

El fin del *Cool Japan*: La criminalización del consumo (global) de productos rorikon

Christian Emmanuel Hernández Esquivel
Universidad Autónoma del Estado de México

Cómo citar: Hernández, C. (2023). El fin del *Cool Japan*: La criminalización del consumo (global) de productos rorikon. *Vitral. Revista de Teoría y Creación de Arte.*, 1-44.
(Recibido: 29 de agosto de 2023; Aceptado para su publicación: 1 de noviembre de 2023)

Resumen

El presente trabajo señala el origen y el desarrollo del *rorikon manga* como un género editorial propio de Japón que, a lo largo de la década de 1980, dio paso a otro tipo de productos editoriales que representaban de manera sexual a niñas y adolescentes. Además, discute los procesos judiciales que ha enfrentado la industria de historietas japonesas para adultos, así como las decisiones (respecto a la censura) que se han tomado a partir de dichos veredictos. Se enfatiza que pese a que, desde mediados de la década de 1960, existían productos editoriales que representaban a niñas y a adolescentes de carne y hueso, los consumidores del *rorikon manga* se inclinaron por el consumo de niñas y adolescentes ficticias, en especial aquellas provenientes del *anime*. La propuesta central de este trabajo es que mientras se considere al *rorikon manga* “pornografía infantil”, las estrategias de internacionalización emprendidas por el gobierno japonés terminarán fracasando.

Palabras clave: Rorikon, Anime-Manga, Lolita Complex, Child Pornography, Japan.

Abstract

The present work points out the origin and development of *rorikon manga* as a Japanese publishing genre that, during the 1980s, led to other types of editorial products that sexually represented girls and teenagers. In addition, it discusses the judicial processes that the adult Japanese comics industry has faced, as well as the

decisions (regarding censorship) that, arising from those verdicts, the Japanese industry has taken. It is emphasized that despite the fact that, since the mid-1960s, there were editorial products that represented flesh-and-blood girls and adolescents, *rorikon manga* consumers favored the consumption of fictitious girls and adolescents, especially those from *anime*. The central proposal of this work is that whereas *rorikon manga* is considered "child pornography", the internationalization strategies taken by the Japanese government will end up failing.

Keywords: Rorikon, Anime-Manga, Lolita Complex, Child Pornography, Japan.

Introducción

En julio de 2014, el Ministerio de Economía, Comercio e Industria del Gobierno Japonés (METI, por sus siglas en inglés), propuso la iniciativa denominada *Cool Japan*, cuyo objetivo era: "Impulsar a las empresas japonesas identificadas con el '*Cool Japan*' mediante el desarrollo y la expansión de la demanda [de sus productos] en el extranjero" [*sic.*]¹ En dicho documento, los burócratas del METI explicaban que, para cambiar el déficit en la balanza comercial, las empresas japonesas podrían aprovechar la popularidad que ciertos productos nipones tenían fuera de Japón, en especial, aquellos relacionados con el mercado global de *anime-manga*-videojuegos. (METI, 2014) A partir de aquel momento, y con la aprobación por parte de la Oficina del Gabinete del primer ministro Shinzō Abe, la iniciativa *Cool Japan* se convirtió en una política de estado que contó, tan sólo en su primer año, con un presupuesto de más de 155 millones de dólares. (METI, 2014) Sin embargo, a pesar de que dicha iniciativa buscaba abrir nuevos mercados para la animación y la historieta japonesas, la mayor parte de sus recursos fueron a parar en inversiones relacionadas con

¹ "Gain momentum of Japanese enterprises which embody 'Cool Japan' via developing and expanding demand overseas" [*sic.*] (METI, 2014).

telecomunicaciones, alimentos (en especial, el té verde) y la promoción del turismo (Saito, 2017; Satoshi, 2018). Para Roland Kelts (2010), la política del *Cool Japan* ha fracasado debido a que, precisamente, el gobierno japonés no ha realizado inversiones suficientes en las empresas productoras de *anime* y *manga*. A pesar de que, en 2015, el gobierno japonés invirtió 3.7 millones de dólares en la empresa Kadokawa, (Pineda, 2015) la existencia de otro tipo de inversiones en corporativos japoneses como Toei, Studio Pierrot, Production I.G, Madhouse, Studio Ghibli, Shōgakukan, Kōdansha o Shūeisha, prácticamente, ha sido nula. Aunado a ello, es claro que la política del *Cool Japan* no considera los productos para adultos, en específico, aquellos que presentan contenidos sexuales. Tal es el caso del *rorikon*, género de *anime-manga* japonés que representa sexualmente a niñas y adolescentes, y cuya producción, distribución y consumo se encuentran permitidos, hasta la fecha, por las leyes japonesas. Para Patrick W. Galbraith (en McLelland, 2016), la existencia del *rorikon* representa, por sí mismo, un obstáculo para el *Cool Japan*: no sólo arroja una imagen de extrañez y perversidad sobre Japón (la imagen de un “*weird Japan*”) sino que equipara la atracción por el *anime* y el *manga* con la pedofilia y, consecuentemente, con la “pornografía infantil”. Así, desde esta óptica, Japón ha sido identificado como “el paraíso de la pornografía infantil”, y se le ha condenado abiertamente por no prohibir los productos que representan sexualmente a niñas y adolescentes (*cf.* Adelstein & Kubo, 2014; Flacker, 2014; Fletcher, 2015; McCurry, 2015; Takeuchi, 2015). Para Galbraith, la discusión sobre qué hacer con el *rorikon* estriba no en prohibirlo (como se ha hecho en otras partes del mundo) sino en entender su rol en la conformación del mercado de consumo alrededor del *anime* y el *manga*, en especial, en el surgimiento de la denominada “cultura *otaku*” (*otaku bunka*).

a) Rorikon manga como “cultura otaku”

El *rorikon*, contracción del término *rorīta konpurekkusu* (“complejo de Lolita”), es un estilo gráfico (y visual) que nació, en Japón, a finales de la década de 1970; en especial, entre la comunidad de aficionados a la historieta japonesa de carácter amateur (*dōjinshi manga*); y, específicamente, entre los entusiastas que se congregaban en la Comic Market o Comiket (*Komiketto*, *Komike*), la mayor convención de publicaciones amateur del mundo (Kinsella, 2000:121-124). En 1969, el término *rorīta konpurekkusu* fue introducido en Japón gracias a la traducción al japonés del libro *The Lolita Complex* (1966) del investigador estadounidense Russell Trainer, el cual aborda, a través de diversos casos de estudio, de qué manera los varones estadounidenses se sintieron atraídos por las mujeres menores de dieciocho años de edad a mediados de la década de 1970 (Trainer, 1966 y 1969). Este complejo hace referencia a la figura de Lolita, la protagonista infantil de la novela homónima escrita por Valdimir Nabokov, y publicada por Olympia Press en 1955; quien es considerada como la primera niña sexuada (*sexual child*) de la literatura norteamericana. La novela de Nabokov se tradujo al japonés en 1959, y a diferencia de las reacciones que su publicación causó en los Estados Unidos de América, en Japón no causó el mayor revuelo debido, entre otras cosas, a que en la literatura y en la estampa japonesas se han representado encuentros sexuales entre varones adultos y mujeres prepubescentes desde el periodo Edo. [Fig. 1]

En 1974, la tira “*Kyabetsu hatake de tsumazuite*” (“Tropezando entre los sembradíos de coles”), del dibujante japonés Wada Shinji, introdujo el término *rorīta konpurekkusu* en una revista comercial de historietas para niñas (*shōjo manga*). En dicha historia, el personaje central Iwata Shinji (seudónimo del propio autor) hace referencia a la propuesta de matrimonio que Lewis Carroll, realizó a Alice Liddell, la niña británica en quien basó el personaje de Alicia: “El escritor Lewis Carroll, cuyo nombre real es C. L. Dodgson, le propuso matrimonio a Alice cuando ella tenía 7 años, ella es una niña con una historia interesante.” Su interlocutora, Nakayama Eiko, una estudiante de preparatoria, opina sorprendida: “[Lewis Carroll] era un típico *Lolita*

complex.” En una anotación al margen, Wada Shinji define: “*Lolita complex* = desorden de la personalidad en el que sólo se desea a niñas pequeñas”. Es interesante señalar que la aparición de esta anécdota se dio entre las páginas de *Bessatsu Māgaretto*, una revista de historietas para niñas (*shōjo manga*) publicada, a nivel nacional, por Shūeisha. [Fig. 2] Patrick W. Galbraith (en McLelland, 2016) hace notar que los organizadores de la Comic Market eran adultos varones asiduos a la lectura de *shōjo manga*, y que, incluso, promocionaron su evento con una inserción pagada en *Bessatsu Shōjo Comic* (“Número especial de comic para niñas”), en 1975, por lo que la mención de Wada respecto al *Lolita complex* se considera una especie de guiño a sus lectores adultos.

