuzō. En aquesta escalada, el teatre es topa amb la mort del seu fundador (1957) (Stickland, 2008: 43), que, si més no, dona pas a la creació de tot un culte entorn de la seva figura, un símbol d'autoritat essencial en la preservació de «les tradicions» de la Takarazuka (Michel-Lesne, 2016: punt 57).

¹¹ Vegeu el minut 5:42 del següent enregistrament de la *revue Citrus Breeze -Sunrise-* (Keiji Okada, 2018): <<https://www.youtube.com/watch?v=mTOyDDWTo44>> [consultat el dia: 4/6/2022]

¹² Informació sobre l'any extreta de Yamanashi (2019: 336).

L'any 1965, la represa de les gires a l'estranger obté una sèrie d'èxits del coreògraf Paddy Stone, a qui les actrius s'hi referien com a *Oni no Sutōn* (l'ogre de l'Stone) (Stickland, 2008: 44) per la seva actitud implacable com a instructor de ball. Stone s'estableix com el pioner d'un estil de moviment molt més exigent i perfeccionista, que és característic de les *takarasiennes* 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 de Ikeda Riyoko, que s'anirà versionant múltiples vegades al llarg dels anys com a obra emblemàtica de la Takarazuka. Amb l'adaptació d'*Allò que el vent s'endugué* (1977), també de Ueda, l'*otokoyaku* Yuri Haruna triomfa en estilar un bigoti per a la interpretació de Rhett Butler (Stickland, 2008: 46).¹³ Els anys noranta arriben amb una sèrie de contratemps, l'esclat de la bombolla econòmica (Stickland, 2008: 48) i, més endavant, el terratrèmol Hanshin-Awaji (1995) (Stickland, 2008: 47). Això no obstant, el teatre obté més fama que mai, precisament perquè entrar per les seves portes significa una invitació a escapar de la feixuga realitat i a enfonsar-se en una fantasia reconfortant i, a més a més, a l'abast (Stickland, 2008: 48). Amb la nova era tecnològica, les produccions d'entreteniment digital han suposat un repte a l'hora d'oferir realitats fantàstiques molt més assequibles i pròximes que les que pot oferir el teatre. Tanmateix, el nou mil·lenni no porta la fi de les produccions no audiovisuals, sinó que, més aviat, són les ansietats produïdes per la mateixa modernitat 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).

2. El teatre a l'actualitat

2.1. 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.¹⁴ Això sí, totes inclouen sens falta la desfilada final (*pareedo*),¹⁵ en la qual tots els personatges baixen per unes grans escales per interpretar el magnífic número final (Braun, 1990: 90).¹⁶ Actualment, el teatre disposa

¹³ Vegeu una imatge de Yuri Haruna i Mitsuki Jun, interpretant a Rhett Butler i Scarlett O'Hara respectivament, en el següent article del diari Asahi Shimbun (en una secció dedicada a les estrelles de la Takarazuka, *Star File*): <<http://astand.asahi.com/entertainment/starfile/OSK201310110034.html>> [consultat el dia: 4/6/2022]

¹⁴ Em baso en continguts extrets del web oficial del teatre: <<https://kageki.hankyu.co.jp/english/about/about3.html>> [consultat el dia: 10/2/2022]

¹⁵ Terme en japonès extret de: <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=parade&highlight=parade>> [consultat el dia: 5/2/2022]

¹⁶ 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 dia: 4/6/2022]

de cinc classes o comparses (*kumi*), cadascuna d'elles amb un tret destacable: Hanagumi (flor) —té una estètica colorida i floral, i és de les més ostentoses—, Tsukigumi (lluna) —dedica gran atenció als balls col·lectius—, Yukigumi (neu) —té rellevància en obres japoneses i sol exhibir tècniques avançades en ball i cant—, Hoshigumi (estrella) —crea personatges masculins especialment encisadors, i mostra un detallat treball de vestuari— i Soragumi (cel) —com que és el més recent, té un aire modern i experimental, i el seu cor té força prestigi.¹⁷ Ara bé, en general, tots els *kumi* treballen en tots els 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). Tots els grups estan supervisats per un membre de l'Administració, però després tenen una autoregulació interna, amb una de les sèniors com a mànager (*kumichō*). 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*, ara 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 *takarasiennes* (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*),¹⁸ 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

¹⁷ Em baso en continguts extrets del web oficial del teatre: <<https://kageki.hankyu.co.jp/english/about/about2.html>> [consultat el dia: 10/2/2022]

¹⁸ Terme en japonès extret de Robertson (1998: 66).

una carrera, normalment en l'àmbit de l'entreteniment, més enllà de casar-se i formar una família (Berlin, 1991: 39).

2.2. 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 teatre (Stickland, 2008: 9). Les aspirants a *takarasiense*, des del moment que posen els peus a l'escola, cultiven un esperit de disciplina molt estricte, regulat principalment per la regla «d'absoluta obediència» (*zettai fukujū*) a les *senpai* (seniors) (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 són aplicades per a la construcció d'una feminitat submissa i servicial que respongui als ideals i les exigències de la nova era (Stickland, 2008: 105). En certa manera, s'espera de l'*otokoyaku* el mateix que del Japó: que aparenti occidentalitat, però que en essència sigui japonesa (Robertson, 1998: 134).

