

Memorias de unas cejas azules. Los escritos de la pintora Uemura Shōen

Memories of Blue Eyebrows. The Writings of Painter Uemura Shōen

Ana GALÁN SANZ

anavictoria.galan@estudiante.uam.es

Resumen: La traducción al castellano de las memorias de la pintora japonesa Uemura Shōen, conocidas con el nombre de *Memorias de unas cejas azules* es un texto que muestra a esta artista bajo una nueva perspectiva, más íntima y personal. A través de la exposición de la vida y obra de Shōen y del análisis de sus memorias pretendo hacer una revalorización de la literatura escrita por una mujer artista, pues son estos unos escritos de gran riqueza temática que permiten elaborar una lectura original tanto de la vida personal como profesional de Shōen.

Palabras clave: Uemura Shōen; memorias; traducción; mujer artista; empoderamiento femenino.

Abstract: The translation into Spanish of the memoirs of the Japanese female painter Uemura Shōen, known as *Memories of blue eyebrows*, is a text that shows this artist from a new perspective. Through the presentation of the life and work of Shōen and the analysis of her memoirs, I want to make a revaluation of the literature written by a woman artist, since they are writings of great richness that allow to elaborate an original reading of Shōen's personal and professional life.

Keywords: Uemura Shōen; memoirs; translation; female artist; female empowerment.

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

En este artículo me gustaría presentar las memorias de la pintora japonesa Uemura Shōen¹ (上村松園, Kioto, 1875-Nara, 1949), conocidas con el nombre de *Memorias de unas cejas azules* (『青眉抄』, *Seibishō*), que he traducido íntegramente al castellano. Considero de gran importancia el análisis de este texto ya que nos muestra a esta artista bajo una nueva perspectiva más personal y cercana, pues aquí se detallan declaraciones de la propia pintora, opiniones, ideas artísticas y explicaciones detalladas de costumbres y modas de la época en la que vive. Aquí pretendo, pues, presentar la traducción al castellano de las memorias de esta pintora nipona y un breve análisis de las mismas, un trabajo que considero novedoso ya que, a pesar de que existen numerosos estudios acerca de la figura de esta artista, han sido pocos los que han considerado a nivel metodológico las palabras de Shōen recogidas en sus textos. Aparte de esta nueva perspectiva, considero de interés el poder presentar la traducción del japonés al castellano de los escritos de una mujer tan relevante dentro del panorama artístico nipón como fue Uemura Shōen. Del mismo modo, esta es la primera traducción que se elabora de estas *Memorias de unas cejas azules* a una lengua europea pues, aunque se han traducido pequeños fragmentos de capítulos en artículos anglosajones, nadie ha trabajado en el estudio y promoción de estas *Memorias de unas cejas azules*. El objetivo que persigo aquí es, por tanto, recuperar palabras de una pintora clave dentro del universo artístico japonés que toma la palabra y no permite que otros sean los que hablen por ella.

En cuanto al esquema, realizaré en primer lugar una breve nota biográfica acerca de esta pintora con el fin de poder contextualizar esta investigación. A continuación, hablaré sobre las características técnicas de este texto, como las diversas ediciones y editoriales que se han interesado por publicarlo en Japón, los capítulos de los que consta y el tono que la artista adopta en cada uno de sus escritos. Además, destacaré los aspectos traductológicos más relevantes a la hora de realizar la versión en castellano de estas memorias y, por último, me gustaría dar a conocer este rico contenido a través de un análisis de la temática de las memorias que ilustraré con varias pinturas de Shōen.

1 En este artículo aparecen los nombres propios japoneses siguiendo el orden tradicional de escritura: primero el apellido y después el nombre de pila. Cuando se ofrece la traducción en castellano de un término, texto o capítulo, esta está acompañada del japonés original en caracteres *kanji* y su transcripción al alfabeto latino siguiendo la norma Hepburn.

2. UEMURA SHŌEN: UNA VIDA

Tras esta introducción, resulta imprescindible presentar a Shōen, una de las primeras mujeres artistas reconocidas por la Historia del Arte japonesa. Uemura Shōen, cuyo nombre de pila era Tsune, nació el día 23 de abril de 1875 en la ciudad de Kioto, Japón, como la segunda hija de Uemura Tahei (†1875) y Nakako (1848-1934). Debido a que su padre falleció meses antes de su nacimiento, Nakako, su madre, se convirtió en la responsable de la educación de Shōen y, también, en un pilar fundamental a la hora de desarrollarse como pintora profesional².

En el año 1887, la artista, con el permiso de su madre, inició sus estudios en la Escuela de Pintura de la Prefectura de Kioto, inaugurada en el año 1880. En mayo de ese mismo año, con el objetivo de profundizar en la representación de figuras humanas, comenzó a formarse en el taller privado del maestro Suzuki Shōnen (鈴木松年, 1848-1918), quien también era su mentor en la escuela y que se encargó de bautizarla artísticamente como «Shōen»³. Cuando contaba con catorce años, comenzó a elaborar sus diarios de pinturas donde narraba la torpeza de su pincel durante los primeros años de su andadura artística. En abril de 1890, Shōen presentó



Fig. 1

Bellezas de las cuatro estaciones (《四季美人図》, *Shiki bijinzu*) [Fig. 1] en la Exhibición Industrial Nacional⁴, una pintura de juventud cuyas protagonistas son cuatro figuras

2 Merrit, H. y Yamada N. (1993). Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women. *Woman's Art Journal*, 13, 12.

3 Uemura S. (上村松園) (2010). La época de la Escuela de Arte (「画学校時代」, *Gagakkō jida*). En Uemura S., *Seibishō. Seibishō sono go* (『青眉抄. 青眉抄その後』) (pp. 50-56). Tokyo: Kyūryūdō, 51.

4 Nakamura R. (中村麗子), Tsurumi K. (鶴見香織), Ogura J. (小倉実子) y Matsubara R. (松原龍一) (2010). *Uemura Shōen-ten* (『上村松園展』). Tokio, Kioto: Nikkei Inc., 193.

femeninas que representan las estaciones del año. Esta obra, elaborada por una joven Shōen de apenas quince años, cautivó de tal manera al príncipe británico Arturo de Connaught (1850-1942) que terminó por comprarla⁵. Como consecuencia de este éxito, dos años después, en 1892, Shōen decidió elaborar una nueva versión de esta *Belleza de las Cuatro Estaciones*, que sería presentada en el pabellón de mujeres de la Exposición Mundial Colombina de Chicago⁶.