El escritor y editor japonés Hirukogami Ken confirma, en su autobiografía (2015), el impacto que ocasionó entre la comunidad de aficionados a la historieta japonesa el haber encontrado el término *rorita konpurekkusu* en “*Kyabetsu hatake de tsumazuite*” (1974). Por primera vez, los lectores varones de *shōjo manga* comenzaron a reconocerse como “acomplejados”, y comenzaron a identificarse con sus pares, así como a generar discursos que fomentaban o justificaban su parafilia. Hirukogami Ken es reconocido en Japón como “el dios del *rorikon*” debido a que fue el primer editor de revistas amateur de este tipo, las cuales abordaban, de manera visual y textual, el deseo sexual por las niñas (tanto reales como ficticias). [Fig. 3] De estas primeras publicaciones se conoce poco, debido a su corto tiraje y a su distribución limitada, ya que, únicamente, podían conseguirse en las Comiket (que se realizaban tres veces por año en la ciudad de Tokio).

En abril de 1979, Hirukogami Ken presentó, en ocasión de la Comiket 11, la revista de historietas tipo *Shibēru* (“Cybele”), la cual es considerada como la primera revista de historietas *rorikon* de hechura amateur. El título de esta revista está tomado de la adaptación de la película francesa *Les Dimanches de Ville d'Avray* (1962) que, en japonés, lleva por título *Shibēru no nichiyōbi* (“El domingo de Cybele”); la cual cuenta la historia de la relación entre Pierre, un ex-combatiente de la Guerra de Vietnam, y

Françoise, una niña de diez años, quien está huérfana, y de la que Pierre se termina enamorando. En la revista *Shibēru*, apareció el trabajo de los dibujantes japoneses Azuma Hideo y Uchiyama Aki, a quienes, en la actualidad, se les considera los padres del *rorikon manga*. Sin embargo, los contenidos visuales que presenta esta revista distan mucho de las características estilísticas que identifican al *rorikon* contemporáneo: aunque las representaciones de carácter gráfico erotizaban la figura de la niña (*shōjo*), aún no existían representaciones gráficas del contacto sexual (mucho menos genital) con ella. Esta situación se explica, siguiendo a Ōtsuka Eiji (2004), debido a que los dibujantes de *Shibēru*, y en especial, Azuma Hideo, presentaban un estilo sumamente apegado al *shōjo manga*, y no apostaban (aún) por lo (sexualmente) explícito. [Fig. 4]

El caso de Azuma Hideo resulta sumamente interesante porque, antes de incursionar en la producción de historietas amateur, ya había publicado diversos trabajos gráficos en las casas editoriales Akita Shoten, Asahi Sonorama, Futabasha y Kisō Tengai. Azuma Hideo había sido discípulo de Tezuka Osamu (considerado “el Dios del *manga*”) y había participado en varios números de la revista *COM* (1967-1972) tanto con historietas como con ilustraciones de portada. Su estilo era paródico, y dibujaba historietas de ciencia ficción. Pero, actualmente, se le considera “el padre del *rorikon manga*” por el uso (y el abuso) que hizo de la figura de la niña (*shōjo*) al presentar estudiantes de secundaria (*chūgaku*) y de preparatoria (*kōkō*) en situaciones sexuales. [Fig. 5] No obstante, para Ōtsuka Eiji (2002), la trascendencia de Azuma Hideo en la conformación de la estética *rorikon* va más allá, gracias a la infantilización que hizo de las mujeres adultas que presentaba en sus historias. [Fig. 6]

Para Kinsella (1998), las primeras publicaciones de *rorikon manga* amateur eran una especie de *shōjo manga* dibujado por varones y para varones que expresaba una “fijación” con las mujeres jóvenes, así como cierto “resentimiento” por su emancipación de género y su empoderamiento social. Kinsella ubica el origen de este “resentimiento” en la “fijación” que experimentaban los jóvenes varones de

inicios de la década de 1980 por la cultura juvenil del sexo opuesto (en especial, la *shōjo bunka*) que incluía, por supuesto, las revistas de *shōjo manga*. Tal como puede notarse en los contenidos de los primeros *rorikon manga*, la “fijación” que existió por parte de los autores de las mismas se dio sobre los personajes femeninos provenientes de las películas y de las series de animación japonesa, así como sobre las figuras literarias de Alicia y de Lolita. Esto es importante porque, a diferencia de lo que propone Kinsella, tanto los dibujantes como los consumidores varones de *rorikon manga* no hicieron suya la cultura juvenil de las mujeres (*shōjo bunka*) sino, a partir de la incorporación, la imitación, la sustitución y el rechazo de diferentes elementos pertenecientes a ella, crearon una cultura propia: la *otaku bunka* (“cultura otaku”).

En 1979, la película de animación japonesa *Rupan san-sei Kariosutoro no shiro* (“Lupin III, el castillo de Cagliostro”), dirigida por Miyazaki Hayao, popularizó el uso del término *rorikon* entre los consumidores de *anime*. En la película, Lupin III, un ladrón de alrededor de veinte años de edad, llama *rorikon* al Conde de Cagliostro, un hombre mayor de cuarenta años que pretende contraer nupcias (por la fuerza) con la joven Clarisse, de apenas dieciséis. Esta anécdota desató una serie de reacciones por parte de los seguidores del trabajo de Miyazaki quienes, en un intento por demostrar su gusto y admiración por la joven Clarisse, elaboraron una serie de publicaciones amateurs en las que representaron de manera erótica a dicho personaje. Estas publicaciones llevaban por nombre “*Clarisse magazines*”, y se comercializaron en las diferentes Comiket a partir de 1980. Este tipo de publicaciones funcionaron como una vía poderosa de comunicación entre los aficionados al *anime-manga*, y los llevó a congregarse, en los diferentes eventos y convenciones, con otras personas con las cuales compartir sus gustos y, también, sus obsesiones. Aunado a ello, tal como el propio Hayao Miyazaki reconoció, en una entrevista para la revista *Animage* (1982), los admiradores de Clarisse comenzaron a utilizar la palabra *rorikon* para autodesignarse, desprendiéndola de las connotaciones negativas que la

ubicaban como un sinónimo de *pedofilia*, y relacionándola, por primera vez, con la atracción que dichos consumidores experimentaban por los personajes de *anime*.
[Fig. 7]

A lo largo de la década de 1980, las publicaciones amateurs que presentaron personajes femeninos menores de dieciocho años en situaciones sexuales fueron *in crescendo*. Además de las “*Clarisse magazines*”, en cada una de las emisiones de la Comiket celebradas en Tokio, aparecieron nuevos títulos que seguían la estética *rorikon*: *FRITHA* (1980), una selección personal de la obra del ilustrador japonés Hayasaka Miki; presentada en la Comic Market 15; *Rōtarī* (“Giratoria”, 1980-1981), una publicación parecida a *Shibēru*, presentada en las Comic Market 17, 18, 19 y 20; *Vīnasu* (“Venus”, 1980-1981), una compilación de ilustraciones tipo *manga* con desnudos de diversos personajes femeninos de *anime*, presentada en las Comic Market 17, 18 y 19; *Purezansu* (“Placer”, 1980-1981), una revista de información y ensayos literarios sobre la atracción sexual por las niñas, editada por los admiradores de la revista *Shibēru*, y presentada en las Comic Market 17, 18, 19 y 20; y *Nonki 4-gō* (“Despreocupada No. 4”, 1981), una colección de ilustraciones tipo *manga* que parodiaba de manera sexual a los personajes femeninos de las series de *anime* *Mirai shōnen Konan* (“Conan, el niño del futuro”, 1978) y *Kidō-senshi Gandamu* (“Gundam, el guerrero móvil”, 1979), presentada en la Comic Market 19.²

Para Nagayama Kaoru (2006), el erotismo de los primeros *rorikon manga* amateurs no residía en la descripción gráfica del sexo (coito) sino de la representación de las características corporales, psicológicas y los modales de los personajes femeninos presentes en ellos. Al ser, en su mayoría, parodias eróticas de personajes femeninos provenientes de las series de *anime*, estas publicaciones tenían que representar fidedignamente las características de dichos personajes más que las situaciones

² La información sobre estas publicaciones está tomada del libro 『ロリコン白書: ロリコン同人誌ベスト集成』 *Rorikon hakusho: rorikon dōjinshi besuto shūsei* (“El libro blanco del *rorikon*: la mejor compilación de *rorikon dōjinshi*”) publicado por *Fyūjon Purodakuto* ふゅーじょんぷろだくと en 1982.

sexuales en que se involucraban. Por supuesto, esto cambió con la aparición de las primeras revistas de historietas *rorikon* publicadas por casas editoriales establecidas a mediados de la década de 1980.

b) *Rorikon*: niñas ficticias y de carne y hueso

En diciembre de 1980, Yonezawa Yoshihiro publicó el artículo “*Byōki no hito no tame no manga kōgengaku dai-ichi kai: Rorīta konpurekkusu*” (“Estudio actual sobre el *manga* para personas enfermas número uno: *Lolita complex*”) en la revista mensual sobre *anime OUT*. Esta fue la primera mención respecto a la existencia de los *rorikon dōjinshi manga* realizada en una publicación comercial producida por una casa editorial establecida. En dicho artículo, Yonezawa considera que el *rorikon* es “una enfermedad terrible” (*osoroshībyōki*) que lo ha llevado, de preferir a las niñas ficticias, a interesarse en las niñas de carne y hueso (*genjitsu no shōjo-tachi*). En su artículo, Yonezawa reconoce haber consumido otro tipo de productos, en especial, los libros de fotografías de niñas desnudas (*shōjo nūdo shashinshū*) así como las revistas donde se publicaban este tipo de fotografías. Este dato es importante porque, desde finales de la década de 1970, la producción de publicaciones comerciales para adultos que involucraban a niñas y a adolescentes de carne y hueso se incrementó, llevando a la aparición de una serie de nuevos productos editoriales y audiovisuales a los que se les conoció bajo el eufemismo de “productos de Lolita” (*Rorīta sakuhin*) (Takatsuki, 2009).