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*, 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—, i es deixa la dona en un estat liminal entre la infància i la maduresa que, si bé no li permet pas definir-se com a individu amb propi desig sexual més enllà de la cambra conjugal, li obre un espai eteri per a l'articulació d'expressions sexuals no lligades als cànons preestablerts sobre la seva sexualitat (Robertson, 1998: 71).

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.¹⁹ 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

¹⁹ <<https://www.takawiki.com/tiki-index.php?page=Takarazuka+Staff>> [consultat el dia: 22/2/2022]

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. Fins i tot en casos en què una *ex-takarasienne* no segueix el camí convencional, s'intenta, de totes totes, despertar un aire casolà sobre la dona que evoqui la llar, com és el cas de la política Chikage Ōgi. El seu aprenentatge com a *ex-takarasienne* sobre la manipulació estratègica dels marcadors de gènere (Luke, 2016: 126) —l'aplicació meditada de símbols de feminitat sobre àrees com la vestimenta, el discurs o, fins i tot, la gesticulació (Luke, 2016: 123); combinat amb l'especialització política en àmbits de caire maternal, com l'educació o la cura infantil— li ha permès a Ōgi realitzar les ambicions laborals dins d'una esfera extremament dominada per l'home com ho és la política japonesa (Luke, 2016: 127).

3. 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, en última instància, impossibles, ja que, com veurem, no tenen cap base ontològica real.

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 *takarasiennes* 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).

3.1. *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 força fixada 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 la matriu cultural que estableix el gènere intel·ligible com a unívoc i lineal i que, consegüentment, crea una tensió molt temptadora de voler caure en els marges de la incoherència. Així doncs, la figura de l'*otokoyaku* 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, 1974: 248) que és, d'altra banda, constantment reformulat i reïficat (Butler, 1990: 81).

Si ja de per si la figura de l'*otokoyaku* entra en contradicció amb la matriu connexa de sexe-gènere, les pròpies categories es veuen compromeses per petits senyals incoherents que ens indueixen a qüestionar la presumpta naturalesa estàtica de sexe, gènere i sexualitat, més enllà de la seva connexió externa. L'art d'oscil·lar sobre el centre d'aquestes categories és acuradament manipulat per l'actriu, tant sobre com fora de l'escenari. *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, i s'utilitza tant per personatges ficticis com per figures de l'entreteniment, així com l'*otokoyaku* o les cambres transvestides dirigides al consum femení (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?».²⁰

²⁰ Totes les traduccions dels fragments són meves, en relació a l'obra de referència: Ueda Shinji (2001).

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 *takarasienne*, 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 *takarasienne* 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 *takarasiennes* 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 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 les 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; un dret que, al mateix temps, li és reassignat pel director corresponent cada vegada que apareix reinterpretada sobre l'escenari de la Takarazuka: «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).

3.2. 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.²¹ 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»),²² 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 reassigna en una identitat andrògina (Brau, 1990: 90). Podria anar encara més enllà i plantejar que aquest tipus de llicaments són experimentats per l'*otokoyaku*, que, en abandonar el seu horari de treball, s'emporta alguns dels elements a l'esfera privada, i realitza, ara sí, una manipulació de gènere sense lligams. 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

²¹ Vegeu el minut 22:10 del següent enregistrament (Ueda Shinji, 2013): <<https://youtu.be/tJQGLDo8Wqw>> [consultat el dia: 1/3/2022]

²² En un diàleg similar de la versió *Osukaru Hen* (Òscar) d'una producció de l'any 1991, l'*otokoyaku* Mayo Suzukaze també utilitza *omae* quan diu: «Com és “el teu amor” (*omae no ai*)? Ensenya-me'l!». Remeto al minut 3:03 del següent enregistrament (Ueda Shinji, 1991): <<https://youtu.be/QFCKceA1H38>> [consultat el dia: 3/6/2022]

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). 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 aclimatar els guions de les obres a la societat de postguerra, ara ja més oberta en temes de sexualitat. Takagi Shirō va ser l'autor²³ 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 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 arrossegar aspectes del gènere performatiu al(s) gènere(s) de fora de l'escenari (Stickland, 2008: 111). Realment, la labor d'interpretar el gènere, de destil·lar tots els seus components i usar-los segons correspon al context, és allò pel qual es formen des dels inicis. A trets generals, 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'adaptarà a parlar amb una retòrica més aviat femenina, per a donar la imatge que, quan no es troba en el rol d'*otokoyaku*, és una dona corrent i convencional. Tanmateix, 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.

4. 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

²³ 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 dia: 1/3/2022]

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 paranys 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).

4.1. 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). Parlem, en aquest cas, d'un tipus d'androgínia que ho engloba tot i que té el suficient espai de mobilitat per avançar i retrocedir sobre múltiples realitats de gènere, com bonament li plagui. 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 significat 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): per exemple, en escenes en què els

dos enamorats s'estan abraçant, normalment l'*otokoyaku* cantarà de cara al públic, mentre que la *musumeyaku* només tindrà ulls per ell; de manera que, si l'espectador arriba a mirar-la, segurament acabarà deixant-se guiar pels ulls d'aquesta fins anar a parar als de 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 conjuguar-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).

4.2. 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 *takarasiene* 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 imparable 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 *takarasiene* 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 *takarasiene* del seu cos de dona i se la col·loca en una identitat flotant que obre les portes a l'asexualitat (Robertson, 1998: 48).