Aparte de su formación con su primer maestro Suzuki Shōnen, la artista se interesó durante su etapa de juventud por aprender junto a otras grandes figuras del círculo artístico de Kioto, como los artistas Kōno Bairai (幸野棹嶺, 1844-1895) y Takeuchi Seihō (竹内栖鳳, 1864-1942), con quienes logró dominar la representación de figuras humanas y alcanzar un estilo único⁷.

El reconocimiento de su valía artística continuó a lo largo de los años y, así, en abril de 1900, cuando la pintora acababa de cumplir veinticinco años, presentó en la Exposición Universal de París una de sus obras más famosas, titulada *Madre e hijo* (《母子》, *Boshi*), que obtuvo la medalla de bronce⁸. A pesar de este éxito profesional tanto a nivel nacional como internacional, tuvo que enfrentarse a ciertos críticos que definían su trabajo como desfasado o anclado en la tradición pictórica nipona⁹. Además, fue madre soltera con veintisiete años de un niño cuyo padre era su primer maestro, Suzuki Shōnen, lo que dificultó su desarrollo laboral al convertirse en el objeto de reproches, juicios y todo tipo de comentarios despectivos¹⁰. Sin embargo, Shōen continuó trabajando y en noviembre de 1902, el mismo mes en el que había dado a luz, fue capaz de presentar la pintura *Jovencita* (《少女》, *Shōjo*) en la exposición otoñal de la Asociación de Arte de Japón¹¹. Al año siguiente, en 1903, su dedicación al arte se materializó con la apertura de su propio taller privado, bautizado como La Oscura Morada por sugerencia de su tercer maestro Takeuchi Seihō. Aquí impartía clases de pintura a jóvenes promesas de la pintura, en su mayoría mujeres¹².

Esta resurrección artística se reforzó con la elección de Shōen como jurado para diversas exposiciones. Aunque si bien es cierto que esta labor había estado monopolizada por artistas varones, Shōen colaboró como jurado desde temprano hasta sus

5 Morioka M. (1990). *Changing Images of Women: Taishō-Period Paintings by Uemura Shōen (1875-1949), Itō Shōha (1877-1968) and Kajiwara Hisako (1896-1988)*. [Tesis doctoral]. University of Washington, 56.

6 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 194.

7 *Ibidem*, 58-61.

8 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 195.

9 Tanaka K. (田中圭子) (2007). *Taishō-ki ni okeru Kyōto nihonga no josei hyōgen – kannō-bi to riarizumu* (『大正期における京都日本画の女性表現-官能美とリアリズム』). [Tesis doctoral]. Ritsumeikan Daigaku, 34-35.

10 Merrit, H. y Yamada N., *op. cit.*, 12.

11 *Ibidem*, 13-14.

12 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 195-196.

últimos años de vida. De este modo, en el año 1910 participó por primera vez como jurado en la décima edición de la exposición organizada por la Asociación de Artistas Senga-kai¹³ y en 1924 se convirtió en la primera mujer miembro del comité de la quinta edición de la exposición gubernamental Teiten¹⁴.

Durante su etapa de madurez, Shōen gozó de prestigio no solo en su Kioto natal, sino que también fue reconocida por la propia casa imperial. Esto se ejemplifica con la obra *Komachi lavando las hojas* (《小町草紙洗》, *Komachi sōshiarai*, 1929), presentada en la ceremonia de estado que entronizó al Emperador Shōwa, Hirohito (裕仁, 1901-1989). Además, en la década de 1930, varias de sus obras viajaron al extranjero, como *Aireando la ropa* (《虫干》, *Mushiboshi*), que en 1931 se mostró en la Exposición de Arte de Japón de Berlín, o *El fuego del carácter «dai»* (《大文字の送り火》, *Daimoji no okuribi*), también de 1931 y que fue seleccionada para la Exposición de pintura *nihonga* de Toledo, Estados Unidos¹⁵.

El año 1934 marcó sin duda a la artista, pues falleció su madre Nakako a los ochenta y seis años. El agradecimiento y cariño de la artista hacia su progenitora quedó reflejado en algunos de los escritos de esta época donde llegó a afirmar que Nakako fue también la madre de su propio talento artístico¹⁶. A pesar de la tristeza por la pérdida de Nakako, Shōen no abandonó su trabajo y apenas unos meses después presentó a modo de homenaje a su madre la pintura *Cejas azules* (《青眉》, *Seibi*) en la exposición conmemorativa del Museo Imperial de Kioto¹⁷.

Sus últimos años de vida se caracterizan por un ritmo frenético. Así, en el año 1941, Shōen realizó su primer viaje al extranjero, en concreto a China Central, acompañada de la también artista Mitani Toshiko (三谷十糸子, 1904-1992). Este mismo año fue elegida miembro de la Academia Imperial de Bellas Artes y sus escritos se incluyeron en revistas artísticas de repercusión, como *País de belleza* (『美の國』, *Bi no kuni*)¹⁸. Un año antes de su fallecimiento, en 1948, Shōen, junto con otros doce artistas, fue nombrada miembro de la sección de pintura *nihonga* del nuevo Instituto de Artes de Japón, establecido en diciembre de 1947. También este año se premió su dedicación al desarrollo artístico de Japón con la Orden al Mérito Cultural y se convirtió, con ello, en la primera mujer en recibir tal reconocimiento¹⁹. El día 27 de agosto de 1949 falleció en la ciudad de Nara como consecuencia del cáncer de pulmón que padecía²⁰.

13 *Ibidem*, 196.

14 Merrit, H. y Yamada N., *op. cit.*, 13-14.

15 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 199.

16 Uemura S. (2010). A la memoria de mi madre (『母への追慕』, *Haha he no tsuibo*). En Uemura S., *op. cit.* (pp. 132-137), 135.

17 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 199.

18 Ikeda A. (2018). *The Politics of Painting: Fascism and Japanese Art during the Second World War*. Honolulu: University of Hawaii Press, 68.

19 Merrit, H. y Yamada N., *op. cit.*, 16.

20 Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R., *op. cit.*, 202.