En 1966, la publicación del libro *Ninfetto, 12-sai no shinwa* (“Nínfula, la leyenda de [la niña de] 12 años de edad”, 1966), del fotógrafo japonés Kenmochi Kazuo desató el *boom* de las colecciones fotográficas de niñas desnudas. En este primer *photobook*, publicado por Nōberu Shobō, aparecían fotografías en blanco y negro de la modelo Umehara Tae, de 12 años de edad, nieta del pintor Umehara Ryuzaburo; las cuales tuvieron tal éxito comercial, que el libro fue reimpresso por la propia Nōberu Shobō,

en 1970, bajo el título *12-sai no shinwa*; y, por segunda ocasión, en ese mismo año, como una “edición de lujo”, bajo el título *Derakkusu-ban 12-sai no shinwa*. Al año siguiente, Sanseishiya Shobō lo reeditó bajo el título *Europe 12-sai no shinwa*; y, finalmente, la editorial Buronzusha, lo reeditó en dos volúmenes, en 1977 y 1978. [Fig. 8]

Cabe aclarar que, las revistas con pornografía infantil habían llegado a Japón, vía Europa, desde mediados de la década de 1970,³ pero fue a partir de la publicación de *Little Pretenders* (1979), del fotógrafo japonés Yamaki Takao, cuando el género *rori mukku* (*loli mook*) se popularizó. La palabra *mook* hace referencia a un híbrido entre una revista (*magazine*) y un libro (*book*); y su característica principal es que permanecían en los estantes de las librerías por períodos más largos que las revistas. *Little Pretenders* agotó su primera edición en semanas, y se reimprimió hasta alcanzar una venta total de 200 mil ejemplares (Takatsuki, 2010:47). Respecto a esta publicación, Patrick W. Galbraith (2011) menciona lo siguiente:

En 1979, con *The Little Pretenders*, los desnudos de niñas perdieron toda pretensión de “arte” y entraron directo al mercado de productos para adultos. A principios de la década de 1980, comenzaron a aparecer muchas revistas especializadas, con fotografías de desnudos, reseñas, ensayos sobre la atracción por las niñas, ficción y “colaboraciones de lectores”, incluidas

³ “Dentro de ellas, las más famosas eran *Nudist Moppets* (1976, cuyo volumen 2 apareció al año siguiente), *Children Love*, *Lollitots*, *Incest*, *Lolita*, *School girls & boys*, *Skoleborn*, *Loving Children*, *Bambina Sex*, entre otras, producidas en Dinamarca y Holanda. Eran especialmente extremas las revistas gráficas *Nymph Lover* que presentaban como tema principal fotografías de sexo coital con niños, y la imitación japonesa *Nymph lover Japan* (publicada por Azabu Shoten, 麻布書店, lanzada en junio de 1985, y suspendida en el sexto número).” (*Rorikon nyūmon*”, 2006) La procedencia, las características editoriales y el tipo de contenidos de los títulos mencionados fueron corroborados en el listado de publicaciones con pornografía infantil presentado en el anexo del artículo “The Trade in Child Pornography”, escrito por Jan Schuijjer y Benjamin Rossen, y publicado en *IPT Journal*, Vol. 4, 1992.

fotografías ilegales de niñas en la calle tomadas en momentos de exposición imprevista.⁴

Contrario a lo que pudiera parecer, las publicaciones de carácter amateur distribuidas en las Comiket de principios de la década de 1980, no estaban libres de este tipo de contenidos. En la Comic Market 16, celebrada en diciembre de 1980, el dibujante de historietas Senno Naifu, bajo el seudónimo OZ, presentó *Ningyō hime* (“Princesa muñeca”), un ensayo fotográfico que contenía diversas imágenes de niñas desnudas posando junto a muñecas anatómicas con características similares a las de ellas. En la Comic Market 18, celebrada en agosto de 1981, se puso a la venta *Alice*, una revista que presentaba diversas fotografías de estudiantes japonesas de secundaria desnudas, semidesnudas o mostrando su ropa interior. Finalmente, para la Comic Market 19, celebrada en diciembre de 1981, Hirukogami Ken presentó *SM Rorita* (“Lolita sadomasoquista”), un ensayo ilustrado con fotografías sobre el deseo sádico-masoquista por las niñas, así como *Yōjo shikō* (“Preferencia por las niñas pequeñas”), un ensayo apologético sobre la pedofilia. Estas publicaciones, al ser editadas y distribuidas de manera amateur, y contar con un tiraje muy corto de ejemplares, no fueron sujetas a la aplicación de las leyes de censura japonesas, en especial, aquellas relacionadas con “lo obsceno” (*waisetsu*). Sin embargo, en todas ellas, no existió la representación fotográfica de la cúpula sexual o el contacto genital entre adultos varones y mujeres menores de dieciocho años de edad que sí existía en las publicaciones europeas con pornografía infantil. [Fig. 9]

Subrayar esto es importante porque, a diferencia de lo que comúnmente se cree, la mayor parte de los dibujantes y los consumidores de los primeros *rorikon manga* no eran pedófilos, es decir, no experimentaban atracción sexual por las niñas de carne y hueso. La mayor parte de los dibujantes de este género preferían representar

⁴ “With The Little Pretenders in 1979, shōjo nudes lost all pretense of ‘fine art’ and shifted to the adult market. In the early 1980s, many specialty magazines began to appear, carrying nude photos, reviews, essays on the appeal of young girls, fiction and ‘reader submissions,’ including illegal photographs of girls on the street taken in moments of unanticipated exposure.” (Galbraith, 2011). La traducción es mía.

sexualmente a los personajes femeninos provenientes de las series de *anime* y de *manga* que a las niñas reales, tal como lo hizo notar Asuza Uegaku (1981) en su artículo “*SF to shōjo aikō no sōkyokusen: nijigen konpurekkusu shohō-sen*” (“La hipérbole de la ciencia ficción y el amor por las niñas: la prescripción del complejo bidimensional”):

El origen del *Lolita complex* es, evidentemente, la experiencia personal con el sexo opuesto en la época de juventud. (Si no hubiera existido Anabel, Lolita tampoco hubiera nacido.) El amante de niñas (*shōjo aikōka*) existe porque escapa de los fantasmas de las niñas que fueron sus objetos de amor en su juventud (hay diferencia de edad de individuo a individuo). [...] Sin embargo, en la actual capital imperial [Tokio], no hay razones [lógicas] para explicar a los grupos de amantes de niñas ni a los amantes de niños bonitos (en este caso, por supuesto, mujeres) que se han diseminado. Quizá sea verdad que ellos, en su mayoría, actualmente son poseedores de una concepción estética genuina que supera el “complejo bidimensional” (*nijigen konpurekkusu*), en donde no se puede tener contacto con el sexo opuesto, y el individuo se esconde en el mundo de los filmes.⁵

Tal como señala Galbraith (2011), siguiendo a Akagi (1992), el *rorikon* (como imaginario) refiere el deseo por cuerpos y personajes bidimensionales (no reales). Es un discurso sexual que no sólo expresa el deseo por la niña (*shōjo*) sino por su condición de niña (*shōjosei*) simbolizada en la lindura, la ternura y la belleza que la

⁵ 「ロリータコンプレックスの原因が、私たちの少年期の異性体験にあることは明らかだ。（アナベルがいなければ、ロリータも生まれなかった）少女愛好家は、少年時の恋愛の対象だった少女（個々により若干の年齢差がある）の面影から逃れられないでいる存在である。それは、少年時の情動体験のそれだけ強い所有者であることを意味している。しかし、実際帝都に蔓延少女愛好家や美少年愛好家（こっちは女の子だよ、もちろん）の群れを、これだけで説明するわけにはいかない。実際彼らの大半は、純粋な美的観念の所有者というよりはむしろ、現実の異性には手を出しかねてフィルムの世界に身を潜める、二次元コンプレックスであるというのも事実かも知れない。」 上学安座 1981 年。La traducción es mía.

ha caracterizado desde su nacimiento. Desde esta óptica, los primeros *rorikon manga* pueden ser entendidos como una forma de expresión contestataria, en la cual, el sujeto varón adulto rechaza adoptar la masculinidad estereotípica; y, en cambio, se identifica con la feminidad que representa la figura de la *shōjo*.⁶