5. L'(a)sexualitat i la transcendència del cos

Així doncs, si la *takarasiene* no és ni dona ni home, on cau la seva categoria de caràcter andrògin? On trobem aquest tercer espai que sembla haver estat formulat únicament per a ella? Veiem un

cert aire efímer, fantàstic i eternament juvenil que impregna el cos de la *takarasienne*, com si es tractés de la imatge d'un somni. Però de quin? Es necessita algú que somii perquè puguem parlar de somnis. Aquest somni col·lectiu pertany a l'imaginari *shōjo* —un concepte que sembla ser omnipresent sobre el paisatge popular japonès i que, si més no, pot arribar a tenir expressions molts diferents segons el context.

5.1. Configuració de la identitat *shōjo*

És important fixar-nos en el moment de la creació de la Revue, ja que van ser el anys vint els que van veure emergir el fenomen de la *shōjo* (少女, lit. «noia jove», «adolescent») i el posterior assentament d'una cultura entorn d'aquesta estètica, que segueix sent important a dia d'avui, la *shōjo bunka* (vagament traduït com a «cultura de noies»). *Shōjo* és una categoria que apareix amb la modernitat (Yamanashi, 2012: 131), per a fer referència a aquestes noies que ja s'han desenvolupat anatòmicament “com a dones”, és a dir, per a reproduir-se, però que encara es mantenen en un estat virginal i pur d'innocència premarital. Seguint el model de la *ryōsai kenbo*, doncs, en el pla ideal, aquestes noies no mantenen relacions (hetero)sexuals fins el matrimoni —de fet, *shōjo*, sense la primera o llarga, significa «verge» (処女).²⁴ Aquest «nou espai temporal» que s'estableix entre la infància i l'edat adulta (Yamanashi, 2012: 132) sorgeix amb l'obertura durant l'època Meiji d'escoles no mixtes per a noies de classe mitjana-alta, les *jogakusei* («noies estudiants») (Yamanashi, 2012: 124). Tot i que, d'acord amb els interessos del sistema, aquest pla educatiu servia com un instrument de control sobre el cos de la dona, per a aquesta va significar un oasi en el temps-espai que li va permetre escapar efímerament de la societat real (Yamanashi, 2012: 132). Així, va començar a expressar la seva subjectivitat *shōjo* a través de les *shōjo-zasshi* («revistes *shōjo*») i les *shōjo-shōsetsu* («novel·les *shōjo*»), tot formant una «comunitat imaginada» que s'estenia més enllà del seu entorn immediat, i cultivant així un gènere d'iconografia i estil particulars que encara té ressò en la cultura *pop* actual (Yamanashi, 2012: 142).

Paral·lelament a aquest procés, les bases del Takarazuka es van edificar de manera interdependent amb aquesta subcultura (Yamanashi, 2012: 143). Així, va proliferar la producció periòdica d'escrits i fotografies sobre les *takarasiennes* i les fans, amb revistes com *Kageki i Takarazuka Graph*, que seguien una estètica lírica i romàntica molt típicament *shōjo* (Yamanashi, 2012: 144). Només cal que recordem la constant metàfora de l'estudiant sobre les *takarasiennes* d'avui en dia per entendre la mesura en què ha begut d'aquest període. Ja en el seu moment, les *takarasiennes* eren considerades la imatge ideal d'*otome* (乙女), el que seria, en aquest cas, una altra lectura del concepte *shōjo* (Yamanashi, 2012: 132). De fet, sembla que en la Takarazuka s'hagi cristal·litzat l'esperit de l'*otome* de l'època Taishō, com una espècie de relíquia nostàlgica del passat que només les *takarasiennes* poden arribar a encarnar (Yamanashi, 2012: 134). Actualment, el terme ha perdut la seva significació inicial, i no només s'usa estrictament per a noies adolescents, sinó que més aviat denota un esperit innocent i femení eternament jove. En la Takarazuka, existeix en forma de fantasia i troba la seva màxima expressió en la imatge artística de la *takarasienne* (Yamanashi, 2012: 132).

5.2. Un espai homosocial

Al mateix temps que el Japó reconceptualitzava la idea d'«amor» cap a una dimensió més espiritual amb el nou concepte de *ren'ai*, (Yamanashi, 2012: 135), el claustre proteccionista de la

²⁴ Traducció extreta de: <<https://jisho.org/word/処女>> [consultat el dia: 10/5/2022]

sexualitat femenina que significaven les escoles, així com la de Takarazuka, va donar lloc, inadvertidament, a l'admiració per les relacions homosocals entre noies, conegudes com a *s-kankei* («relacions de germanor», en què s fa referència a *sisterhood*). En aquest món pràcticament confinat contra l'economia heterosexual, les estudiants i les *takarasiennes* estableixen uns lligams d'intimitat a través dels quals poden practicar «l'amor sublim» (*seiai*), un ideal platònic que es creu únicament possible si és privat del sexe masculí (Yamanashi, 2012: 140). Amb les paraules d'Adrienne Rich, podríem concebre aquest conjunt de relacions afectives com a «continuum lèsbic», sense, però, el fort component sexual que el terme «lèsbic» pot suggerir (Stickland, 2008: 130). En les escoles Taishō, es va normalitzar, així, el *dōsei-ai* («amor del mateix sexe») com una etapa de transició preadulta a la sexualitat “normal” (Robertson, 1998: 68). En la Takarazuka, es continua permetent la màxima expressivitat d'aquesta adoració homoplatònica, tant entre actrius com entre fans. Una altra vegada, les relacions de parentiu amaren aquests vincles: les *senpai otokoyaku* fan d'*onēsama* («germana gran») a les seves *kōhai musumeyaku*, que, a canvi, adopten el paper d'*imōto* («germana petita») (Yamanashi, 2012: 139). Una parella famosa per aquesta dinàmica va ser la de l'*otokoyaku* Ōtori Ran amb la seva afillada Haruka Kurara (Stickland, 2008: 132).²⁵

