



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**  
**Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas**  
**MAESTRÍA EN LETRAS (MEXICANAS)**

**LA MUJER DEL KIMONO:**

LA REPRESENTACIÓN DE LAS FIGURAS FEMENINAS JAPONESAS

EN JOSÉ JUAN TABLADA Y EFRÉN REBOLLEDO

**Tesis**

que para optar por el grado de  
**Maestra en Letras (Letras Mexicanas)**

Presenta

**María Dolores Romo Montiel**

Tutor: Dr. Jorge Antonio Ruedas de la Serna (†)  
Facultad de Filosofía y Letras

Tutora: Dra. Belem Clark de Lara  
Instituto de Investigaciones Filológicas



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	5
<b>La admiración como sentimiento primigenio</b> .....	5
<b>Los relatos de viaje como elementos catárticos en la modernidad</b> .....	6
<b>El exotismo orientalista durante el modernismo</b> .....	10
<b>Acercamientos exotistas desde las artes</b> .....	17
<b>La objetivación de la mujer oriental en las primeras aproximaciones al arte</b> .....	20
<b>Hipótesis de trabajo</b> .....	24
<b>Sobre las obras elegidas</b> .....	25
CAPÍTULO 1 LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE LA MUJER JAPONESA .....	29
<b>Pequeña semblanza sobre la escuela <i>ukiyo-e</i></b> .....	31
<b>La triada en busca de la perfección: Utamaro, Hokusai y Hiroshige</b> .....	34
<b>Las representaciones femeninas en el arte japonés</b> .....	39
CAPÍTULO 2 LA MUJER DEL ÁMBITO PÚBLICO: LA <i>ODORI</i> , LA <i>GEISHA</i> Y LA <i>OIRAN</i> COMO EMBLEMAS DEL DISCURSO JAPONISTA EN MÉXICO .....	45
<b>La <i>odori</i> como primer acercamiento al arte japonés</b> .....	45
<b>La geisha como representación del Japón exótico</b> .....	49
<i>La geisha por antonomasia: Sada Yakko</i> .....	49
<i>La geisha en el imaginario mexicano</i> .....	57
<b>La <i>oiran</i>: develación del misterio</b> .....	61
CAPÍTULO 3 LA MUJER DEL ÁMBITO PRIVADO: LA <i>MUSUME</i> Y LA ESPOSA.....	69
<b>La <i>musume</i></b> .....	70
<b>La esposa</b> .....	76

---

<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>85</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS .....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXO:.....</b>	<b>101</b>
<b>    IMÁGENES REFERIDAS EN EL CAPÍTULO 1.....</b>	<b>101</b>
<b>    IMÁGENES REFERIDAS EN EL CAPÍTULO 2.....</b>	<b>107</b>

## AGRADECIMIENTOS

Al Universo, que de formas completamente misteriosas sigue dirigiendo mis pasos hacia un fin que todavía desconozco, pero que estoy segura de que se develará poco a poco.

A mi familia: para quienes siempre han estado a mi lado, para quienes están y para quienes, desde alguna parte del cosmos, siguen mirando de vez en cuando para ver cómo va todo. A la familia Valseca, por el aprecio que me han dado y que espero retribuir de la mejor manera. A mi madre, cuya fortaleza me ha hecho fuerte, y a mi hermano, que siempre ha estado ahí para mí, pese a todo. A mi padre, quien estoy segura de que continúa protegiéndome a cada momento desde donde quiera que esté, y quien me sigue haciendo falta, más cada día; si hay algo que lamento es llegar a este logro sin poder estar a su lado y decirle “¡Lo logramos!”, aunque de sobra sé que él lo sabe.

A mis amigos, quienes siempre han compartido conmigo momentos de alegría y de tristeza, de dicha y de dolor, pero sobre todo quienes caminan a mi lado; la mayor felicidad que puedo presumir estriba en tenerlos en mi vida, día a día, a través de los años y por sobre todas las cosas.

A ti, Braulio, porque a través de todo este tiempo hemos soportado, hemos crecido, hemos amado y hemos aprendido; porque eres mi motor, porque eres mi esperanza, y porque ves en mí cosas que todavía no encuentro, pero que me dan ánimo para seguir. Te amo.