Esta perspectiva es apoyada por el propio Hirukogami Ken (2005) quien, en su autobiografía, reconoce que, cuando era niño, fue abusado sexualmente por un adulto varón; y, tras la experiencia traumática, se identificó (en sus dibujos y en sus escritos) con la niña violentada:

Mientras dibujaba una escena en la que una niña era violada, mi punto de vista nunca era del lado del hombre [que viola], sino del lado de la niña violada. Mientras escribía, le daba a la niña violada mis sentimientos, [pero] al mismo tiempo le tenía celos y envidia. [...] A mí no sólo me gustaban las niñas bonitas, ni sólo me gustaba violarlas virtualmente. Yo quería convertirme en una niña bonita.⁷

De esta manera, tal como lo reconoció el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis (1983), existe una relación estrecha entre el trauma individual y la constitución del imaginario colectivo.⁸ En el caso de Hirukogami Ken, el imaginario individual que proyectó en cada una de sus publicaciones dio paso a la conformación de un

⁶ "Lolicon readers do not need a penis for pleasure, but rather they need the ecstasy of the girl. At that time, they identify with the girl, and get caught up in a masochistic pleasure". (Akagi, 1992; citado por Galbraith, 2011) "Readers do not need to emphasize with the rapist, because they are projecting themselves on the girls who are in horrible situations. It is an abstract desire and does not necessarily connect to real desires. This is something I was told by a lolicon artist, but he said that he is the girl who is raped in his manga. In that he has been raped by society, or by the world. He is in a position of weakness." (Itō, 1992; citado por Galbraith, 2011)

⁷ 「少女が犯される場面を描きながら、私の視点は常に犯す男の側には無く、犯される少女の側にあった。書きながら、私は犯される少女に感情移入をし、また羨望を抱き、嫉妬をしていた。(中略) 私は美少女が好きだったのでもなく、美少女を実際に犯したかったわけでもない。私は、美少女になりたいかった。」蛭兎神建編 2005 年。La traducción es mía.

⁸ "Si se tratase de la historia de un individuo, ¿qué sentido tendría decir que sus formaciones imaginarias no toman importancia, no desempeñan un papel sino porque unos factores <<reales>> -la represión de las pulsiones, un traumatismo- habían creado ya un conflicto? Lo imaginario actúa sobre un terreno en el que hay represión de las pulsiones y a partir de uno o varios traumas..." (Castoriadis, 1983:232-233).

universo simbólico en el que, en el fondo, lo que se encuentra es el deseo inconsciente de ser reconocido como un niño violado.

Para Galbraith (2011), volver ilegal la representación gráfica de la violencia sexual infantil ni ayuda a las víctimas de este tipo de violencia ni ayuda a prevenir dichos delitos. Tan sólo ayuda a perpetuar la imagen estereotipada de la niña como alguien “inocente y pura”. Una opinión muy parecida a la que sostiene David Sonenschein (1998b), en el volumen II de su libro *Pedophiles on parade*: “[En las sociedades cristianas] los niños, al igual que la mujer idealizada, se convirtieron en ídolos cuyo poder no podía ser cuestionado porque, al hacerlo, se ponía en tela de juicio otras creencias y relaciones aún más complejas que rodean al inocente.”⁹ Lloyd deMause, en *The History of Childhood* (1974), señala que la doctrina cristiana introdujo un nuevo concepto en relación a los niños, quienes comenzaron a considerarse inocentes, incontaminados y puros. Incluso Clemente de Alejandría (150 - 215 d.C.), director de la primera escuela teológica de la cristiandad, alentaba a los adultos a que “hicieran como niños” para entrar en *el reino de los cielos*. En la Europa del siglo X, pensar que los niños tuvieran una sexualidad latente era imposible: tendría que transcurrir más de un milenio para que el psicoanalista Sigmund Freud (1905) reconociera la existencia de una *sexualidad infantil*: un erotismo distinto al adulto, cuyos impulsos no conducen necesariamente al coito, y en donde la excitación más intensa no se localiza forzosamente en los genitales sino se reparte en diversas zonas erógenas del cuerpo. Al señalar la sexualidad infantil, Freud devolvió a los niños la condición que había sido arrebatada por la religión cristiana: dejaron de ser seres asexuados, modelos de pureza, ángeles en un cielo imaginario; y los situó como seres humanos con deseos y odios, ajenos totalmente a las preconcepciones que las tradiciones filosóficas y religiosas “occidentales” (es decir, europeas) nos heredaron tanto en los países de América Latina como en Japón.

⁹ "The child, like the idealized woman, became an idol and its power could not be questioned, for to do so was to question the entire complex of beliefs and relationships that surround the innocent." (Sonenschein, 1998b)

c) La criminalización de los productos rorikon

Con el éxito comercial de las revistas que involucraban sexualmente a niñas y adolescentes de carne y hueso, se constituyó un mercado de consumo muy diferente al de los consumidores de parodias sexuales protagonizadas por personajes femeninos menores de dieciocho años de edad provenientes del *anime-manga*. Revistas como *Hey! Buddy*, publicada por Byakuya Shobō entre 1980 y 1985, dieron pie a la constitución de todo un nuevo género: las *rorikon zasshi* (literalmente, “revistas *rorikon*”).¹⁰ En todas ellas, tal como refiere Galbraith (2011), las reproducciones fotográficas de niñas desnudas constituían la mayor parte de su contenido, abandonando toda pretensión por hacer pasar esas imágenes como “arte”. Al igual que en los *shōjo nūdo shashinshū*, la mayor parte de las niñas retratadas en este tipo de revistas eran modelos infantiles que recibían algún tipo de pago en remuneración por sus servicios (Saida, 1997). Esta situación cambió, en 1982, cuando el comité editorial de *Hey! Buddy* invitó a sus lectores a retratar niñas comunes y corrientes para publicarlas en la sección “*Shōjo itazura shashin*” (“Travesuras fotográficas de niñas”). El resultado de dicha convocatoria trajo hasta las páginas de *Hey! Buddy* fotografías de niñas desnudas o semidesnudas en la playa, pequeñas mostrando su ropa interior (*panchira*), niñas en shorts o pantaloncillos deportivos (*buruma*), y estudiantes de primaria o secundaria que se desnudaban frente a la cámara de los fotógrafos amateur (Aoyama, 1994; Saida, 1997; Takatsuki, 2009).

¹⁰ Además de *Hey! Buddy* (1980), aparecieron: *Rorikon hausu (Lolicon house)*, publicada por Sanwa Shuppan entre 1984 y 1988; *Puchi Tomato (Petit tomato)*, publicada por Dinamic Sellers Shuppan entre 1982 y 1987; *Pepi*, publicada por Rando Shuppan en 1983; *VIDEO Rorita (Video Lolita)*, publicada por Yūgengaisha Dakusu en 1985; *Furesshu Puchi Tomato (Fresh petit tomato)* publicada por Dinamic Sellers Shuppan entre 1988 y 1990; así como *Alice club*, publicada por Byakuya Shobō, entre 1990 y 1995; y por Core Magazine entre 1995 y 1999. (Aoyama, 1994; Saida, 1997; Takatsuki, 2009)

El papel de *Hey! Buddy* en la conformación de las *rorikon zasshi* fue determinante. Entre sus páginas, en 1982, apareció el suplemento especial “*Rorikon rando*” (*Lolicon land*), el cual contó con ocho emisiones y se convirtió en el modelo a seguir para el resto de las *rorikon zasshi* que le precederían: no sólo reproducía imágenes fotográficas de niñas y adolescentes desnudas o semidesnudas, sino también, promocionaba los contenidos de productos provenientes de Europa con pornografía infantil (es decir, con imágenes explícitas de relaciones sexuales entre adultos y menores de dieciocho años de edad). [Fig. 9] Este punto es sumamente importante porque, debido a la proliferación de este tipo de contenidos, el gobierno japonés comenzó a diseñar los parámetros de la primera ley anti-pornografía infantil (*jidō poruno kinshi-hō*), aprobada por la Dieta japonesa, en 1999; con la cual, se puso punto final al comercio legal de contenidos que involucraban de manera sexual a niñas y a adolescentes de carne y hueso.

Entender por qué, hasta 1999, la comercialización de pornografía infantil era legal en Japón resulta un tanto complicado. Por un lado, siguiendo a Allison (2000), la censura editorial en Japón se basa en el cumplimiento del Artículo 175 del Código Penal,¹¹ el cual estipula como ilegal la representación explícita de genitales adultos o de vello púbico. Por ello mismo, los editores de las primeras publicaciones *rorikon* utilizaron los desnudos de modelos infantiles como una forma de reacción contestataria: mientras aplicaran líneas y recuadros de censura a las fotografías, podían publicar de manera legal las imágenes explícitas que llegaban a sus redacciones. Tal como afirma Galbraith (2014), las autoridades japonesas se concentraron en perseguir la exposición genital, pero ignoraron revisar el contexto en el que se daba éste;

¹¹ 「第七十五条 わいせつな文書、図画その他の物を頒布し、販売し、又は公然と陳列した者は、二年以下の懲役又は二百五十万円以下の罰金若しくは科料に処する。販売の目的でこれらの物を所持した者も、同様とする。」 “Article 175. A person who distributes, sells or displays in public an obscene document, drawing or other objects shall be punished by imprisonment with work for not more than 2 years, a fine of not more than 2,500,000 yen or a petty fine. The same shall apply to a person who possesses the same for the purpose of sale.” *Japanese Law Translation*. <http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail/?id=1960&re=02&vm=04>

permitiendo, con ello, la proliferación de historias sobre sadomasoquismo, bestialismo, pederastia e incesto; temas que, en otros países, estaban prohibidos. Por ello mismo, después de la entrada en vigor de la ley anti-pornografía infantil de 1999, que prohibía cualquier tipo de representación sexual explícita que involucrara menores de edad de carne y hueso, la producción, distribución y consumo de *rorikon manga* siguió siendo legal, mientras cumpliera con los estándares de censura establecidos.