5.2.1. L'abjecció femenina

Dins d'aquest plantejament, l'art performatiu *shōjo* es pot contemplar des de posicions ben diferents respecte de la idea de la dona i el tractament de la seva sexualitat. En aquest retorn fantàstic a un estat preadult d'(a)sexualitat, lliure de les convencions socials del sexe, les *takarasiennes* i les seves fans corren el risc d'estar realment escapant-se de si mateixes, havent-se descobert com a éssers abjectes. Per a exposar aquest fenomen de la psique femenina, vull fer referència al pensament de Julia Kristeva i la seva teoria sobre l'abjecció. Es presenta el problema que, sota el patriarcat, la dona com a ésser sexual és representada i, per tant, (pre)concebuda com a objecte reproductor, i mai com a subjecte amb desig sexual (Kristeva *apud* Lunning, 2011: 7). Des de la primera marca de la menarquia, la categoria de feminitat es revela bruta, corrompuda per la materialitat d'un cos sagnant, que només fa que recordar-li a la dona la penosa condició que la seva inescapable identitat significa (Kristeva *apud* Lunning, 2011: 8). L'única opció que li queda, doncs, per lliurar-se d'aquesta abjecció sistemàtica és transgredir el llenguatge i evocar l'estadi previ a l'establiment de la feminitat, és a dir, el *chora* (Kristeva *apud* Lunning, 2011: 7). D'aquesta manera, la *takarasienne* recula fins a un estat quasi-infantil *shōjo*, que la distancia de les impureses de la dona del món real (Stickland, 2008: 133). És així com, davant l'absència de gènere, perd tot tipus de centre gravitatori i surt disparada cap a totes direccions. En aquest sentit, compleix el somni foucaultà dels «feliços llimbs» del no-gènere, per mitjà de la seva paradoxal hiper-representació.

El problema aquí rau en el fet que la transgressió de fronteres de la *takarasienne* ve necessàriament acompanyada d'una mascarada d'excessiva infantilització, que s'aconsegueix amb les constants etiquetes de *shōjo* i estudiant. Les actrius han hagut d'abandonar-se a si mateixes com a dones adultes per tal de pujar a l'escenari i explorar altres terrenys de gènere (Lunning, 2011: 8). En aquest sentit, deixariem de parlar d'una transgressió real per una de commodificada. La maduresa sexual de la dona es rep amb tanta aversió que es força una espècie de castració femenina sobre ella, i elimina tot vestigi del cos real de la *takarasienne*, en la formació d'un espai asexual i agènere (Lunning, 2011: 15). Al final, l'*otokoyaku* es torna la màxima expressió del *dandy*

²⁵ Vegeu el minut 0:18 del següent enregistrament, en el què Ran i Kurara reinterpreten la famosa cançó *Inochi Aru Kiri* («Mentre hi hagi vida») (Yukihiro Shibata, 1971): <<https://www.youtube.com/watch?v=ROZKJ2Fkja0>> [consultat el dia: 3/6/2022]

occidental, en tant que figura fictícia que es mostra indiferent al desig sexual i l'existència de la qual es basa en l'adoració externa com a objecte de fetitxisme (Yamanashi, 2012: 104). Una identitat buida i narcisista que, si li arravatéssim la mascarada, ens passaria a mostrar allò decadent i grotesc que tant volem evitar (Yamanashi, 2012: 105), és a dir, el Real (Kristeva *apud* Lunning, 2011: 7).

5.2.2. *Perspectiva feminista*

Des d'una lectura més subversiva, proposo mirar el fenomen de la *takarasienne shōjo* a través de l'anàlisi de Nobuko Anan. Considera que, a la seva manera, les estudiants de l'època Taishō van burlar subtilment el sistema a l'hora de formar, per mitjà de la producció literària, una comunitat exclusiva, i apropiar-se així de l'espai privat que se'ls havia imposat (Anan, 2014: 46). De la mateixa manera, les *takarasienes*, des d'aquesta corporalitat fictícia i «improductiva» (no materna), desafien les expectatives socials, així com la linealitat temporal del discurs sobre els seus cossos. Aposten, en canvi, per un espai de temps circular, que renuncia a la immanència del cos objectivat sota el patriarcat (Anan, 2014: 46). Alliberades del pes històric i cultural, floten sobre l'escenari com a imatges bidimensionals, així com tretes d'un somni (Anan, 2016: 147). La representació més evident d'aquests cossos liminars es troba en el moment dels *shows*, en els quals l'actriu ha de procurar exhibir la cara de *takarasienne*, una identitat pont que no està presa ni pel fil narratiu del personatge fictici que ha interpretat durant l'obra, ni per la dimensió real de l'actriu com a dona ordinària (Azuma, 2019: 269). És durant aquests *shows*, també, que el trencament de la quarta paret es produeix amb més facilitat (Brau, 1990: 88). La *takarasienne* transtextual, sempre present de manera latent sota el personatge narratiu, es torna un signe flotant, símbol màxim de la llibertat (Azuma, 2019: 270).