A mi tutora, la Dra. Belem Clark, por su valiosa guía y por su apoyo en los momentos difíciles; a mis amables lectores: el Dr. Fernando Curiel, el Dr. Ignacio Díaz, la Dra. Pilar

Mandujano y la Dra. Luz América Viveros, quienes con su invaluable apoyo contribuyeron a que esta tesis tuviera una mayor pulcritud. Asimismo, al Mtro. Jesús Gómez Morán, cuyo apoyo incondicional fue parte importante en este proceso.

Al Dr. Jorge Ruedas de la Serna, entrañable profesor, tutor y amigo, sin cuya ayuda esta tesis no habría llegado a término; este trabajo, mi interés por esta línea de investigación, los conocimientos adquiridos y las experiencias vividas se las debo en gran medida, y siempre estaré agradecida por su inmensa bondad y por la calidez con que siempre me trató. Este grado es suyo, y espero enorgullecerlo.

## INTRODUCCIÓN

### La admiración como sentimiento primigenio

**E**n *Las pasiones del alma*, René Descartes atribuye al espíritu dos tipos de movimientos: las acciones (externas y completamente voluntarias) y las pasiones (percepciones interiores involuntarias provocadas por objetos del exterior); mientras que las primeras se refieren a aquello que empieza y termina en el interior del hombre, las segundas tienen un correlato corporal que le servirá al filósofo para explicar su teoría acerca de cómo el cerebro y el alma tienen una conexión nerviosa determinante para la racionalización de las sensaciones y emociones. Dentro de todas las pasiones que distingue, la primera es la admiración, que define como

una sorpresa súbita del alma, que hace que se dirija a considerar con atención los objetos que le parecen infrecuentes y extraordinarios. Así es causada, primeramente, por la impresión que se tiene en el cerebro, que *representa el objeto como inusitado y, por consiguiente, digno de mucha consideración*; a continuación, por el movimiento de los espíritus, inducidos por esta impresión a dirigirse con gran fuerza hacia el lugar del cerebro donde ella está para fortalecerla y conservarla: como también ella *les induce a pasar de ahí a los músculos, que sirven para retener los órganos de los sentidos en la misma situación en que están, con el fin de que la mantengan aún*, si la han formado.<sup>1</sup>

De esta definición habría que considerar la noción de “objetos infrecuentes y extraordinarios”. El hecho de atribuir estos adjetivos a cualquier cosa que se encuentre en el entorno implica establecer una diferencia entre lo conocido y lo desconocido, por lo que la comprensión y conceptualización de lo ignoto supone no sólo la conciencia de que está en el mundo, sino también de que representa algo que se aleja de lo cotidiano y que, volviendo a la definición de Descartes, merece una atención especial en la medida en que dicho objeto necesita ser entendido. De esta forma se explica que la admiración sea una pasión tanto

---

<sup>1</sup> René Descartes, *Las pasiones del alma*, pp. 143-144. Las cursivas son mías.



intelectual como sensitiva, pues “no teniendo el bien ni el mal por objeto, sino sólo el conocimiento de la cosa que se admira, no tiene relación con el corazón y la sangre, de los cuales depende todo el bienestar del cuerpo, sino únicamente con el cerebro, donde están los órganos de los sentidos que sirven para este conocimiento”.<sup>2</sup> Así, la principal característica de la admiración como ímpetu primario tiene que ver con la extrañeza, que implica la ignorancia de algo existente, así como el establecimiento de una diferencia de ese objeto con respecto a la experiencia del sujeto y al sujeto mismo como ente; sin embargo, esta emoción no se detiene sólo en la sorpresa que provoca esa nueva entidad, sino que necesariamente implica que, quien la experimenta, debe desarrollar un nuevo conocimiento acerca de lo que acaba de encontrar: “Se puede decir de la admiración en particular que es útil porque hace que aprendamos y retengamos en nuestra memoria las cosas que hemos ignorado anteriormente. Pues no admiramos más que lo que nos parece raro y extraordinario: y sólo nos lo puede parecer porque lo hemos ignorado, o incluso también porque es diferente de las cosas que hemos sabido; ya que es esta diferencia la que hace que se le llame extraordinario”.<sup>3</sup> Si bien hubo varias etapas de la existencia de la humanidad en la que la admiración obró como mecanismo primario de conocimiento, en la era moderna hubo una en particular que merece atención.