3. ESTUDIO TÉCNICO DE MEMORIAS DE UNAS CEJAS AZULES

Tras este breve inciso biográfico, me gustaría hacer hincapié en las características técnicas de la obra escrita de Shōen. *Memorias de unas cejas azules* (『青眉抄』, *Seibishō*) fue publicado por primera vez en el año 1943, seis años antes del fallecimiento de la pintora, por la editorial Rikugōshoin (六合書院) en Tokio. Cuatro años más tarde, en 1947, estas memorias también serían publicadas por la editorial Sōsei-sha (蒼生社) bajo el título *Memorias de unas cejas azules. Charlas y pensamientos inesperados* (『青眉抄. 随談随想』, *Seibishō. Zuidan zuisō*). Desde la muerte de Shōen en agosto de 1949 hasta casi treinta años después, hubo un silencio editorial, pues no aparecieron nuevas ediciones de este texto. Sin embargo, es probable que, coincidiendo con el centenario del nacimiento de la artista en el año 1975, tres editoriales decidieran publicar estos escritos, puesto que en esta época se incrementó el interés por ella y por su obra artística. De esta manera, las editoriales Kōdansha (講談社), Sansai-shinsha (三彩新社) y Kyūryūdō (求龍堂) comenzaron a trabajar en nuevas ediciones que, aparte de incluir las memorias en sí, es decir, *Memorias de unas cejas azules*, presentaban otros artículos que habían sido publicados en vida de Shōen por revistas especializadas.²¹ Por ejemplo, la editorial Kyūryūdō que es con la que trabajo en la traducción del texto, publicó en el año 1986 *Memorias de unas cejas azules. De ahí en adelante* (『青眉抄. 青眉抄その後』, *Seibishō. Seibishō sono go*). La reedición de 2010 incluye tanto las memorias como un extenso número de artículos publicados por la pintora, motivo por el cual la he elegido para llevar a cabo este trabajo de investigación.

A modo de continuación, es necesario incidir en este punto en las diferencias existentes entre *Memorias de unas cejas azules* (*Seibishō*) y *Memorias de unas cejas azules. De ahí en adelante* (*Seibishō sono go*). *Memorias de unas cejas azules* realmente presenta el estilo de unas memorias personales y, a pesar de que no sigue una línea temporal ni un orden cronológico típico de un diario, la artista sí que muestra sus pensamientos e impresiones. Sin embargo, *Memorias de unas cejas azules. De ahí en adelante* es una recopilación de artículos publicados por lo que el enfoque y el tono de la escritura de Shōen se transforma y reproduce un carácter diligente y metódico con respecto a sus pinturas, huyendo de explicaciones íntimas y personales. Asimismo, y aunque deja entrever constantemente el amor que siente hacia su profesión, en esta segunda parte no narra episodios relacionados con su vida privada, como sí ocurre en *Memorias de unas cejas azules*, sino aquellos que están vinculados directamente con la pintura. Es importante destacar que estos escritos recogidos en *Memorias de unas*

21 La información sobre editoriales y ediciones se ha obtenido a partir de la búsqueda en bases de datos académicas, como CiNii (<https://ci.nii.ac.jp/>, última consulta 13.10.2022), la colección digital de la Biblioteca Nacional de la Dieta (<https://dl.ndl.go.jp/>, última consulta 13.10.2022) y la colección digital literaria Aozora bunkō (https://www.aozora.gr.jp/index_pages/person355.html#sakuhin_list_1, última consulta 13.10.2022).

cejas azules. De ahí en adelante se elaboraron con el propósito de ser publicados y, por tanto, disponibles para cualquiera que con interés en la materia.

Desde un enfoque cronológico, se comprueba cómo los primeros textos de Shōen, pertenecientes a los años de juventud y madurez temprana de la artista, son ensayos relacionados con la pintura y su labor como artista. En estos textos de juventud, Shōen no adopta el papel de crítica, sino que trata de incluir sus recuerdos o experiencias, charlas o leyendas con los que consigue acercarse a su lector. Sin embargo, a partir de la década de 1930 y según va avanzando en edad, sus escritos se vuelven sin duda más personales. La artista, con sesenta años, recuerda experiencias y viajes y evoca su juventud. El propósito que Shōen podría perseguir aquí, publicando estas «batallitas», podría ser el de que sus memorias quedaran registradas y pudieran ser de utilidad para nuevas generaciones. Asimismo, estos textos se caracterizan por una profunda melancolía con respecto al pasado y la época de infancia y juventud.

Antes de concluir este punto, es importante señalar el hecho de que Shōen era una mujer bastante celosa de su vida privada, por lo que, en general, incide en temas como el estudio artístico o la problemática que debe encarar a la hora de realizar sus creaciones y evita enfrentarse a otros detalles que muestren su lado más emocional, como la relación personal con su primer maestro, Shōnen, o con su hijo Shōkō. Con esta investigación he aprendido, por tanto, que debo cuestionar las palabras de la artista a fin de poder diferenciar qué es verídico, qué es lo que calla y por qué mantiene el silencio en determinados aspectos de su vida. Si bien es cierto que Shōen cuenta en sus memorias numerosos episodios relacionados con sus recuerdos de la infancia, existen episodios destacados de su vida, como el nacimiento de su hijo o el ascenso a la fama, que no tienen cabida en sus escritos. Por tanto, aunque *Memorias de unas cejas azules* es una fuente primaria que me permite tener acceso a los pensamientos de Shōen, conviene tener en cuenta que es la artista la que selecciona aquello que desea contar a sus lectores y debo evaluar sus memorias y escritos con un sentido crítico que me permita compensar sus silencios, es decir, las experiencias que no aparecen en sus textos, con investigaciones adicionales. Tal y como afirma la historiadora austriaca Gerda Lerner (1920-2013):

En general, los lectores tienden a pensar que los diarios son verídicos por ofrecer un acceso directo a los pensamientos y emociones del escritor [...] En las autobiografías, la fuente principal es la memoria del autor. La gente que escribe sus propias vidas tiende a confiar en sus recuerdos sin sentido crítico, pero la memoria es una fuente traicionera. La mayoría de las veces recordamos lo que fue agradable y estas sensaciones curativas y positivas del recuerdo. Recordamos mejor lo que tiene sentido en la interpretación actual que tenemos de nuestra propia vida. [Sin embargo] a menudo, la memoria suprime experiencias dolorosas, traumáticas o vergonzosas. La mayoría de los autobiógrafos no tienen modo de comprobar cuáles son estas omisiones y cómo compensarlas²².