Para Takeuchi (2015), la censura editorial que se aplica hasta nuestros días no es más que una convención basada en el resultado de diversas decisiones judiciales, a partir de la de 1957, año en que la Suprema Corte de Japón estableció los criterios para considerar “obsceno” un trabajo editorial (en este caso, la traducción al idioma japonés de *Lady Chatterley’s Lover* [1928] de D. H. Lawrence). Según el criterio de la Suprema Corte de Japón, la venta de este tipo de publicaciones representaba un abuso de la libertad de expresión (*hyōgen no jiyū*), ya que buscaba “despertar y estimular el deseo sexual”, “ofendiendo el sentido común de la modestia y la vergüenza”, además de contener el peligro de “inducir un desprecio por el orden y la moralidad sexual”. (Beer, 1984)

Teniendo en mente estas consideraciones, resulta increíble que, hasta la fecha, ninguna obra de *rorikon manga* haya sido llevada a juicio en Japón. Desde su aparición como género editorial comercial, a inicios de la década de 1980, el *rorikon manga* ha enfrentado campañas de censura y rechazo por parte de las asociaciones de profesores y de padres de familia, pero no ha llegado (aún) a los tribunales. Esto puede explicarse, siguiendo a Galbraith (2014), debido a que el *rorikon manga* tiene un circuito de consumo limitado, y por lo tanto, no afecta la moralidad sexual de manera general como otras obras. Sin embargo, esta tendencia podría cambiar en un futuro, ya que, en los años recientes, los juicios por obscenidad que involucran a los *manga* para adultos han venido en aumento: En 2007, la decisión de la Suprema Corte de Japón contra *Misshitsu* (“Cuarto de miel”, 2002) de Suwa Yūji, publicado

bajo el seudónimo Beauty Hair, dejó en claro que, pese a la censura que aplicó la editorial, los dibujos tipo *manga* presentados en esa obra resultaban “mucho más provocadores para el lector que las simples fotografías”¹² [*sic.*] debido al uso de “exclamaciones, onomatopeyas y sonidos miméticos” realizados (en el acto sexual) por los personajes (Carter, 2012:232). De manera increíble, a pesar de que *Misshitsu* era una obra para adultos, etiquetada de manera precisa en su portada como *seinen komikku* (“comic para personas mayores de edad”), la Suprema Corte de Japón declaró que cualquier persona adulta que buscara ver ese tipo de contenidos debía de estar “suficientemente pervertido para parecerle aceptable”.¹³ [*sic.*] Así, tal como señala Galbraith (2014:132), citando a Kristen Cather (2012), el mensaje que mandaba la Suprema Corte era que su preocupación no era ocultar el libro a quienes no deberían verlo (lectores menores de edad) sino, precisamente, a aquellos que querían verlo (lectores adultos).¹⁴ Para Takeuchi (2015), el veredicto final de la Suprema Corte de Japón respecto a *Misshitsu* es una advertencia potencial para toda la industria del *rorikon manga*: se deben cumplir las normas derivadas de tratados internacionales signados por Japón so pena de llevar a juicio a creadores y editores bajo el argumento de que producen material “obsceno”, y en este caso específico, “pornografía infantil virtual” (*virtual child pornography*). Para justificar esta opinión, Takeuchi (2015) hace notar que Japón signó y ratificó la Convención de las Naciones Unidas sobre los derechos del niño (*U.N. Convention on the Rights of the Child*), y que, en el año 2000, signó el Protocolo facultativo sobre la venta de niños, la prostitución infantil y la utilización de niños en la pornografía (*Optional Protocol to the Convention on the Rights of the Child on the Sale of Children, Child Prostitution, and*

¹² "In comparison to still photographs or even collections of photographs, the court found that 'the panel layout unique to manga' was an aspect that made it arguably more sexually stimulating and hence more prone to obscenity." (Galbraith, 2014)

¹³ "Any adult that wanted to see this kind of manga must already be perverted enough to find the content acceptable and therefore might be dangerous." (Galbraith, 2014:132)

¹⁴ "In fact, [the court] asserted their concern was not keeping the book from those who should not see it (i.e., youths) or even from those unsuspecting passersby who did not want to see it, but precisely those readers who wanted to see it." (Cather, 2012)

Child Pornography). En este último, la definición de “pornografía infantil” es específica: “cualquier representación, por cualquier medio, de un niño o una niña involucrado en actividades sexuales explícitas reales o simuladas”.¹⁵ (OHCHR, 2000) Adicionalmente, en 2004, como parte de un reporte especial para la Comisión de las Naciones Unidas sobre pornografía infantil en Internet, Juan Miguel Petit definió la pornografía infantil como aquello que no sólo incluye el uso de niños y niñas reales sino, también, “la imaginería creada de manera artificial” (*artificially created imagery*). En dicho informe, Petit reconoce que, aunque la “pornografía infantil virtual” no involucra el abuso de niños y niñas reales (y, por lo tanto, no genera víctimas) las imágenes de abuso sexual creadas de manera artificial “incitan a la explotación de niños y niñas reales” [*sic.*]

Sin embargo, tanto los jueces de la Suprema Corte de Justicia de Japón como los comisionados de las Naciones Unidas omiten anexar en sus reportes pruebas científicas suficientes de que el uso y el abuso de narrativas sexuales llevan a los lectores de las mismas a convertirse en abusadores sexuales potenciales. A pesar de que Malamuth, Addison & Koss (2000), Hald, Malamuth & Yuen (2010) y Wright, Tokunaga & Kraus (2015) han advertido sobre las posibles relaciones causales entre el uso de la pornografía y las actitudes sexualmente agresivas; Diamond & Uchiyama (1999) han señalado que, en el caso de Japón, aparentemente no existe dicha correlación. Otros investigadores han señalado que la proliferación masiva de pornografía no representa un aumento en los índices de violación o abuso sexual. (Kutchinsky, 1991) Más aún, otros afirman que entre mayor sea el número de pornografía existente, en un país, menores serán el número de violaciones que se registren en él. Al respecto, Kutchinsky (1973), citado por Diamond & Uchiyama (1999),¹⁶ ha señalado que la pornografía puede ser terapéutica al ofrecer una

¹⁵ “Child pornography means any representation, by whatever means, of a child engaged in real or simulated explicit sexual activities” (OHCHR, 2000)

¹⁶ “Kutchinsky (1983, 1987, 1992, 1994), has discussed the relative merits of lab studies compared to events outside the laboratory. Basically, Kutchinsky believes that pornography, in the real world, offers a substitution for the sexual and nonsexual frustrations that might, in other circumstances, lead to sexual offenses (Kutchinsky,

alternativa para menguar las frustraciones (sexuales y no sexuales) que, bajo otras circunstancias, podrían llevar a una violación. La misma opinión tiene Galbraith (2016:114) respecto al *rorikon manga*:

El debate sobre el “*manga* dañino” en Japón de la década de 1990 concluyó que el *manga*, sin importar los dibujos que presente, no daña a nadie en su producción, y no causa daño demostrable a los demás en su distribución y consumo. Por el contrario, la literatura [académica] sobre el *rorikon* sugiere que podría ser bueno para algunas personas. Ese tipo de *anime* y *manga* muestra una disconformidad profunda con los roles sociales y sexuales. [Así] la ficción puede abrir dimensiones imaginativas sobre el sexo y permitir a las personas ocuparse de ellas. Sobre esta base, feministas, abogadas y artistas sin ningún interés personal en el *rorikon* defendieron la libertad de producirlo y consumirlo en los debates sobre *manga* y *anime* "obscenos" y "no saludables" en los años 2000.¹⁷

Actualmente, el *rorikon* es más que un género editorial o audiovisual, y se ha establecido como un verdadero estilo donde la representación sexual que se hace de la figura de la *shōjo* no se limita a historietas, series de animación o videojuegos. Dicha representación se ha dado, incluso, en ropa, juguetes, accesorios y hasta en alimentos y bebidas. Las imágenes de modelos adolescentes o infantiles posando en traje de baño o bikini han sustituido a los desnudos provenientes de las *rorikon zasshi*,

1973a, p175 ff.). ‘If availability of pornography can reduce sex crimes, it is because the use of certain forms of pornography to certain potential offenders is functionally equivalent to the commission of certain types of sex offenses: both satisfy the need. If these potential offenders have the option, they prefer to use pornography because it is more convenient, unharmed and undangerous.’ (pp. 21). This too we believe is only a partial answer.” Diamond & Uchiyama (1999).