### **Los relatos de viaje como elementos catárticos en la modernidad**

Durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX, el modernismo fue la corriente artística predominante; vinculado con el fenómeno de crecimiento capitalista,

Las primigenias manifestaciones del modernismo pertenecen a la que podría denominarse la primera etapa de un arco de desarrollo cultural que abarca el fin del siglo XIX y los primeros

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 147.

decenios del XX. Es un periodo de incipiente modernización en que los países del continente americano iniciaron el proceso de incorporarse a la civilización industrial de la burguesía decimonónica occidental [...]; se sentaron las bases de una cultura materialista que impuso el concepto de mercado como el elemento rector de todas las actividades humanas, inclusive las literarias. Como consecuencia, decayó el sistema de mecenazgo artístico que predominó a partir de la época virreinal y se comercializó la labor creativa en nuevas estructuras económicas precapitalistas; se produjo la marginalización del escritor y su desplazamiento eventual de la vida nacional [...]. Otros factores de esta profunda transformación social aumentaron el sentido de desarraigo y angustia del escritor modernista: el desmoronamiento del sistema ideológico colonial de las sociedades agropecuarias virreinales cuyos códigos filosóficos, religiosos, sociales y económicos sobrevivieron el colapso de la Colonia, el creciente utilitarismo, la crisis de la fe religiosa, la comercialización de la cultura, y la marginalización en ella del escritor [...]; los artistas del modernismo experimentaron una agonía espiritual y una duda filosófica, sentimientos que generaron una variedad de estrategias experimentales cuya finalidad fue la reconstrucción de su universo individual y nacional.<sup>4</sup>

Es decir, el cambio que se gestó a nivel político y económico necesariamente encontró un correlato artístico, pues muchos de los autores que habían sido beneficiados por el patrocinio de los grandes mecenas tuvieron que buscar, a su vez, otra forma de obtener ingresos para sobrellevar el estilo de vida al que estuvieron acostumbrados y que ya no los favorecía. En vista de que “vivir del arte” no garantizaba su subsistencia, complementaron su labor artística con otras funciones, y así como los pintores encontraron en la ilustración de libros y la publicidad un medio de ganarse la vida, los literatos vieron en la prensa la oportunidad de obtener ingresos ejercitando su talento para la escritura.

Esta situación resultó propicia para que se gestara un cambio cultural que resultó importante para la configuración del autor y su labor, pues a la vez que estos creadores tuvieron que ejercer como redactores para los grandes diarios de la época, también tuvieron la oportunidad de gozar de ciertas ventajas que esa labor les aguardaba; los viajes como corresponsales a algunos de los grandes eventos en las ciudades más importantes del mundo fueron una de ellas.

---

<sup>4</sup> Ivan Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, pp. 10-11.

El hecho de experimentar admiración por objetos inusitados se entiende como un paso lógico cuando se tiene una vivencia que involucra modificaciones en el presente del individuo; por ejemplo, en un viaje a cualquier lugar que no comparte los mismos valores sociales o culturales que se conocen en el país de origen, dichos valores causan sorpresa en el viajero a la vez que lo confunden, pues debe entender los códigos de esa nueva esfera de la realidad, decodificarlos e interpretarlos para no crear una interferencia y hacer que no entorpezcan el goce por el viaje.

Dicho así, es ese día a día en un lugar desconocido el que moviliza en el espectador, como hace notar Descartes, no sólo las emociones que le permiten interiorizar lo vivido, sino también las pasiones que lo mueven a expresar lo que esas emociones le provocan. Una de las formas paradigmáticas para esa exteriorización es el relato de viaje.

Los libros o relatos de viaje son definidos como un género narrativo que engloba todas las manifestaciones de los autores que relatan sus experiencias viajeras; dichos textos recogen su estadía en ese sitio y, además, los preparativos del viaje, las emociones y sentimientos producto de esa estancia, descripciones y observaciones acerca de lo que se vio y algunas reflexiones sobre la diferencia sociocultural o política entre el sitio de origen y el de destino.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Aunque esta caracterización es somera, teóricamente hablando representa algunos problemas, pues quedaría entendido que prácticamente cualquier relato podría ser un libro de viajes siempre que trate sobre el desplazamiento de su autor hacia un sitio distinto; empero, hay ciertas precisiones que algunos críticos se han encargado de establecer.