22 Lerner, G. (2009). *Living with History. Making Social Change*. Chapel Hill, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 148-9 (traducción propia).

4. ASPECTOS TRADUCTOLÓGICOS

Una vez analizado el contexto en el que aparecen estas memorias, considero relevante tratar diversos aspectos técnicos relacionados con la traducción que presento aquí. Antes de comenzar, quiero destacar los recursos que he empleado y que me han facilitado esta tarea. Por un lado, al tratarse de una serie de textos escritos en la primera mitad del siglo XX, especialmente en las décadas de 1920 y 1930, el japonés que utiliza Shōen es un japonés moderno, con estructuras que, aunque con algunas variaciones, se asemejan al japonés actual. Aun así, cuando he tenido dudas con respecto a ciertas formas gramaticales, como el uso de partículas o terminaciones propias del japonés clásico, me han sido de gran utilidad diccionarios especializados, como el recurso en línea Weblio que incluye explicaciones, ejemplos y traducciones del japonés clásico al moderno²³. Por otro, y a pesar de que el origen geográfico de la pintora Shōen se sitúa en la región de Kansai, concretamente en la ciudad de Kioto, el lenguaje que emplea se corresponde con la forma estándar del japonés, por lo que apenas aparecen en su redacción términos propios del dialecto, a excepción de determinados vocablos correspondientes a la estética tradicional nipona que se mencionarán más adelante en este mismo epígrafe.

Con respecto al estilo de la traducción, he tenido en cuenta a la hora de realizar su versión en castellano el tipo de texto que es. Tal y como se ha comentado con anterioridad, he trabajado con las memorias de la pintora nipona, pero también con los diversos artículos y opiniones incluidos distintas revistas femeninas y artísticas del momento. Resulta esencial destacar que el tono de Shōen se transforma pues, en sus *Memorias de unas cejas azules*, encontramos a una mujer cercana que expone libremente su parecer en relación a diversos temas de actualidad y también sus recuerdos personales. La expresión y la elección de vocabulario es, por tanto, sencilla, con escasa presencia de terminología especializada y con un predominio de onomatopeyas, dichos, etc. No obstante, los artículos de la artista que he traducido, recogidos en *Memorias de unas cejas azules. De ahí en adelante*, aunque conservan la personalidad de su autora, presentan un tono considerablemente más formal que el que aparece en las propias memorias. Aunque si bien es cierto que en estos textos habla de temas similares a los que expone en su diario personal, como el aprendizaje artístico o sus investigaciones sobre la estética tradicional, toma cierta distancia, pues se adecua al contexto y público para el que escribe.

Uno de los puntos en los que quiero centrarme en este breve comentario sobre mi traducción es precisamente el vocabulario, pues en el texto abundan términos culturales específicos del idioma japonés que aluden a objetos, sensaciones y actividades típicas de la cultura y sociedad niponas. Algunos conceptos son universalmente

²³ Recurso disponible en el siguiente enlace web: <https://kobun.weblio.jp/> (última consulta 13.10.2022).

conocidos, como «kimono» y «sake», que incluso están recogidos en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Sin embargo, en la traducción de estos textos he tenido que lidiar con otras nociones completamente desconocidas en el territorio español e hispano. Es por ello que he decidido, a fin de familiarizar al futuro público con el término, precederlo de una palabra en castellano con un contenido similar y, también, acompañarlo de una nota a pie donde explico en detalle el objeto en cuestión. Un ejemplo de ello es *obi*, relacionado con la vestimenta tradicional nipona, pero que es un término sin duda menos conocido que «kimono». Así, cuando este concepto aparece por primera vez en el texto, lo hace como «faja *obi*», ya que de esta manera el lector o lectora asume rápidamente que se trata de una prenda de vestir. Además, en su primera aparición, añado la nota al pie correspondiente a su explicación. En este caso, incluyo la siguiente información:

Obi es un tipo de faja usada en la vestimenta tradicional japonesa que forma parte de la indumentaria que acompaña al kimono. Durante el periodo Heian, las mujeres de la corte no llevaban *obi*, aunque, a partir del periodo Edo comenzó a extenderse. Elaborado en seda, las jóvenes solteras solían llevarlo anudado atrás, mientras que las casadas lo ataban en la parte delantera. En la actualidad, la mayoría de las mujeres llevan el *obi* atado por detrás. El *obi* está considerado como uno de los elementos más importantes de la vestimenta japonesa.²⁴

Como se puede observar, en la nota se introduce el término y, también, la referencia del texto donde se extrae dicha información. Otros ejemplos que aparecen en la traducción son «pintura *nihonga*», «recogido *mage*» u «horquilla *kanzashi*».

A modo de continuación con esto último, el uso de términos en el dialecto típico de la región de Kansai por parte de Shōen es inusual. No obstante, la artista es una gran conocedora de la estética, maquillaje y vestimentas tradicionales de su país y es por ello que en sus escritos aparecen alusiones a cada región. En el segundo capítulo de estas *Memorias de unas cejas azules*, titulado «Recogidos *mage*», Shōen elabora un listado con los peinados femeninos característicos de las tres mayores urbes del país: Edo (actual Tokio), Kioto y



Fig. 2

24 W. AA. (1983). *Kōdansha Encyclopedia of Japan*. Tokio, Nueva York: Kodansha USA Inc, 6, 48.

Osaka. Aunque un gran número de estos recogidos resultan similares, son bautizados con una nomenclatura distinta. Para acercar esta estética específicamente nipona al público occidental, que en general desconoce el significado de estos peinados, he ilustrado los recogidos más representativos y, además, he acompañado sus nombres con una sugerencia de traducción al castellano. Así, uno de los nombres que aparece en la traducción se presenta del siguiente modo: *chōchō* (lit. «recogido mariposa») [Fig. 2].