La producció de signes flotants per la Takarazuka es pot llegir des d'una perspectiva feminista, si la relacionem amb la crítica de Luce Irigaray sobre el mite de la cova de Plató.²⁶ A fi de reconstruir la lògica de Plató i revertir-ne la perspectiva androcèntrica, Irigaray proposa una revaloració de la mimesi enfront de la veritat fal·locrítica. Explica com la dona, desproveïda del seu origen (allò matern), s'expressa a través de representacions que, de manera similar al pensament postmodern al·legòric, es multipliquen repetidament fins a perdre el seu principi creador (Irigaray, 1985: 42). Dins d'un mateix esquema, la Takarazuka actua com la cova, i les *takarasienes*, com les còpies o imitacions del gènere original. Així, podem interpretar la bola de miralls que s'alça sobre l'escenari com una metàfora de la llum artificial i imitativa del sol platònic exterior a la cova. Els múltiples resplendors i les ombres que genera sobre tota la sala —i més enllà del prosceni— embriaguen lumínicament l'espectador i creen un laberint de retorn impossible al model original (Irigaray, 1985: 246). Irigaray parla de la cova com a ventre, un espèculum engendrador de falsos simulacres, un món liminar (*v)entre* la masculinitat i la feminitat (Irigaray, 1985: 255). Ens hem de preguntar, doncs, fins a quin punt aquest ventre o teatre ens posa de manifest la naturalesa del gènere a la vida real, i ens suggereix que, en el cas que ens poséssim a buscar fora de la cova, perdríem el rumb en busca d'un origen inexistent.

5.3. *La Rosa de Versalles*

Paga la pena analitzar com queden retratades aquesta sèrie de qüestions a l'obra emblemàtica de la Takarazuka, *La Rosa de Versalles*, ja que definitivament representa una analogia constant al tractament del gènere per part de la Revue. Per començar, tal i com la *takarasienne* no correspon a

²⁶ Em baso en l'aplicació d'Elin Diamond dels pensaments de Luce Irigaray sobre una teoria del teatre.

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; 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* 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,²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ D'altra banda, Òscar és l'únic personatge que viu el somni perdut de les *shōjo*, 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.

6. Què es consumeix en la Takarazuka?

²⁷ Aquest aspecte queda ben representat en la cançó *Kokoro No Hito Osukaru* («Òscar del meu cor»), en què André canta: «Ah, ets inoblidable! Crido al cel però tu mai no respons». Remeto al minut 4:16 del següent enregistrament (Ueda Shinji, 1989): <<https://www.youtube.com/watch?v=T3GpK2U6S0k>> [consultat el dia: 3/6/2022]

²⁸ Vegeu el minut 0:11 al següent enregistrament de l'obra (Ueda Shinji, 2001): <<https://www.youtube.com/watch?v=ldcDN6-zi4c>> [consultat el dia: 2/6/2022]

²⁹ Vegeu l'escena de la barca (minut 00:02) que apareix a la versió de *Feruzen to Marii Antowanetto Hen* (Fersen i Maria Antonieta) d'una producció de l'any 2006 al següent enregistrament (Ueda Shinji, 2006): <<https://www.nicovideo.jp/watch/sm8361731>> [consultat el dia: 3/6/2022]

Per últim, cal veure l'element imprescindible, sense el qual no existiria la *takarasienne*, a saber, la *fandom* de la Takarazuka. Durant més d'un segle, aquesta s'ha mostrat molt activa i, a través d'una dedicada participació en el procés de creació —tant directa, en forma de cartes i la publicació de crítiques sobre les actuacions, com indirecta, amb el consum o no-consum deliberats—, ha aconseguit perfilar la figura de la *takarasienne* al seu gust segons l'època. Les fans de la Revue, popularment conegudes com a *zuka fans*,³⁰ ens recorden que els processos de comunicació no són tant etapes d'un circuit lineal com «moments» (Hall, 1973: 508), en què la producció de significats també correspon a qui, en un principi, havia rebut el missatge, i d'aquesta manera influencia el «moment» de producció (Hall, 1973: 509). Així doncs, veurem com, malgrat que el missatge del fundador pregonava l'*otokoyaku* com a imatge de l'home ideal, les fans, en resposta, han construït sobre aquest “subjecte” (o objecte de subjectivitat fanàtica) la dona ideal (Anan, 2016: 141), tot projectant-hi tant processos d'identificació com d'objectivació (Stacey, 1988: 116).