Por ejemplo, un libro de viaje, para ser tal, requiere que el viaje sea tópico central del texto, así como exige un mayor nivel de veracidad que se ve confirmado por un nivel descriptivo amplio al que se supedita la narración, que entonces es un hilo conductor; de la misma forma, hay una mezcla de un orden temporal y uno espacial, pues el itinerario de la realización del viaje se ve apoyado en el mapeo de los lugares recorridos sin que sea la cronología la que organice la narración; los libros de viaje aceptan y, podría decirse, promueven la intertextualidad, pues en muchas ocasiones en la historia se intercalan cartas, mapas, notas, dibujos, incluso algunos otros textos literarios como poemas o cuentos. Por último, una característica fundamental es que el sujeto de la enunciación es el mismo de la realización, por lo que puede entenderse un carácter meramente testimonial en el relato, lo que ayuda a configurar el estatuto de veracidad frente a la ficcionalidad de otros géneros literarios; esto promueve que se hagan reflexiones de tipo social, económico, político o cultural, pues se confronta la realidad conocida del viajero con la que está conociendo, lo que contribuye a que haya a su vez una producción de conocimiento útil no sólo para quien efectúa el viaje, sino también para los posibles lectores.

En el caso de la literatura tanto europea como americana, este género tuvo su mayor apogeo durante la época a la que me he referido,<sup>6</sup> pues la inmersión mundial en la modernidad y los cambios que provocó en todas las esferas de la vida cotidiana permitieron que muchos sujetos pudieran emprender viajes sobre todo a los países considerados potencias económicas, pero también desencadenó un fenómeno de desplazamiento a sitios hasta entonces todavía considerados como desconocidos.

Como adelanté, ciudades como Nueva York, París o Londres se convirtieron en los grandes centros urbanos, pero no fueron los destinos exclusivos; más allá de Europa, en regiones que aun en esos años eran consideradas ignotas, comenzó a haber expediciones que culminaron en movilizaciones bélicas, debido a las cuales muchos países que todavía se desconocían en esos centros culturales pudieron ser descubiertos (con todas las implicaciones que ese adjetivo conlleva). El Medio y el Lejano Oriente se configuraron como las nuevas realidades, que si bien ya se conocían por las rutas comerciales descubiertas desde el siglo XVI con la Nao de China (e incluso las que se habían consolidado con la Ruta de la Seda, entre los mismos países orientales), ahora eran revaloradas desde una nueva perspectiva cultural (y comercial) que a su vez traería consecuencias en los descubridores de ese nuevo horizonte. comprensión

---

Para una visión general de estas especificaciones, remito a dos estudios fundamentales para la comprensión teórica de este género literario: por un lado, el prólogo a *Poética del relato de viajes*, de Sofía Carrizo Rueda (Alemania, Editorial Reichenberger, 1997), y por otro, el artículo “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, de Luis Alburquerque (en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel, *Diez estudios sobre literatura de viajes*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006).

<sup>6</sup> Sin embargo, esto no quiere decir que hasta esa época se hubieran escrito relatos de este tipo. La literatura de viaje tiene una amplia tradición que se remonta al siglo XIII, pues en Europa se produjeron gran cantidad de libros (sobre todo los de caballerías) que contaban las peripecias de ciertos personajes que salían de su hogar para recorrer el mundo; incluso los libros en los que se relatan peregrinaciones o los *mirabilia* pertenecen a esta herencia literaria.

## **El exotismo orientalista durante el modernismo**

Oriente no fue descubierto por las potencias modernas a mediados del siglo XX, pero sí fue revalorado desde una perspectiva que, según las diversas posturas (tanto económicas como culturales), puede resultar ya sea positiva, ya sea negativa.

Por una parte, en el ámbito de lo político y lo económico, los gobiernos de países como Francia, Gran Bretaña, Países Bajos, Rusia y Estados Unidos buscaron forjar a toda costa alianzas comerciales que les garantizaran beneficios inmediatos; debido a la negativa de algunas naciones orientales, las incursiones militares a países como Turquía, China, Filipinas, Tailandia y Japón fueron comunes y obligaron a que las restricciones comerciales impuestas por los participantes en la Ruta de la Seda se abolieran para buscar el bienestar de la población. De entre todos los países que he mencionado, el caso más notable es el de Japón.<sup>7</sup>