Como se observa de lo anteriormente expuesto, he decidido conservar el término en japonés en mi traducción a fin de respetar el tono original de la autora. Asimismo, la primera vez que aparece la palabra en cuestión he incorporado entre paréntesis los caracteres chinos *kanji* correspondientes a dicho vocablo, seguido de su lectura en alfabeto latino (*rōmaji*). Para mostrar esto, voy a emplear de nuevo las expresiones anteriores: faja *obi* (帯, *obi*), pintura *nihonga* (日本画, *nihonga*), recogido *mage* (髷, *mage*) y horquilla *kanzashi* (簪, *kanzashi*).

Por otro lado, y aunque no se trata de un dialecto regional, en las memorias y artículos de Shōen aparecen diversos *cronolectos*, es decir, variedades lingüísticas cuya forma está definida por la edad de las personas y el desarrollo histórico de la propia lengua²⁵. Un ejemplo es el manejo de la artista del sistema métrico nipón, que se muestra reiteradamente en el texto cuando expone las dimensiones de sus obras pictóricas. Shōen emplea términos como *sun*, una antigua unidad de longitud que equivale a 3,03 centímetros²⁶, *shaku*, que equivale a 30,3 centímetros²⁷, *kin*, una medida de peso que se corresponde con unos seiscientos gramos²⁸ o *sen*, antigua moneda japonesa que equivale a una centésima de yen²⁹. A lo largo de la traducción he decidido conservar estas unidades de medida, pero, con el objetivo de facilitar la comprensión, incluyo una nota a pie de página con la correspondencia de los mismos en el sistema métrico decimal.

En relación con esto último, conviene destacar el tratamiento de las fechas y los años pues, aunque en la sociedad nipona actual se ha asentado por completo el calendario gregoriano occidental, en la época de Shōen seguía predominando el calendario tradicional japonés, regido por las eras que representaban y siguen representando el reinado de un emperador. De este modo, aquí aparecen fechas pertenecientes a las eras Meiji (明治時代, 1868-1912), Taishō (大正時代, 1912-1926) y Shōwa (昭和時代, 1926-1989), ya que son las tres etapas de la historia nipona en las que Shōen vive. En la versión en castellano he respetado de nuevo las fechas que siguen el calendario tradicional nipón a fin de ser fiel al texto original (por ejemplo, Meiji 8), aunque he incluido entre corchetes su correspondencia con el calendario occidental (Meiji 8 [1875]).

25 Bolaños Cuéllar, S. (2000). Aproximación sociolingüística a la traducción. *Forma y Función*, 13, 160.

26 VV. AA. (1976). *Nihon Kokugo Daijiten* (『日本国語大辞典』). Tokio: Shōgakkan, 11, 546.

27 *Ibidem*, 9, 145.

28 *Ibidem*, 4, 309.

29 *Ibidem*, 12, 92.

Por último, me gustaría explicar brevemente cómo he traducido los sufijos honoríficos japoneses que Shōen aplica al hacer referencia a otra persona como muestra de educación y respeto. Aunque existen numerosos honoríficos conocidos en Occidente, como es el caso de «-sensei», aquí sí que he optado por su traducción a equivalentes en lengua castellana, favoreciendo con ello la naturalidad del texto. De este modo, «-san» es sustituido aquí por los términos de cortesía «señor» o «señora» (por ejemplo, la señora Iwai Kanko o la señora Kujō Takeko), «-sama» por «su excelencia» (su excelencia Ō Chōmei) y, finalmente, «-sensei» por maestro (el maestro Kongō Iwao o el maestro Suzuki Shōnen).

5. TEMÁTICA DE LOS FRAGMENTOS

Una vez analizada la estructura y fundamentos de esta traducción, me gustaría finalizar esta investigación con un breve estudio sociocultural de la diversa temática incluida en estas memorias femeninas. Aquí presentaré cuatro de los aspectos más recurrentes en los escritos de Shōen, que ilustraré con varios fragmentos de la traducción al castellano, así como con su obra artística.

I. *Sentimientos, melancolía y recuerdos personales*

Como se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta investigación, Shōen rescata en sus escritos recuerdos de su juventud y de su experiencia como mujer y como artista. Por ejemplo, en el capítulo llamado «Recuerdos de mi cuaderno de bocetos»³⁰, del año 1932, la artista explica cómo sus cuadernos funcionan como un nostálgico diario ilustrado donde narra su vida como pupila de sus tres grandes maestros y la dureza del aprendizaje artístico de figuras humanas en una época en la que apenas existían referencias sobre ello. A través de las palabras de Shōen se comprueba el gran esfuerzo que dedica a la pintura durante toda su vida:

Los cuadernos de bocetos que he ido pintando y acumulando no sé ni desde cuándo son más de cientos. Estos cuadernos, tanto los viejos como los nuevos, se han convertido en un nostálgico diario ilustrado. Lo más antiguo de mis diarios de pinturas se remite a mi tierna edad de trece años. Aunque son trazas de un pincel torpe que casi no puedo soportar mirar, ahí se revelan los recuerdos de mi juventud que rememoran el aprendizaje de la pintura, por lo que los amo con locura³¹.

30 Uemura S. (2010). Recuerdos de mi cuaderno de bocetos (「写生帖の思い出」, *Shasei-chō no omoide*). En Uemura S., *op. cit.* (pp. 265-269).

31 *Ibidem*, 265 (traducción propia).

Otro capítulo a destacar y que acredita la grandeza de esta pintora es «Esos veinte años»³², escrito en 1937 y que relata el complejo proceso de elaboración de la obra *Nieve. Luna. Flores* (《雪月花》, *Setsugetsuka*, 1937) [Fig. 3] un encargo que recibió de la emperatriz Taishō, la emperatriz Teimei (貞明, 1884-1951) y que tardó veintiún años en completar. Shōen comenta en la siguiente declaración la dificultad de encontrar inspiraciones para esta obra:

La verdad es que recibí la petición de esta obra hace como unos veinte años [...] Pero de cualquier forma siempre estaba presionada por mis otras responsabilidades con la pintura [...] y es que era incapaz de mojar el pincel en la obra solicitada. Un día se convirtió en un mes; un mes pasó a ser un año; dos años, tres años, cinco años, siete años, y sin darme cuenta la vida se precipitaba y es que al final lo he ido retrasando hasta el día de hoy [...] Además, en esa época no sé cuántas veces cogía el *yakizumi* y, aunque hacía bocetos, la rutina y los asuntos mundanos me estorbaban y no llegaba a cumplir de ninguna manera este deseo de tan largos años.³³

A pesar de estos obstáculos, la pintura *Nieve. Luna. Flores* es otra muestra más del talento y reconocimiento que Shōen recibe por parte de la más alta nobleza y aristocracia.