6.1. Un mirall de projeccions partides

En primera instància, la *takarasienne* actua com a mirall del subjecte espectador, en què la fan projecta tots aquells «altres Jo» que li agradaria ser (Yamanashi, 2012: 155). Des d'una fantasia compartida, les fans depositen aquestes expectatives sobre la icona de la *takarasienne*, i s'autocomplauen amb el plaer narcisista d'adorar l'objecte que han creat (Yamanashi, 2012: 158), el seu alter ego o *bunshin* (Nakamura; Matsuo, 2003: 65). Encoratjades per l'Administració, les fans paguen nombroses entrades per la mateixa obra o compren marxandatge oficial, per tal de consumir, i posseir, la imatge de les *takarasienes*, i així sentir que s'apropen al seu «altre Jo» ideal (Yamanashi, 2012: 158). Expressions més evidents d'aquest desig es troben en activitats comunes com la de llogar vestuari de la Revue i retratar-se en un estudi fotogràfic, un altre cop per a posseir aquesta versió idealitzada d'elles mateixes (Yamanashi, 2012: 159). Altres de més marginals formen *modoki gekidan*, pseudo-troupes que adapten de manera amateur les produccions del teatre, i arriben a portar la fantasia a la dimensió performativa (Stickland, 2008: 162).

No només com a mirall d'ideals, la *takarasienne* també ens deixa veure entre línies l'autopercepció que té la societat japonesa sobre les seves feminitats i masculinitats. De fet, la primera producció de *La Rosa de Versalles* (1974) va constituir el moment de transició en la significació identitària, que va presenciar la caiguda dels ideals clàssics en pro d'una gradual desestabilització de la identitat. D'aquesta manera, gran part de l'androgínia de les *takarasienes* es deu a la decadència de les antigues creences de gènere i a l'estat de confusió conseqüent respecte d'aquesta divergència entre realitat i ideals (Grăjdian, 2011: 11). Es representa, per una banda, el fracàs de personatges masculins com Fersen, que es mostra incapaç de posseir Maria Antonieta, i es resigna, en canvi, a un destí sense ella (Grăjdian, 2011: 14). Per a compensar això, s'escriuen personatges femenins empoderats per a les *otokoyaku*, una evolució que és encapçalada per Òscar (Grăjdian, 2011: 15). I, per últim, es produeix la debilitació dels personatges femenins portats per *musumeyaku*, també per primer cop amb Maria Antonieta, una dona que, incompetent en el seu rol d'esposa i desviada pels desitjos romàntics, és condemnada a la desgràcia (Grăjdian, 2011: 18). En aquest sentit, la *takarasienne* representa un punt de tensió entre les categories sòlides de gènere i les ambigüitats que aquestes mateixes presenten. L'ambivalència és, de fet, inherent al discurs essencialitzador, una conseqüència de la pròpia llei reguladora, a la qual desafia i que, al mateix temps, afirma (Butler, 1990: 215). Així, la *takarasienne* es formula com un terreny de contestació de significats, que pivota entre la fantasia i la realitat.

³⁰ Terme extret de Yamanashi (2012: 149).

6.2. Un teatre per a la sororitat

Ara bé, els processos d'identificació no són simples ni únics, sinó que, de fet, la fan se situa en múltiples posicions respecte del personatge que percep, i els processos de formació del Jo i l'Altre circulen simultàniament sobre un mateix personatge. L'adoració de la fan de la Takarazuka s'entén millor a través del concepte d'*akogare*: una fascinació que és, a la vegada, el desig «d'estar amb» i «de convertir-se en» aquell Altre desitjat (Suter, 2013: 550). Certament, també hi ha desig en aquesta admiració, però es tracta realment d'un desig heterosexual com tant ha divulgat l'Administració? Es diu de les fans que en l'*otokoyaku* troben l'home ideal que no tenen a la vida real, aquell home que és capaç d'expressar el seus sentiments romàntics de manera solemne (Yamanashi, 2012: 179). A més, és un home que, separat de la significació fàl·lica en termes de corporeïtat, no posa en compromís la feminitat de la dona, sinó que representa, en canvi, un espai segur on les fans es poden protegir de les penes de la vertadera vida heterosexual (Yamanashi, 2012: 193). De fet, les *otokoyaku* són atractives precisament pel seu caràcter extramundà i, per aquest motiu, les úniques vegades que s'ha intentat contractar actors per a aquests papers, la forta contaminació del món exterior ha esvaït la fantasia (Yamanashi, 2012: 103). Així mateix, podríem concloure que, en la devoció per l'*otokoyaku*, les fans no busquen l'home dels seus somnis, sinó que, ben al contrari, volen allunyar-se de l'home que les decep i les agredeix, en busca d'una dona andrògina que pugui satisfer realment les seves necessitats (Nakamura; Matsuo, 2003: 66). No parlariem, doncs, tant còmodament d'un desig «hetero», i encara ens faltaria descobrir la part de «sexual».

La literatura entorn d'aquesta *fandom* ha volgut reconèixer molts cops un subtext homoeròtic sota la premissa del sexe anatòmic de les actrius, però aquesta perspectiva és incongruent amb la naturalesa del teatre. Cau en l'error de mirar el fenomen a través de la *namami* («corporeïtat») o dimensió física (Nakamura; Matsuo, 2003: 63), oblidant-se doncs de la transcendència dels cossos per part del teatre-ventre *takarasienne*. D'aquesta manera, no parlariem de desig «sexual», sinó més aviat d'una admiració «pre» o «asexual» (Nakamura; Matsuo, 2003: 61). Les fans, subjectes d'aquest desig asexual, senten un tipus d'afecte maternal o fraternal cap a les *takarasiennes* (Yamanashi, 2012: 153). Així és com la xarxa de relacions *s-kankei* s'estén amb la *fandom* i prolonga una «comunitat imaginada» encara més àmplia. L'adoració mútua és multidireccional i compartida tant per actrius com per fans d'esperit *shōjo*. Dins d'aquest escenari, la mirada esdevé un element essencial en la direcció del desig, i guanya protagonisme durant la desfilada final, en què audiència i *takarasiennes* es fonen en un mar gratificant de constants mirades (Stickland, 2008: 170).