¹⁷ “The debate about "harmful manga" in Japan in the 1990s concluded that manga, whatever the content of the drawings may be, does not harm anyone in its production and does not cause demonstrable harm to others in its distribution and consumption. On the contrary, the [academic] literature on lolicon suggests that it might be good for some people. Such manga and anime speak to a deep discomfort with hegemonic social and sexual roles. [Thereby] fiction can open up imaginative dimensions of sex and allow people to work through them. It was on these grounds that feminists, lawyers and artists with no personal interest in lolicon nevertheless defended the freedom to produce and consume it in debates about "obscene" and "unhealthy" manga and anime in the 2000s.” Galbraith, 2016. p. 114. La traducción es mía.

los *rorikon mukku* y las *shōjo nūdo shashinshū*. Asimismo, en los productos para adultos, se representa a mujeres mayores de dieciocho años de edad como si fueran estudiantes de secundaria, primaria y hasta kínder. Tal como señala Bornoff (1991:69-72), la representación sexual de la figura de la niña, en muchos casos, no tiene una intención sexual *per se* sino, más bien, tiene el propósito de llamar la atención de los consumidores potenciales (especialmente, a los lectores adolescentes). Finalmente, en el mundo virtual que posibilita el Internet y las comunicaciones digitales, los adultos de ambos sexos se hacen pasar por personajes ficticios que parecen y se comportan como “niñas”. La imaginería proveniente de cada uno de estos nichos de mercado es lo que conforma el imaginario *rorikon* contemporáneo.

Conclusiones

Equiparar el *rorikon manga* con la *pornografía infantil* resulta algo ominoso: no sólo porque niega el origen histórico y social de todo un género de expresión gráfica, sino porque censura el pensar y el sentir colectivo de un sector del Japón contemporáneo. El *rorikon manga* se ha convertido en un repositorio de imágenes simbólicas que apelan a los sujetos sociales pertenecientes a los nichos de consumo de *anime*, *manga* y ciencia ficción que aparecieron a partir de la década de 1980; y, en especial, aquellos que formaron parte de las convenciones de aficionados como la Comiket. Para la socióloga y feminista japonesa Chizuko Ueno, los discursos simbólicos que conformaron el *rorikon* como imaginario evidencian la necesidad emocional de los *otaku* por seguir siendo niños, por no formar parte de la sociedad adulta, y por apuntalar diferentes aspectos emocionales de sus personas.¹⁸ Por todo ello, es

¹⁸ 「もっと言うと、「男になんかなりたくない」と思っても痛ましいよね。こういう男の子たちって、男であるということに深く傷ついているんじゃないかな。だからセクシーな女じゃなくて、「かわいい」女の子しか描けない。少女マンガって「少女のままでもいい」「成熟した女になんかなりたくない」というメッセージでしょ。そういう世界でしか生きられない男の子たちも、同じように「大人の男になんかなりたくない」とって叫んでるのよ。」「ロリコンとやおい族に未来はあ

importante señalar que los discursos visuales presentes en los *rorikon manga* tienen una funcionalidad que va más allá de lo sexual, y se conecta profundamente con las estructuras que conforman la identidad sociocultural y psicológica de los consumidores de este tipo de historietas. Siguiendo a Pablo Fernández Christlieb (1994), el *rorikon manga* responde a las necesidades afectivas tanto de dibujantes como de consumidores al proveerles amortiguación emocional sin el menor riesgo de peligro, y satisfacer el deseo de encontrar un objeto sexual suave, maleable, débil, estrujable.¹⁹ Podría argumentarse que este tipo de deseos responden a fantasías sádico-masoquistas propias de la sexualidad masculina. Pero debe recordarse que el hecho de que las mujeres japonesas también han participado en este círculo de producción y de consumo, demuestra una prevalencia de las necesidades emocionales sobre las sexuales. Por todo ello, es necesario realizar mayores estudios críticos sobre el género *rorikon* y sus discursos. Este trabajo puede ser contemplado como una especie de “estado de la cuestión” que arroja luz respecto al nacimiento del *rorikon manga* y su diferenciación respecto a otros productos editoriales. Finalmente, la criminalización rampante de este tipo de productos se ha convertido en síntoma de que la estrategia denominada *Cool Japan* ha fracasado. Parafraseando a Koichi Iwabuchi (2019), al negar la existencia de los productos *rorikon*, el gobierno japonés ha perdido la oportunidad de comprender mejor la producción cultural

るか!？」上野千鶴子インタビュー『おたくの本』JICC 出版局 1989 年.131-132 頁. “Si dijera más, [ellos] piensan lastimeros ‘no queremos convertirnos en hombres’, ¿verdad? Quizá estos niños han sido lastimados profundamente por el hecho de ser hombres. Por eso no dibujan mujeres sexys, sino sólo niñas ‘lindas’. En el *shōjo manga*, existen mensajes como ‘quiero seguir siendo niña’, ‘no quiero convertirme en una mujer madura’, ¿verdad? Los niños que no pueden vivir en ese mundo están gritando de la misma manera ‘no quiero convertirme en un hombre adulto’.” “¿Tienen futuro las tribus *rorikon* y *yaoi*!?” Entrevista con Chizuko Ueno en *Otaku no hon*, JICC Shuppan-kyoku, 1989, 131-132.

¹⁹ “Suave es aquel material o situación, o afecto o forma, contra el cual uno se puede arrojar sin el menor riesgo de peligro: los cojines y colchones, y las nubes. Suaves son la tela y la piel; son objetos lisos, sin ningún tipo de muesca o relieve que pudiera raspar; no causan fricciones. Son inofensivos. También es suave lo que puede caer sobre uno sin lastimarlo, como la brisa o un vaso de leche al estómago, o lo dulce en el paladar o la garganta, que no raspa. La dulzura es una forma de la suavidad, y por lo mismo, el cariño, la simpatía, la timidez, la infancia, son afectos suaves.” (Fernández Christlieb, 1994:104-105)

mediática de su país, así como de “mejorar el diálogo cívico, la simpatía y la inclusión” entre los consumidores de *anime-manga* del mundo.

Referencias

Adelstein, J. & Kubo, A. E. (2014) "Japan's Kiddie Porn Empire: Bye-Bye?". *The Daily Beast*. <https://www.thedailybeast.com/japans-kiddie-porn-empire-bye-bye>

Akagi, A. (1992) "Bishōjo shōkōgun: Rorikon to iu yokubō". *New Feminism Review 3: Pornography. Yureru shisen no seijigaku*. Tokio: Gakuyō Shobō. 赤城明「美少女症候群 ロリコンという欲望」『ニュー・フェミニズム・レビュー: ポルノグラフィー: 揺れる視線の政治学』東京:学陽書房.

Allison, A. (2000) "Public Veilings and Public Surveillance: Obscenity Laws and Obscene Fantasies in Japan". *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan*, University of California Press.

Aoyama, M. Shimizu, K. & Ishida, I. (1994) "Juken to joken to rorita bunka".

Takarajima 30 9. Tokio: Takarajimasha. 青山正明、志水一夫、斉田石也「受験と女権とロリータ文化」『宝島 30』9月号東京:宝島社.

Aoyama, M. (1994) "Rorita wo meguru bōken". *Takarajima 30 9*. Tokio:

Takarajimasha. 青山正明「ロリータをめぐる冒険」『宝島 30』9月号東京:宝島社.

Beer, L. W. (1984) *Freedom of Expression in Japan: A Study in Comparative Law, Politics and Society*. Tokio, Nueva York y San Francisco: Kodansha International.

Bornoff, N. (1991) *Pink Samurai: Love, Marriage & Sex in Contemporary Japan*, Nueva York: Pocket Books.

Castoriadis, C. (1983) *La institución imaginaria de la sociedad: Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets.

Cather, K. (2012) *The Art of Censorship in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.

DeMause, L.I. (ed.) *The history of childhood*. Nueva York: The Psychohistory Press.

Diamond, M. & Uchiyama, A. (1999) "Pornography, Rape and Sex Crimes in Japan". *International Journal of Law and Psychiatry*.

<http://www.hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/1961to1999/1999-pornography-rape-sex-crimes-japan.html>

Fernández Christlieb, P. (1994) "Teorías de las emociones y teoría de la afectividad colectiva". *Iztapalapa* 14-35. Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernández Christlieb, P. (2000) *La afectividad colectiva*. Ciudad de México: Taurus.

Flackler, M. (2014) "Japan Outlaws Possession of Child Pornography, but Comic Book Depictions Survive." *The New York Times*.

<http://www.nytimes.com/2014/06/19/world/asia/japan-bans-possession-of-child-pornography-after-years-of-pressure.html>

Fletcher, J. (2015) "Why hasn't Japan banned child-porn comics?". *BBC News*.

<http://www.bbc.com/news/magazine-30698640>

Freud, S. (1905) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Viena: Gesammelte Schriften.