Fig. 3

32 Uemura S. (2010). Esos veinte años (「ああ二十年」, *Aa nijū-nen*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 313-317).

33 *Ibidem*, 313 (traducción propia).

II. Elaboración artística

Bajo este tema se encuentran los capítulos centrados en el aprendizaje artístico, los procesos y técnicas de creación y las inspiraciones que la propia artista recibe. En primer lugar, la serie de artículos sobre aprendizaje artístico resultan imprescindibles para el desarrollo de mi investigación, pues Shōen relata cómo fue este camino desde que era pequeña, incluso antes de empezar a asistir a la llamada Escuela de Pintura de la Prefectura de Kioto. Aquí nos encontramos con fragmentos con un carácter más histórico, como es el caso de «La época de la Escuela de Arte»³⁴, donde describe las clases y métodos de enseñanza que se impartían en esta institución durante el tiempo en el que la artista estuvo matriculada y critica a los alumnos que también asistían a las clases, pero que, sin embargo, no apreciaban la pintura. Tal y como Shōen afirma:

La Escuela de pintura de esa época era verdaderamente descuidada y había gente que, aunque no tenían un objetivo concreto de convertirse en artistas, sin saber por qué, ingresaban en la escuela [...] Era extraño que salieran artistas llenos de pasión o incluso obras de arte llenas de vida y, por ello, casi no había personas que se hicieran con un nombre tras graduarse en la escuela de pintura³⁵.

También se pueden ubicar en este punto aquellos capítulos donde explica cómo era el aprendizaje y el carácter de sus maestros Shōnen, Bairei y Seihō. En el capítulo «Mis tres maestros»³⁶ admite la profunda admiración que siente hacia estas tres figuras y su grandiosidad dentro del panorama artístico de Kioto. Por último, se puede incluir en este epígrafe el capítulo «Apuntes desde la oscura morada»³⁷. La Oscura Morada (棲霞軒, *seikaken*) es el nombre con el que Shōen bautiza a su taller. En este fragmento la artista describe detalladamente su estudio como un lugar sagrado donde se encierra y se dedica a su pasión artística: «mi taller es como el cáliz de la flor, de la mejor flor del paraíso de la tierra pura»³⁸. La pintura se convierte en una actividad pura y, así, Shōen persigue «pintar sin un ápice de vulgaridad, como si la pintura fuera una joya aromática que transmite serenidad»³⁹.

Los capítulos que tratan acerca de la elaboración artística se centran exclusivamente en el proceso artístico. Un ejemplo es «Mi primera obra expuesta. Bellezas de las cuatro estaciones»⁴⁰ donde explica la evolución que ha sufrido como mujer y como

34 Uemura S. (2010). La época de la Escuela de Arte. En Uemura S. *op. cit.* (pp. 50-56).

35 *Ibidem*, 50-51 (traducción propia).

36 Uemura S. (2010). Mis tres maestros (「三人の師」, *Sannin no shi*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 106-118).

37 Uemura S. (2010). Apuntes desde la oscura morada (「棲霞軒雑記」, *Seikaken zakki*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 77-93).

38 *Ibidem*, 79 (traducción propia).

39 *Ibidem*, 87 (traducción propia).

40 Uemura S. (2010). Mi primera obra expuesta. Bellezas de las cuatro estaciones (「最初の出品画」, *Saisho no shuppinga*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 56-61).

artista pues, en su madurez, Shōen se vuelve reivindicativa y da prioridad a una temática centrada en la figura de la mujer. Así, incluye críticas a su primera obra, *Bellezas de las cuatro estaciones* [Fig. 1], definiéndola como una pintura que realiza meramente por diversión y cuya composición es bastante simple, a pesar de que logra ser adquirida por el hijo de la reina Victoria de Inglaterra, el príncipe de Connaught. Shōen comenta:

Quando lo pienso hoy, es que era jovencísima, casi una niña. Como no tenía modelos, me dirigía al tocador y reproducía posturas como siluetas o poses que luego esbozaba. De esta manera pude completar mi primera obra *Belleza de las cuatro estaciones* [...] Al pensar de dónde me vino la idea de la temática de *Belleza de las cuatro estaciones*, pues la verdad es que no creo que tuviera un significado en especial [...] No es más que un cuadro con ideas totalmente infantiles⁴¹.

Por último, quiero hacer referencia aquí a los distintos estímulos que la artista recibe a la hora de completar sus obras y, para ello, voy a ilustrar este tema mediante el ejemplo «*Cesto de flores y el Centro de Iwakura*»⁴² donde Shōen expone el estudio previo a la producción de esta obra. *Cesto de flores* (《花筐》, *Hanagatami*, 1915) [Fig. 4] representa la figura alocada de la dama Teruhinomae, protagonista de la obra homónima de teatro *nō*. La artista encuentra dificultades a la hora de representar la locura del personaje, pues admite que «tenía la intención de pintar la figura de una demente enloqueciendo, pero [...] es que yo no tenía conocimiento alguno en relación con los locos»⁴³, por lo que finalmente acude al hospital psiquiátrico Iwakura de Kioto en busca de referencias que incluir en su obra. Con este ejemplo se comprueba de nuevo la gran dedicación de Shōen hacia la pintura y sus obras, a las que trata como si fueran sus propios retoños.



Fig. 4

41 *Ibidem*, 56, 57 (traducción propia).

42 Uemura S. (2010). *Cesto de flores y el Centro de Iwakura* (『花筐と岩倉村』, *Hanagatami to Iwakura-mura*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 125-132).

43 *Ibidem*, 126 (traducción propia).

III. Consideraciones sobre la estética tradicional

Esta serie de escritos son clave para acercarnos al concepto de belleza que Shōen desarrolla desde niña y que plasma en todas y cada una de sus pinturas. Así, nos encontramos con «Crónica de unas cejas»⁴⁴, donde Shōen nos hace partícipes de la enorme relevancia que da a las cejas y a su representación. La propia artista argumenta lo siguiente: «si cerramos los ojos, no entendemos qué es lo que nos cuentan, y si cerramos la boca, no podemos oír nada. No obstante, en el caso de las cejas, sí que podemos captar tanto la alegría como la agonía interna de una persona a través de ellas»⁴⁵.