A pesar de ser una *fandom* que s'avé a les normes del teatre, la representació d'aquesta en els mitjans sol venir acompanyada d'un llenguatge lleugerament patologitzant que acostuma a envoltar les comunitats fanàtiques amb majoria de dones. Les fans de la Takarazuka han estat sotmeses a l'etiqueta de fugitives de les responsabilitats de la vida adulta (Yamanashi, 2012: 151). Tanmateix, la majoria compleix gratament amb les obligacions socials fora del teatre, el qual significa una escapatòria plaent, però conscientment temporal (Nakamura; Matsuo, 2003: 70). En certa manera, el propi encant de la Takarazuka es basa en la qualitat de *hakanasa* («allò efímer o transitori») com si evoqués nostàlgicament l'adolescència perduda (Yamanashi, 2012: 154). Per tant, aquesta creença segons la qual la *fandom* és l'abocador de l'energia sexual reprimida de la dona, que surt canalitzada de manera irracional sobre les *otokoyaku* és, en part, una manera d'aproximar-se a la incomoditat social que suposa l'expressió pública del desig per part de la dona (Duffett, 2013: 250). Proposo, a canvi, que ens desfem d'aquest discurs de la dona històrica i passem a veure l'activitat fanàtica com una font de desitjos que, més que reprimits, són

activament produïts i coordinats segons les demandes de la vida social (Nakamura; Matsuo, 2003: 70).

Finalment, i per acabar d'entendre la mesura en què aquestes fans s'allunyen de la norma «hetero» i «sexual», cal destruir d'una vegada per totes la passivitat que se li adjudica especialment a la dona en les narratives de consum (Duffett, 2013: 194). Sí bé és cert que els textos narratius han reïficat la dona com un espectacle per a consum de l'home, part d'aquesta crítica ha assumit que la dona espectadora s'ha resignat a identificar-se amb l'objecte mirat (Stacey, 1988: 116) o, al contrari, ha hagut d'adoptar una posició incòmoda, a través del personatge masculí, per tal d'identificar-se amb el subjecte que projecta la mirada (Stacey, 1988: 120). Aquesta teoria monolítica ignora els complexos processos que actuen en la consumidora i, sense voler, essencialitza la identificació binària de gènere amb la sexualitat (Stacey, 1988: 121). Realment, les fans de la Takarazuka no estan obligades a expressar el seu desig a través de la forçosa posició de l'*otokoyaku*, sinó que més aviat gaudeixen de l'admiració cap a altres dones i homes des d'una focalització narrativa variada i fluctuant. En definitiva, el text «dominant» que, en un primer moment, estableix el teatre sobre una polarització extrema dels rols masculins i femenins (Hall, 1973: 515) és reinterpretat des d'una lectura «negociada» per part de les fans que accepten la narrativa heterosexual de les obres, però no es conformen amb aquesta i van més enllà a l'hora d'experimentar múltiples posicionaments de gènere i sexualitat, perpètuament replantejats (Hall, 1973: 516).

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 cànons 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 *shōjo*, 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'emmurar les experiències viscudes per aquests cossos abandonats. Sigui com sigui, les històries d'amor entre aquestes *takarasiennes* saben donar-li vida a un atractiu eròtic altament suggeridor que, si bé en un principi semblava caure en el simple esquer *queer* de narratives lèsbiques, s'ha demostrat ser més congruent amb l'homo-adoració de tipus asexual. Vull insistir amb aquest treball en la importància d'explorar la idea del desig, no com una mera atracció sexual, sinó com una energia complexa i polifacètica.

En darrer lloc, la *takarasienne* i la seva ambivalent posició respecte a l'*statu quo* no és 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.