Fyūjon Purodakuto (Ed.) (1982) *Rorikon hakusho: rorikon dōjinshi besuto shūsei*,

Tokio: Endoresu Kikaku. ふゅーじょんぷろだくと (編) 『ロリコン白書: ロリコン同人誌ベスト集成』 東京: エンドレス企画.

Galbraith, P. W. (2011) "Lolicon: The Reality of 'Virtual Child Pornography' in Japan". *Image & Narrative* 12-1, 83-119.

Galbraith, P. W. (2014) "The *Misshitsu Trial*: Thinking Obscenity with Japanese Comics". *International Journal of Comic Art* 16-1, 125-146.

Galbraith, P. W. (2015) "Otaku sexuality in Japan". *Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia*. Nueva York: Routledge, 205-217.

Galbraith, P. W. (2016) "'The Lolicon Guy:' Some Observations on Researching Unpopular Topics in Japan". *The End of Cool Japan: Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, Nueva York: Routledge, 109-133.

Hald, G. M.; Malamuth, N. & Yuen, C. (2010) "Pornography and Attitudes Supporting Violence Against Women: Revisiting the Relationship in Nonexperimental Studies". *Aggressive Behavior* 36 (1):14-20.

Hirukogami, K. (2015) *Shukke nikki: ano 'otaku' no shōgai*. Tokio: Kadokawa Shoten.
蛭児神建『出家日記-ある「おたく」の生涯』東京:角川書店.

Itō, K. (1992) "Cultural Change and Gender Identity Trends in the 1970s and 1980s". *International Journal of Japanese Sociology* 1 (1), 79-98.

Iwabuchi, K. (2019) "Cool Japan, Creative Industries, and Diversity". Economic Research Institute for ASEAN and East Asia Discussion Paper Series (287).
https://www.eria.org/uploads/media/ERIA_DP_no.287.pdf

Joyce, C. (2004) "Comics can be pornographic, rules Japanese judge". *The Telegraph*.
<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/1451646/Comics-can-be-pornographic-rules-Japanese-judge.html>

Kinsella, S. (1998) "Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement". *Journal of Japanese Studies* 24:2, 289-316.

Kinsella, S. (2000) "Amateur Manga Subculture and the Otaku Panic". *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, University of Hawaii, 102-138.

Kutchinsky, B. (1973). "The effect of easy availability of pornography on the incidence of sex crimes: The Danish experience". *Journal of Social Issues* 29, 163-181.

Kutchinsky, B. (1991) "Pornography and rape: theory and practice? Evidence from crime data in four countries where pornography is easily available." *International Journal of Law and Psychiatry* 14 (1-2), 47-64.

Malamuth, N.M., Addison, T. & Koss, M. (2000) "Pornography and sexual aggression: are there reliable effects and can we understand them?" *Annual Review of Sex Research* 11:1, 26-91.

McCurry, J. (2015) "Japan urged to ban manga child abuse images". *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/world/2015/oct/27/japan-urged-to-ban-manga-child-abuse-images>

McNicol, T. (2004) "Does comic relief hurt kids? Is the eroticization of children in Japanese anime a serious social problem or just a form of rebellion?". *The Japan Times*. <http://www.japantimes.co.jp/community/2004/04/27/issues/does-comic-relief-hurt-kids/>

McLelland, M. (Ed.) (2016) *The End of Cool Japan: Ethical, Legal, and Cultural Challenges to Japanese Popular Culture*, Nueva York: Routledge.

McLelland, M. (2017) "Negotiating 'cool Japan' in research and teaching". Faculty of Law, Humanities and the Arts, University of Wollongong. <http://ro.uow.edu.au/lhapapers/2691/>

METI. (2014) “Cool Japan Initiative”. Página web del METI.

https://www.meti.go.jp/english/policy/mono_info_service/creative_industries/creative_industries.html

Nagayama, K. (2006) *Ero-manga sutadīzu: 'kairaku sōchi' toshite manga nyūmon*, Tokio: East Press. 永山薫『エロマンガ・スタディーズ 「快樂装置」としての漫画入門』東京:イーストプレス.

OHCHR. (2000) “Optional Protocol to the Convention on the Rights of the Child on the Sale of Children, Child Prostitution, and Child Pornography”. Office of the High Commissioner for Human Rights.

<https://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/OPSCCRC.aspx>

Ōtsuka, E. (2004) *'Otaku' no seishin shi: 1980 nendai ron*, Tokio: Kodansha. 大塚英志『「おたく」の精神史-1980年代論』東京:講談社.

Pineda, R. A. (2015) “Cool Japan Fund Invests in Kadokawa's Content Creator Development Projects”. *Anime News Network*.

<https://www.animenewsnetwork.com/news/2015-03-31/cool-japan-fund-invests-in-kadokawa-content-creator-development-projects/>

“Rorikon nyūmon”. *Hatena gurūpu: pedophilia*. 「ロリコン入門」『はてなグループ-pedophilia-』

Saida, S. (1997) “Shōjo nūdo zasshi no henshen to genjō bunseki ‘Hei! Badī’ kara ‘Arisu kurabu’ made”. *Underground Magazine Archives*. 齊田石也「少女ヌード雑誌の変遷と現状分析『へい!バディー』から『アリスクラブ』まで」

<http://kougasetumei.hatenablog.com/entry/2017/10/06/143106>

Saito, Y. (2017) "Cool Japan Fund's big ambitions mostly fall flat". *Nikkei Asian Review*. <http://asia.nikkei.com/Business/Companies/Cool-Japan-Fund-s-big-ambitions-mostly-fall-flat>

Satoshi, I. (2018) "Floundering Cool Japan Projects See Loss After Loss". *Nippon.com* <http://www.nippon.com/en/news/fnn20180713001/floundering-cool-japan-projects-see-loss-after-loss.html>

Savage, S. (2015) "Just Looking: Tantalization, Lolicon, and Virtual Girls". *Visual Culture & Gender* 10. <http://vcg.emitto.net/index.php/vcg/article/view/92>

Schuijjer, J. & Rossen, B. (1992) "The Trade in Child Pornography". *IPT Journal* 4.

Sonenschein, D. (1998a) *Pedophiles on Parade Vol. 1: The Monster in the Media*, San Antonio: David Sonenschein.

Sonenschein, D. (1998b) *Pedophiles on Parade Vol. 2: The popular Imagery of Moral Hysteria*, San Antonio: David Sonenschein.

Takatsuki, Y. (2010) *Rorikon: Nihon no shōjo shikōshatachi to sono sekai*, Tokio: Basilico. 高月靖『ロリコン日本の少女嗜好者たちとその世界』東京:バジリコ.

Takeuchi, C. L. (2015) "Regulating Lolicon: Toward Japanese Compliance with Its International Legal Obligations to Ban Virtual Child Pornography." *Georgia Journal of International & Comparative Law* 44:1. <http://georgia-international-journal.scholasticahq.com/article/3477-regulating-lolicon-toward-japanese-compliance-with-its-international-legal-obligations-to-ban-virtual-child-pornography>

The Japan Times (2004) "Court targets obscene comics". *The Japan Times*. <https://www.japantimes.co.jp/news/2004/01/14/national/court-targets-obscene-comics/>

Trainer, R. (1966) *The Lolita Complex*, Nueva York: Citadel Press.

Trainer, R. (1969) *Rorīta konpurekkusu*, Tokio: Taiyōsha. ラッセル・トレーナー 『ロリータ・コンプレックス』 東京:太陽社.

Uegaku, A. (1981) "SF to shōjo aikō no sōkyokusen: nijigen konpurekkusu shohō-sen". *Animekku*, abril Tokio: Rapōto. 安座上学 「S F と少女愛好の双曲線 二次元コンプレックス処方箋」 『アニメック』 4月東京:ラポート.

Wright, P. J.; Tokunaga, R. S. & Kraus, A. (2015) "A Meta-Analysis of Pornography Consumption and Actual Acts of Sexual Aggression in General Population Studies". *Journal of Communication* 66: 183-205.

Yonezawa, Y. (1980) "*Nandemokandemo buchi komikkusu* Vol. 1: "*Byōki no hito no tame no manga kōgengaku dai-ichi kai: Rorīta konpurekkusu*". *Gekkan OUT*: diciembre. Tokio: Midori shobō. 米澤嘉博 「【なんでもかんでもぶちコミックス】VOL. 1 病気の人のためのマンガ考現学第1回 ロリータ・コンプレックス他」 『月刊 OUT (アウト)』 みのり書房 12月 1980年.

Yonezawa, Y. (2007) *Sengo shōjo manga-shi*. Tokio: Chikuma Shobō. 米澤嘉博 『戦後少女マンガ史』 筑摩書房.