Otro de los aspectos estéticos de mayor relevancia en la obra de Shōen son los recogidos tradicionales japoneses, los llamados *mage* que ostentan un rol esencial en cada una de sus pinturas. Así, la artista relata en los capítulos «Recogidos *mage*»⁴⁶ y «Acerca de los moños que me gustan»⁴⁷ cómo siente un profundo interés por estos peinados y sus variedades desde que era niña, lo que supone un perfecto caldo de cultivo para su posterior pasión por la representación de bellezas femeninas. La misma artista afirma:

Desde que era pequeña me divertía diseñando distintos tipos de recogidos que luego hacía a mis amigas del vecindario. Según he ido cumpliendo años, mi interés por los *mage* femeninos ha crecido intensamente. Como los motivos de mis pinturas son, en la mayoría de los casos, representaciones *bijinga*, puede que mi creciente interés se deba a la inseparable relación entre este estilo de pintura y los peinados de las mujeres. Junto con el gran esfuerzo que acarrea pintar un cuadro, también es necesario investigar acerca de estos recogidos⁴⁸.

Shōen admite que siente nostalgia ante las transformaciones artísticas que trae consigo la modernidad. Sin embargo, sus críticas hacia las nuevas permanentes de influencia occidental se deben al hecho de que no conservan la estética nipona tradicional y la artista teme que todas estas costumbres se pierdan:

Me da igual lo extraordinarias que sean las bellezas con permanente (aunque yo no puedo percibir belleza alguna en estos peinados), que estas no van a ser nunca material para mis *bijinga*. ¿Por qué será que no me pueda interesar pintar esto? Quizás sea porque no encuentro aquí ni lo más mínimo de belleza japonesa⁴⁹.

44 Uemura S. (2010). Crónica de unas cejas (「眉の記」, *Mayu no ki*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 15-20).

45 *Ibidem*, 15 (traducción propia).

46 Uemura S. (2010). Recogidos *mage* (「髷」, *Mage*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 20-27).

47 Uemura S. (2010). Acerca de los moños que me gustan (「好きな髷のことなど」, *Sukina mage no koto nado*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 237-245).

48 Uemura S. (2010) Recogidos *mage*. En Uemura S. *op. cit.*, 20 (traducción propia).

49 *Ibidem*, 26 (traducción propia).

Por esta razón, ella misma está convencida de que es la guardiana de la tradición y registra toda esta información en sus pinturas y, también, en sus escritos personales.

IV. Reflexiones artísticas

Shōen deja entrever en los epígrafes que componen sus memorias cuáles son sus opiniones sobre el panorama artístico y el desarrollo de las tendencias artísticas contemporáneas, así como sus distintas teorías acerca de la pintura y la modernidad. Aquí traigo el ejemplo del capítulo titulado «El arte de pintar y las mujeres»⁵⁰ donde comenta la aspiración a artista que tienen muchas jóvenes que ansían seguir sus pasos. Shōen se sincera y admite la dificultad de ser mujer y artista de manera simultánea pues, como ella misma afirma, la pintura no es un trabajo para débiles⁵¹. Aunque en esta época Shōen era bastante célebre y eran muchas las que le pedían poder formarse en su taller privado, la artista exigía motivación y dedicación absoluta:

El estudio de la pintura por parte de las mujeres es difícil pues requiere de una indescribible paciencia. Incluso a mí no se ni cuántas veces me han provocado y he enfurecido. Cada vez que me enfadaba y peleaba, esto no servía para nada y, al mostrarles que soportaba la presión, me rechinaban los dientes mientras lloraba. Creo que se trata de un trabajo que no pueden hacer en absoluto ni las cobardes ni las débiles⁵².

Con esta declaración, se observa cómo Shōen destaca la valentía como uno de los aspectos primordiales para poder avanzar en el arte, un mundo que todavía era (y es) monopolio masculino. La diligencia de Shōen con sus pinturas es sorprendente pues, a pesar de estas complicaciones derivadas de su género, alcanza obras de arte gracias a su pasión y, sobre todo, a su esfuerzo. Así, en el capítulo «Sobre pintar cuadros»⁵³, la artista narra el proceso de elaboración de diversas obras. En este punto me gustaría destacar la pintura *Danza introductoria* (《序の舞》, *Jo no mai*, 1936) que ella misma define como el trabajo del que se siente más orgullosa, pues la figura femenina protagonista encarna a una mujer fuerte e introduce la mirada femenina y sus ideas con respecto a las mujeres japonesas: «Que no puedan ser violadas por nada ni por nadie. Yo quería representar en esta pintura la fuerte determinación escondida en el interior de las mujeres. Creo que de algún modo pude mostrar mis sinceros sentimientos acerca de la elegancia clásica»⁵⁴.

50 Uemura S. (2010). El arte de pintar y las mujeres (「画道と女性」, *Gadō to josei*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 228-237).

51 *Ibidem*, 234.

52 *Ídem* (traducción propia).

53 Uemura S. (2010). Sobre pintar cuadros (「作画について」, *Sakuga ni tsuite*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 93-106).

54 *Ibidem*, 102 (traducción propia).

La devoción al arte es otro de los contenidos presentes no solo en la obra artística de Shōen, sino también en la mayoría de textos de la pintora. Esta temática engloba una vasta cantidad de escritos que demuestran una vez más de qué manera la pintura lo es todo para Shōen. Sin embargo, la artista no cuenta cínicamente lo positivo que le aporta la pintura, pues defiende que el hecho de que una mujer se dedique a la pintura no es una tarea sencilla. Así, en «Placer y dolor»⁵⁵, publicado en 1935, Shōen admite que, a la hora de pintar y crear, los artistas sienten ambas emociones:

Las pinturas requieren de placer. Si no se crea divirtiéndose, estoy segura de que al final esa pintura, traicionará las expectativas de su artista. Sin embargo, no pueden elaborarse de ninguna manera obras pensando solo en la diversión, ¿verdad? La creación busca un profundo placer dentro de la angustia⁵⁶.