Sobre aquesta base, si la *fandom* de la Takarazuka continua expressant-se de manera notòria i, per tant, continua incomodant amb els seus dissenys aquesta mirada androcèntrica, la política de representació podria començar a generar canvis materials sobre l'exasperant monotonía de l'economia heterosexual. Plantejo la qüestió de què succeirà si, en efecte, els japonesos continuen avançant en aquest procés de trencament de rols tradicionals i s'acosten tots plegats a una identitat andrògina: deixarà de ser potser tan avorrible l'home "real"? O bé, la transposició de *kata* en els rols contraris permetrà una «comunitat imaginada» encara més extensa entre les dones japoneses, cap a formes més manifestes de desig no heterosexual? 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 protagonitzen 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 (2017). «Japanese Women's Popular Musicals: The Takarazuka Revue». Dins *The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers* eds. Laura MacDonald i William A. Everett, 145–150. Nova York: Macmillan.
- 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: 41–63.
- Anan, Nobuko (2011). «Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women's Performance». *TDR: The Drama Review* 55.4: 96–112.
- Azuma, Sonoko (2019). «Multilayered Performers: The Takarazuka Revue as Media». Dins *Shōjo Across Media: Exploring "Girl" Practices in Contemporary Japan* eds. Jacqueline Berndt, Kazumi Nagaike i Fusami Ogi, 261–282. Cham: Springer International Publishing AG.
- Berlin, Zeke (1991). «The Takarazuka Touch». *Asian theatre journal* 8.1: 35–47.
- Berusaiyu no Bara 2001: Osukaru to Andore Hen* («La Rosa de Versailles 2001: Oscar i Andre»), escrita per Ueda Shinji, dir. Tani Masazumi, Tsuki-gumi, Takarazuka Daigekijō («Gran Teatre de Takarazuka»), Takarazuka, Japó, 2001.
- Brau, Lorie (1990). «The Women's Theatre of Takarazuka». *TDR : Drama review* 34.4: 79–95.
- Bunch, Ralph i Motoyama, Mutsuko (1987). «Women, Tradition and Politics in Japanese Classical Theatre». *Journal of Asian and African Studies* 22.1: 80–86.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. Nova York: Routledge.
- Chizuko, Ueno (1996). «Orientalismo y género». *Debate feminista* 14.7: 165–186.
- Cixous, Hélène, i Catherine Clément (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." Dins *Drag Histories, Herstories and Hairstories: Drag in a Changing Scene Volume 2* ed. Mark Edward i Stephen Farrier, 69–82. Londres: Methuen Drama.
- Duffett, Mark (2013). *Understanding Fandom: An introduction to the study of media fan culture*. Nova York - Londres: Bloomsbury.
- Exley, Charles (2017). «Popular Musical Star Tokuko Takagi and Vaudeville Modernism in Taishō Asakusa Opera». *Japanese Language and Literature* 51.1: 63–90.
- Fanasca, Marta (2019). «Crossdressing Dansō: Negotiating Between Stereotypical Femininity and Self-Expression in Patriarchal Japan». *Girlhood studies* 12.1: 33–48.
- Farwell, Marilyn R (1975). «Virginia Woolf and Androgyny». *Contemporary Literature* 16.4: 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: 59–73.
- Gabrovskaya, Galia Todorova (2015). «Onna Mono: The 'Female Presence' on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre». *Asian theatre journal* 32.2: 387–415.
- Gräjdian, Maria (2011). «Kiyoku, Tadashiku, Utsukushiku: Takarazuka Revue and the Project of Identity (re-)solidification». *Contemporary Japan* 23.1: 5–25.
- Hall, Stuart (1999). «Encoding, Decoding». Dins *The Cultural Studies Reader* ed. Simon During, 261–282. Nova York: Routledge.
- Hikari, Hori (2013). «Tezuka, Shōjo Manga, and Hagio Moto». *Mechademia* 8: 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: 158–177.
- Hosokawa, Shūhei (2013). «Japanese Women's Popular Musicals: The Takarazuka Revue». Dins *Music, Modernity and Locality in Prewar Japan: Osaka and Beyond* eds. Alison Tokita i Hugh de Ferranti, 57–67. Surrey: Ashgate.
- 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.

- Jasay, A. E. de (1953). «Reform And Recovery In Japan». *The Australian Quarterly* 25.4: 61–68.
- 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: 153–165.
- Lunning, Frenchy (2011). «Under the Ruffles: Shōjo and the Morphology of Power». *Mechademia* 6.1: 3-19.
- Luke, Alison (2016). «Performing Femininity in Japanese Politics: Chikage Ogi Case Study». *New voices in Japanese studies* 8: 118–142.
- 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: 158–177.
- Nakamura, Karen; Matsuo, Hisako (2003). «Female masculinity and fantasy spaces: transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese popular culture». Dins *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa* eds. James E. Roberson i Nobue Suzuki, 59–76. Nova York: RoutledgeCurzon.
- Rado, Lisa (1997). «Would the Real Virginia Woolf Please Stand Up? Feminist Criticism, the Androgyny Debates and *Orlando*». *Women Studies* 26.2: 147-169.
- Robertson, Jennifer (2009). «Ethnicity and Gender in the Wartime Japanese Revue Theatre». Dins *War and Militarism in Modern Japan: Issues of History and Identity* ed. Guy Podoler, 39–52. Folkestone: Brill.
- Robertson, Jennifer (1998). *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Robertson, Jennifer (1991). «Theatrical Resistance, Theatres of Restraint: The Takarazuka Revue and the 'State Theatre' Movement in Japan». *Anthropological quarterly* 64.4: 165–177.
- Shamoon, Deborah (2007). «Revolutionary Romance: 'The Rose of Versailles' and the Transformation of Shōjo Manga». *Mechademia* 2: 3-17.
- Sofue, Takao (1965). «Childhood Ceremonies in Japan: Regional and Local Variations». *Ethnology* 4.2: 148–64.
- Stacey, Jackie (1988). «Desperately Seeking Difference». Dins *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* eds. Lorraine Gamman i Margaret Marshment, 112–129. Londres: The Women's Press.
- 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: 14–16.
- Suter, Rebecca (2013). «Gender Bending and Exoticism in Japanese Girls' Comics». *Asian Studies Review* 37.4: 546-558.
- Yamanashi, Makiko (2019). «Japanese Women on Stage: From Tradition to Modernity». Dins *The Palgrave Handbook of the History of Women on Stage* eds. Jan Sewell i Clare Smout, 329–352. Cham: Springer International Publishing AG.
- Yamanashi, Makiko (2012). *A History of the Takarazuka Revue Since 1914: Modernity, Girls' Culture, Japan Pop*. Leiden: Brill.