Referencias visuales



Fig. 1 Estampa sexual atribuida a Kitao Shigemasa 北尾重政 (1739-1820) elaborada entre 1780 y 1790. En este tipo de grabados sexuales, la representación gráfica de los genitales femeninos adultos mostraba, de manera explícita, la presencia del vello púbico, con excepción de aquellos casos en los que la mujer adulta se representaba con el pubis depilado. En este caso, los genitales de la mujer desnuda se representan sin vello, lo que es un signo que probablemente indica que la mujer es impúber. Tanto la representación gráfica de los genitales de la mujer desnuda, la manera en que la otra mujer la sostiene frente al hombre desnudo y con el pene erecto, y las frases tanto del hombre como de la mujer vestida nos refieren que la estampa representa un *mizuage* 水揚げ, la ceremonia de iniciación sexual de las *kamuro* 禿童, aprendices de prostitutas que vivían

El fin del *Cool Japan*: La criminalización del consumo (global)
de productos rorikon
Hernández

en los burdeles de Yoshiwara en la antigua ciudad de Edo. Estampa
tomada de Fagioli, Marco. *Shunga: the erotic art of Japan*, Universe, 1998.
p. 67.



Fig. 2 Iwata Shinji 磐田慎二, en la viñeta superior izquierda, comenta a Nakayama Eiko 中山映子: “El escritor Lewis Carroll, cuyo nombre real es C. L. Dodgson, le propuso matrimonio a Alice cuando ella tenía 7 años, ella es una niña con una historia interesante.” Eiko musita sorprendida: “[Lewis

Carroll] era un típico *Lolita complex*.” En la viñeta de la derecha, Eiko cavila: “El nombre real de Lewis Carroll era Charles Lutwidge Dodgson, ¡y era un viejo que andaba detrás de Alice!” Molesta, Eiko golpea en el rostro a Shinji: “Estás conectado al estudio de Lewis Carroll, ¡mentiroso! ¡*Lolita Complex*!”, mientras que al margen de la viñeta el autor de la historieta explica: “*Lolita complex* = desorden de personalidad en el que sólo se desea a las niñas pequeñas”. Viñetas tomadas de “*Kyabetsu hatake de tsumazuite*” 「キャベツ畑でつまずいて」 (1974) de Wada Shinji 和田慎二.

las columnas [periodísticas]”) publicado en la revista *Fyūjon purodakuto* 『ふゅーじょん・ぷろだくと』, en marzo de 1982, en donde aparece la fotografía de Hirukogami Ken 蛭児神建, embozado con un cubrebocas, unas gafas oscuras y una boina, mientras examina con las manos unas pantaletas para niña. En la parte superior de la hoja, aparece la portada de la revista de *rorikon manga* amateur “*Myā-chan kan'nōshashinshū*” 「ミヤアちゃん官能写真集」 (“Colección de fotografías sensuales de Mya-chan”) de Azuma Hideo 吾妻ひでお.



Fig. 4 Portada y páginas interiores de *Shibēru* 『シベール』 (1979), la primera revista amateur de *rorikon manga*, editada por Hirukogami Ken 蛭見神建編 y comercializada en el Comic Market 11 (abril de 1979). En los trabajos de dicha revista se representa a la mujer con las características visuales de la *shōjo*. A la derecha, una joven toma un baño en una tina, sentada con las piernas abiertas. El dibujante la representa desnuda, e incluso, hace un *close-up* a su zona púbica pero sin mostrar de manera gráfica sus pechos o sus genitales.



Fig. 5 Una estudiante de preparatoria es violada por diversos objetos que han cobrado vida: una regadera, un mesabanco, un *locker*, un lápiz. Los objetos poseen un pene que introducen en la vagina de la chica hasta eyacular dentro de ella. Al terminar el coito, los objetos se separan de la mujer y se marchan presurosos. Un balón de voleibol se acerca a la estudiante, la saluda, y le plantea sus intenciones sexuales. Ella responde: “¡Está bien, házmelo como quieras! La silla, el balón, el laboratorio eléctrico y la escuela, adelante, ¡todos son bienvenidos!” El balón le dice mientras le lame la vagina: “¡De acuerdo! Pero no invites a la escuela. Me estoy dando cuenta de que ella es impotente.” Como referencia a dicho comentario, aparece el pene de la escuela completamente flácido. Viñetas

tomadas de “*Sumire kōnen*” 「すみれ光年」 (1982) de Azuma Hideo 吾妻

ひでお.



Fig. 6 Un entrevistador mira atónito, micrófono en mano, cómo llora una mujer joven, representada según las características visuales de la *shōjo*, tras haber descubierto a su novio con otra persona. El entrevistador le


ofrece un pañuelo, espera a que seque sus lágrimas y le pregunta qué es lo que comerá como cena. La mujer se estremece molesta por la insistencia del entrevistador, quien no comprende su situación emocional. Poco después, el entrevistador acompaña a la mujer a un bar, en donde ella se embriaga y discute con los demás parroquianos, tras lo cual, es arrastrado a un hotel, donde finalmente, tiene relaciones sexuales con ella.

Viñetas tomadas de “*Torauma ga yuku!*” 「トラウマがゆく！」 (1979) de

Azuma Hideo 吾妻ひでお.

'81年スポットPEOPLE

クラリスに、ロリコン。人が集中しているという事です。ぼくには無関係のことだと思いません。ただ、いまの若い人はロリコンを、あこがれの意味で使っているでしょう。思春期にはダレにも体験があることです。ぼくの場合も「白蛇伝」の白娘にあこがれた時期がありました。一年後には卒業しましたけどね(笑)。そういうものだと思います。それと、ぼくらはあこがれを、遊びにはしななかったし、また、大っぴらに口にすることは恥ずかしかったです。恥じらいがあつたんです。よね。それがあつたほうがいいかどうかは別問題ですけど、ロリコンを口でいう男はきらいですね。



第4位/クラリス
キャラ設定
宮崎 駿

Fig.7 Miyazaki Hayao 宮崎駿, director de la película de animación *Rupan san-sei Kariosutoro no shiro* 『ルパン三世 カリオストロの城』 (“Lupin III, el castillo de Cagliostro”, 1979) comenta sobre la popularidad de Clarisse (*Kurarisu* クラリス): “El ‘rorikon’ le ha dado popularidad a Clarisse, pero creo que eso es algo en lo que yo no estoy involucrado. Simplemente, los jóvenes de ahora están utilizando la palabra *rorikon* con el significado de ‘admiración’. Es algo que todo mundo experimenta en la pubertad. En mi caso, hubo un periodo en que admiraba a Bai-Niang [la protagonista de] *Hakuja-den*. Pero un año después, la dejé (risas). Pienso que [el *rorikon*] es algo parecido. Nosotros no “jugábamos” con nuestra admiración, y además era vergonzoso referirnos a ella de manera pública. Había timidez. Si fue mejor que la hubiera o no es una pregunta diferente, de todas maneras, ahora me desagradan los varones que dicen “yo soy *rorikon*”. “Hayao Miyazaki, rorikon ni suite komento” 「宮崎駿、ロリコンについてコメント」 en *Animējyu* 『アニメージュ』 (*Animage*), Tomuka Shoten 徳間書店, junio de 1982.



Fig. 8 Portadas de los libros *Ninfetto*, *12-sai no shinwa* 『ニンフェット・12歳の神話』 (“Nínfula, la leyenda de [la niña de] 12 años de edad”, 1966), *12-sai no shinwa* 『12歳の神話』 (“La leyenda de [la niña de] 12 años de edad”, 1970), y *Europe 12-sai no shinwa* 『エウロペ 12歳の神話』 (“Europa, la leyenda de [la niña de] 12 años de edad, 1971”), mismo que se volvió a reeditar, en dos volúmenes, en 1977 y 1978. Las portadas de las últimas tres ediciones se muestran en el extremo inferior, a la izquierda, al centro y a la derecha. La censura que presentan las imágenes es posterior

El fin del *Cool Japan*: La criminalización del consumo (global)
de productos rorikon
Hernández

a la edición de los libros y corresponde a las leyes japonesas actuales en
la materia.

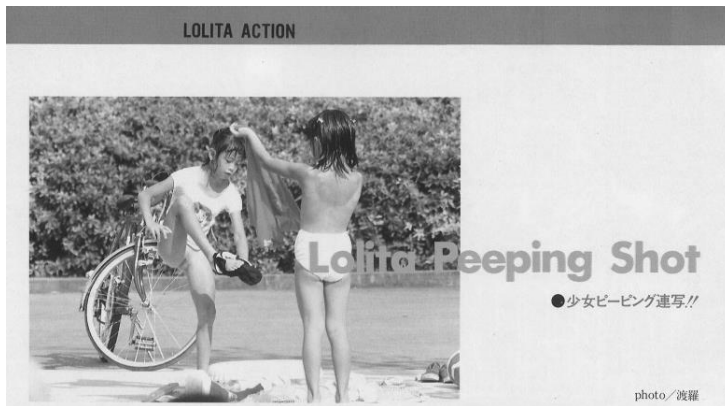


Fig. 9 Portada y páginas interiores de 「ロリコンランド」 Part V, donde se aprecian fotografías de desnudos infantiles 少女ヌード写真, fotografías

de niñas comunes y corrientes enviadas por los lectores, y la promoción de productos con pornografía infantil provenientes de Europa 「ヨーロッパ・ロリータ・ポルノ」. La censura que presentan las imágenes forma parte de la edición original de la revista y corresponde a las leyes japonesas actuales en la materia.