Me gustaría concluir con una perspectiva sin duda más positiva que aparece en el fragmento de 1937 titulado «Solo pinturas»⁵⁷ donde Shōen realiza una oda hacia su gran pasión y nos regala frases como: «Es solo la pintura. Únicamente pienso en la pintura. No pienso perder ante nadie con esta actividad que me apasiona»⁵⁸.

6. CONCLUSIONES

En esta breve investigación, he querido descubrir a la artista Shōen desde una perspectiva que recupera sus palabras y permite que su testimonio, tan esencial para la pintura japonesa contemporánea, se escuche en la actualidad. Este trabajo centrado en la traducción de los textos de Shōen pretende, por tanto, revalorizar la literatura escrita por esta mujer artista, pues, como se ha podido comprobar aquí, los escritos de Uemura Shōen ofrecen una visión cercana de las experiencias de una de las pintoras más relevantes del pasado siglo y, por tanto, estos escritos de gran riqueza temática suponen una pieza clave para el análisis ya que permiten elaborar una lectura auténtica tanto de su vida personal como profesional. Sus reflexiones sobre su propio trabajo o sobre la moda nipona, así como sus recuerdos más profundos muestran una Shōen dedicada, perfeccionista, independiente, pasional con su trabajo y que no solo es artista, sino que es una mujer que apuesta siempre por ella misma y que confía en la fortaleza de sus compañeras.

La literatura que reside en memorias femeninas como las *Memorias de unas cejas azules* que aquí he presentado supone, por tanto, una herramienta imprescindible para

55 Uemura S. (2010). Placer y dolor (「苦楽」, *Kuraku*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 297-301).

56 *Ibidem*, 298 (traducción propia).

57 Uemura S. (2010). Solo pinturas (「絵だけ」, *Edake*). En Uemura S. *op. cit.* (pp. 343-344).

58 *Ibidem*, 343 (traducción propia).

la elaboración de una historia colectiva, inclusiva y alejada del clasismo y misoginia tradicional que ha silenciado y ocultado la obra artística (y literaria) de las mujeres creadoras durante siglos. En concreto, creo que existe la necesidad de realizar una revisión de la Historia del Arte y una reformulación de la misma bajo una perspectiva de género que incluya las experiencias y valores de las mujeres y, para ello, es imprescindible recurrir a las voces de todas estas protagonistas del desarrollo de nuestras culturas que han sido relegadas en la construcción de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolaños Cuéllar, S. (2000). Aproximación sociolingüística a la traducción. *Forma y Función*, 13, 157-192.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/17189> (última consulta 13.10.2022).
- Galán Sanz, A. (2020). Empoderamiento femenino en la obra de Uemura Shōen. *Las mujeres y el universo de las artes. XV Coloquio de Arte Aragonés*, 283-293.
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/17galan.pdf> (última consulta 13.10.2022).
- Galán Sanz, A. (2020). Una lectura feminista de La Llama de Uemura Shoen, *Mirai. Estudios Japoneses*, 4, 129-142.
<https://revistas.ucm.es/index.php/MIRA/article/view/67401> (última consulta 13.10.2022).
- Ikeda, A. (2018). *The Politics of Painting: Fascism and Japanese Art during the Second World War*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lerner, G. (2009). *Living with History. Making Social Change*. Chapel Hill, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Merrit, H. y Yamada, N. (1993). Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women. *Woman's Art Journal*, 13, 12-16.
<https://www.jstor.org/stable/1358147?refreqid=excelsior%3A8ba33b1e6bd81382d6bfbce-9b9a92bae> (última consulta 13.10.2022).
- Morioka, M. (1990). *Changing Images of Women: Taishō-Period Paintings by Uemura Shōen (1875-1949), Itō Shōha (1877-1968) and Kajiwara Hisako (1896-1988)*. [Tesis doctoral]. University of Washington.
<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/6225> (última consulta 13.10.2022).
- Morioka, M. (1996). Uemura Shōen. Ellen P. Conant (ed.) *Nihonga. Transcending the Past-Japanese Style Painting 1868-1968*. Nueva York: Weatherhill Inc., (pp. 138-141).
- Nakamura, R. (中村麗子), Tsurumi K. (鶴見香織), Ogura J. (小倉実子) y Matsubara R. (松原龍一) (2010). *Uemura Shōen-ten* (『上村松園展』). Tokio, Kioto: Nikkei Inc.
- Tanaka K. (田中圭子) (2007). *Taishō-ki ni okeru Kyōto nihonga no josei hyōgen – kannōbi to riarizumu* (『大正期における京都日本画の女性表現-官能美とリアリズム』). [Tesis doctoral]. Ritsumeikan Daigaku.
- Uemura S. (上村松園) (2010). *Seibishō. Seibishō sono go* (『青眉抄. 青眉抄その後』). Tokyo: Kyūryūdō.
- VV. AA. (1983). *Kōdansha Encyclopedia of Japan*. Tokio, Nueva York: Kodansha USA Inc.
- VV. AA. (1976). *Nihon Kokugo Daijiten* (『日本国語大辞典』). Tokio: Shōgakkan.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Fig. 1: Uemura Shōen. *Bellezas de las Cuatro Estaciones* (《四季美人図》, *Shiki bijin-zu*). 1892. Pintura sobre seda en rollo vertical, 130,5 x 56,7 cm. Hikaru Memorial Museum, Takayama. Fotografía extraída de Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R. (2010). *Uemura Shōen-ten*. Tokyo, Kyoto, Nikkei Inc., 50-51.

Fig. 2: Recogido mariposa (蝶々, *chōchō*). Pintura elaborada por la autora.

Fig. 3: Uemura Shōen. *Nieve. Luna. Flores* (《雪月花》, *Setsugetsuka*). 1937. Tres pinturas sobre seda en rollo vertical, 157,5 x 54,2 cm. The Museum of the Imperial Collections, Tokio. Fotografía extraída de Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R. (2010). *Uemura Shōen-ten*. Tokyo, Kyoto, Nikkei Inc., 98-99.

Fig. 4: Uemura Shōen. *Cesto de flores* (《花かたみ》, *Hanagatami*). 1915. Pintura sobre seda en rollo vertical, 208 x 127 cm. Shōhaku Art Museum, Nara. Fotografía extraída de Nakamura R., Tsurumi K., Ogura J. y Matsubara R. (2010). *Uemura Shōen-ten*. Tokyo, Kyoto, Nikkei Inc., 75.