Aunque no fue la única nación que tuvo que negociar mercantilmente con las potencias europeas, es quizás una de las principales, puesto que en la medida en que fue la primera en firmar tratados de diversos tipos, primero con Estados Unidos y después con otros países, sentó un precedente económico importante que orilló a otros territorios orientales a ceder en los mismos términos:

En junio de 1853, el comodoro Mathew C. Perry [...] se presentó en Uraga, pequeño puerto cercano a Edo, y le entregó al gobierno del *shōgun* una carta oficial del gobierno estadounidense, en la que se exigía el establecimiento de relaciones de amistad. En el mismo año, la misión rusa encabezada por el comandante en jefe de la Flota del Lejano Oriente, Putyatin, llegó a Nagasaki exigiendo lo mismo. Ante esto, el consejero principal del shogunato, Abe Masajiro, trató de lograr unidad política señalando las circunstancias críticas para la soberanía nacional, e hizo consultas con el *tennō* y su corte y pidió, además, la opinión de los señores feudales. [...] En enero del año siguiente, Perry regresó por la respuesta, a la cabeza de una flota de siete buques de guerra. Bajo la presión de las armas, el shogunato tuvo que

---

<sup>7</sup> En este trabajo me centraré únicamente en este país asiático; aunque no es el único con una historia de colonización moderna en Oriente, es en el que se sitúan las obras literarias que analizaré en los capítulos siguientes. Sin embargo, a lo largo de esta introducción haré menciones a fenómenos culturales producto de la inmersión de las potencias de la época en países orientales que comparten particularidades con el caso japonés, por lo que, aunque con sus debidas consideraciones, seguiré hilando tanto los sucesos históricos en dicho país como en el resto de Asia.

firmar el Tratado de Amistad nipo-estadounidense. [...] El primer cónsul estadounidense, Townsend Harris [...], exigió la conclusión del Tratado de Comercio y la apertura de más puertos, y presionó al gobierno de Edo con mayor determinación cuando le llegó la noticia de la conclusión del Tratado de Tientsin entre el imperio Ching, Gran Bretaña y Francia. A pesar de la objeción del *tennō* Kōmei, en junio de 1859, el Gran consejero Ii Naosuke firmó el Tratado de Comercio y Amistad Mutua. Bajo este tratado, Japón prometió la apertura de cinco puertos, además de Edo y Osaka, y la libertad de comercio. Era un tratado desigual, puesto que reconocía la extraterritorialidad para los extranjeros; el gobierno japonés no podía fijar aranceles sin previo acuerdo con el gobierno de Estados Unidos y, además, no podía revisar el tratado por su propia voluntad. Sobre la base del principio del trato al país más favorecido, cláusula que también se aplicaba unilateralmente en beneficio de las potencias euro-americanas, se concluyeron, en el mismo año, tratados de naturaleza similar con las demás potencias.<sup>8</sup>

Con este panorama, puede entenderse la magnitud de lo ocurrido en Japón, pues la firma de esos tratados que se ceñían a lo comercial trajo consigo consecuencias políticas y sociales cuyo resultado todavía no puede evaluarse en su totalidad. Sin embargo, sí puede trazarse una perspectiva desde lo cultural que ayude a comprender las repercusiones de estos fenómenos en Japón mismo, pero también en los países con los que tuvo contacto.

A finales de la década de los 70, Edward Said acuñó el término “orientalismo”, el cual puede definirse de forma simple como el “modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental”; en particular “es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces– Occidente”.<sup>9</sup> Para Said, el orientalismo depende de cómo es que Occidente entiende al Oriente, de tal forma que la representación que se tiene de las naciones asiáticas depende en gran medida de la óptica desde la cual son comprendidas por los europeos. Esto conduce a una problemática, puesto que se entiende que la visión que se propagó de Oriente estuvo sesgada enteramente por la comprensión que pudo tenerse desde una cultura y una sociedad que no compartía ni los valores ni la concepción del mundo de aquellos pueblos, lo cual justificó que el término

---

<sup>8</sup> Michiko Tanaka, *Historia mínima de Japón*, pp. 172-174.

<sup>9</sup> Edward Said, *Orientalismo*, pp. 19-21.

orientalismo haya sido entendido no únicamente como un vínculo basado en la convivencia, sino además como una relación de entera dominación de las potencias occidentales sobre los países orientales.<sup>10</sup>

Acerca de lo que Said llama “distinción ontológica y epistemológica”, cabría hacer algunas observaciones: en la medida en que ambos pueblos son disímiles espacialmente (cada uno se encuentra en lugares geográficos diferentes, separados uno del otro muchas veces por barreras geológicas difícilmente salvables) y su conformación como naciones implica una oposición de carácter histórico, también lo son en cuanto a la comprensión del orbe, puesto que, cosmogónicamente hablando, la forma de pensar, ser y estar en el mundo crea un conflicto que sólo el encuentro hace evidente; si bien Europa comparte espacio con Asia, son otras barreras (no sólo las territoriales) las que hacen que los países se vuelvan extraños y, por tanto, que interpongan un abismo entre ellos.

Retomando la inmersión en la modernidad y la industrialización, el mundo se organizó dependiendo de quiénes podían participar de esa expansión capitalista y quiénes no. En sus propios términos, Asia y América (más específicamente América Latina) estaban participando de una evolución política y económica que era favorable para sus intereses; sin

---

<sup>10</sup> Con respecto al término “orientalismo” y su definición, ha habido algunos debates teóricos referentes a la pertinencia de las ideas de Said en un contexto global. Por ejemplo, Richard King, en su libro *Orientalism and Religion*, dice: “Thus his work points [Said’s work] to the complicity between Western academic accounts of the nature of ‘the Orient’ and the hegemonic political agenda of Western imperialism. Indeed such has been the influence of Said’s work in this area that the term ‘Orientalism’ is often now used as a pejorative term denoting the colonial manipulation of the Orient in general”, a lo que añade: “Thus, not only has Said’s work ignored important currents within European Orientalist discourse, it has also tended to ignore the ways in which such discourses affect the colonizer as well as the colonized”, y añade: “in representing the Orient as the essentialized and stereotypical ‘Other’ of the West, the heterogeneity and complexity of both Oriental and Occidental remain silenced” (pp. 83-86); lo que King critica de la postura teórica de Said es la forma en que, al reducirse todos estos fenómenos al solo término de “orientalismo”, se simplifican las relaciones tanto de dominación como de sumisión entre los pueblos implicados. Dicho de otra forma, al establecer una dicotomía en la que Oriente es visto como subordinado y Occidente como despótico, se pierde de vista que ambos sufrieron cambios como consecuencia de la convivencia entre los pueblos; si bien los estados sometidos padecieron de mayores modificaciones en su modo de vida, fue la constante convivencia entre Oriente y Occidente en tierras asiáticas la que favoreció el intercambio social y cultural al que me referiré páginas adelante.

embargo, el avance en Europa era tal que la presión estribaba en ser como las grandes urbes o perecer. El continente más reacio a ceder ante esas tendencias fue Asia, sin embargo, la conciencia de expansión fue la que llevó a los estados europeos a acercar a los asiáticos a un ámbito al que no pertenecían, pero en el que se creía que debían entrar; a la manera de la conquista de los territorios americanos durante el siglo XVI, la colonización de los países asiáticos durante la segunda mitad del siglo XIX fue la forma en que las grandes potencias se convirtieron en una especie de salvadores de todos esos pueblos que estaban alejados de los valores que les garantizarían la supervivencia en el mundo moderno.

Si bien el panorama es desolador hasta este punto, la coexistencia en un mismo espacio geográfico llevó a un encuentro más allá de los límites de lo político o lo económico que resultó bastante fructífero; aunque el etnocentrismo fue el eje para el desarrollo de las actividades en las colonias modernas, hubo ciertos movimientos en el orden de lo cultural que permitieron que se gestara un fenómeno de afectación bilateral cuyas repercusiones, incluso en el presente, siguen vigentes.

Una de esas consecuencias es el exotismo, que se refiere a la valoración de “un país y una cultura definidos exclusivamente merced a la relación que guardan con el observador”,<sup>11</sup> por lo que, si bien por un lado la estimación nacionalista lleva a muchos a ensalzar a sus respectivas patrias, por el otro puede pensarse que es otro pueblo el que posee los valores más altos por el solo hecho de ser diferente al propio. Eso desencadena una preferencia sistemática de cualquier contenido que provenga de una nación extraña, puesto que se cree que hay una “pureza” en la forma en que ese otro entiende el cosmos; así, el exotismo “se trata, no tanto de una valoración del otro, como de una crítica de uno mismo, y no tanto de la

---

<sup>11</sup> Tzvetan Torodov, *Nosotros y los otros*, p. 305.



descripción de una realidad, como de la formulación de un ideal”, el cual no se construye sobre una base sólida que permita entender a cabalidad la cultura a la que se alaba, sino que se cimenta en una comprensión parcial de una realidad y, por tanto, promueve una invisibilización del ser: “Nadie es intrínsecamente otro; no lo es más que porque no es yo; al decir de él que es otro, en realidad nada he dicho aún; y, lo que es peor, nada sé yo sobre él, ni nada quiero saber, puesto que toda caracterización categórica me impediría mantenerlo dentro de esta rúbrica puramente relativa, la alteridad”.<sup>12</sup>

La alteridad a la que se refiere Todorov no es más que la construcción mental de un “otro” que no existe sino porque se diferencia de un “yo” en muchos rubros, pero que estrictamente no sería considerado “otro” a menos que ese “yo” no se concibiera a sí mismo como superior. Por eso,

Los mejores candidatos al papel de ideal exótico son los pueblos y las culturas más alejados y más ignorados. Pero, el desconocimiento de los otros, la negativa a verlos tal como son, difícilmente pueden considerarse formas de valorar. [...] El conocimiento es incompatible con el exotismo, pero el desconocimiento es, a su vez, irreconciliable con el elogio a los otros; y sin embargo, esto es precisamente lo que el exotismo quisiera ser, un elogio en el desconocimiento.<sup>13</sup>

Así, podemos hablar de un exotismo orientalista en la medida en que son esos “yos” europeos los que construyen ontológica y epistemológicamente a esos “otros” asiáticos, aunque en este caso en una relación que pocas veces refleja un elogio del otro, mas sí una creencia de la superioridad del yo, la cual es dada por la posición de poder político y económico que ostenta.

Hasta este punto me he referido únicamente a la relación que guarda Oriente con el Occidente, empero, cabe aquí introducir la representación mental que se construyó desde el

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 306.

continente americano no sólo en la forma en que se comprendió la realidad de los países asiáticos, sino incluso en la reformulación de los valores que las naciones americanas poseían.

En primer lugar, tendría que acotarse la distinción política y económica entre las naciones norteamericanas y las latinoamericanas,<sup>14</sup> pues mientras que las primeras mostraban un nivel de avance económico importante que les permitía estar a la altura de sus pares europeos, las segundas todavía estaban en un camino tortuoso tras la búsqueda de la independencia de muchos países que continuaban como colonias ya entrado el siglo XIX. Es decir, mientras que Estados Unidos estaba listo para codearse con Francia o Inglaterra y establecer a su vez un poderío comercial que le garantizara la inmersión en el mercado global, los pueblos del sur todavía estaban luchando por su libertad o, si ya la habían conseguido, seguían inmersos en guerras internas por el control político de las urbes; mas esta situación poco propicia no negó la posibilidad de que algunos países ya conformados como estados autónomos, entre ellos México, pudieran forjar y conservar relaciones diplomáticas con las potencias occidentales.

Sin embargo, el hecho de que pudieran tener vínculos con Europa no los hacía sus iguales. Las naciones latinoamericanas, todavía estados emergentes durante el siglo XIX, seguían siendo blanco de una discriminación motivada por el origen étnico de muchos de sus pobladores, pues aunque la Conquista y Colonización de los territorios indios en los siglos XVI y posteriores dio como resultado el mestizaje de la raza blanca con los indígenas de esas tierras, los nuevos habitantes, en su calidad de mestizos, no gozaban ni gozarían de privilegios.

---

<sup>14</sup> No es mi intención entrar en un debate ontológico acerca de la denominación de “lo latinoamericano”; para fines prácticos, distingo Norteamérica (los territorios arriba del Río Bravo) de Latinoamérica (desde México hasta la Patagonia), y la llamo así y no Hispanoamérica para incluir a Brasil, país cuya raigambre cultural mucho comparte con otras naciones de esta parte del mundo.

Lo que se construyó entonces fue una idea de un “otro” americano que tenía muchas más características indígenas que europeas, pese a siglos de convivencia y mezcla racial. En Europa se tenía la creencia de que los latinoamericanos todavía vivían en casas fabricadas con ramas, vestían taparrabos, hablaban lenguas incomprensibles y realizaban sacrificios rituales; pese a que las independencias de Haití y de México mostraron el poder de organización que podía alcanzarse en estos territorios, el desconocimiento sobre la realidad de los países más allá del Atlántico no disminuyó los prejuicios que sobre estas tierras se tenían.

Así, debe pensarse que, antes que Asia, América fue el primer “otro” construido por Europa, pues pese a que los colonizadores tuvieron la oportunidad de ver, vivir y aprender sobre la nueva realidad a la que se enfrentaban, los intereses monetarios sesgaron completamente la posibilidad de una comprensión cabal de lo que ocurría de este lado del mundo. Y al igual que Asia, América también experimentó ese sentimiento de zozobra ante una modernidad avasallante.

Por eso es importante establecer una primera distinción entre el orientalismo que se dio en el imaginario occidental y el que se gestó en los pueblos latinoamericanos; mientras que el primero, retomando los postulados de Edward Said, se refiere a la relación de dominación entre Oriente y Occidente, y en particular a la relación de dominio sobre las naciones del Medio Oriente (punto central del análisis de Said), el segundo se refiere a las aproximaciones culturales que el marginal latinoamericano hizo sobre el marginal oriental: “Por lo tanto, el orientalismo modernista (o el supuesto exotismo) no debe verse como una continuación o adaptación a un modelo europeo sino como una manera diferente de aproximación”.<sup>15</sup> De

---

<sup>15</sup> Araceli Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, pp. 10-11.

esta forma, el discurso que emana de los acercamientos desde América Latina difiere radicalmente del que proviene de Europa, puesto que mientras las naciones más allá del Atlántico vieron al asiático como un ente necesitado de protección, a la vez que enteramente sumiso, los “otros” indianos advirtieron la posibilidad de replantearse las relaciones de opresión que vieron, principalmente, desde el discurso literario, el cual ellos conocieron y, por tanto, en lo empírico, cuestionaron y reprobaron.

### **Acercamientos exotistas desde las artes**

Los escritores modernistas estaban inmersos en un mundo que apenas comprendían, pero al que debían adentrarse para sobrevivir; adaptaron su modo de vida, estudiaron sobre la política y la economía occidental y aprendieron y retomaron los valores sociales que mejor les convino. La diplomacia y la burocracia fueron los medios de más fácil acceso que tuvieron para participar de la política de su país y asegurarse una subsistencia decorosa, pero el periodismo en particular representó la posibilidad, además, de ser partícipes directos de los principales acontecimientos producto de la modernidad. Al margen de su profesión, su calidad de artistas les permitió tener aproximaciones en la esfera de lo cultural que les concedieron la oportunidad de aprender sobre el arte canónico y sus valores, es decir, lo que hasta entonces se conocía en el mundo y que era considerado un modelo a seguir. Sin embargo, a la par que se adentraban en los misterios del arte en Europa y aprendían de los grandes estudiosos ingleses y franceses, también tuvieron acceso a los descubrimientos que muchos de esos investigadores propagaron acerca de lo que se había encontrado en Oriente.

La principal aproximación a la cultura que tuvieron los artistas latinoamericanos, aunque ligada someramente al ámbito de la economía, fue la relacionada con las piezas encontradas durante las expediciones europeas en Asia. El caso de Oriente fue paradigmático,

pues en la medida en que los viajeros (militares, diplomáticos o turistas, europeos y norteamericanos en un primer momento) lograron llegar Asia, se vieron sorprendidos por la gran cantidad de objetos cotidianos que fueron considerados, a sus ojos, como curiosidades dignas de ser exaltadas; esta situación propició que muchos de esos excursionistas adquirieran diversos productos y los llevaran a sus países de origen:

Algunos de los artículos importados eran estampas y pinturas, juguetes de todas clases, chinelas de bambú, canela, té verde y negro; dulce de jengibre y diversas frutas en almíbar; arroz de la India, del Japón y China; aguardiente de arroz, sagú y harina de sagú, curry en polvo, cordaje de todas clases de Manila; semilla de gusano de seda, correas de cáñamo, alcanfor, aceite de casia, de anís y de menta; cañas de pescar, benjuí, laca y tragacanto; cera blanca vegetal, polvos japoneses para dientes, semillas de todas clases; plantas medicinales, fuegos artificiales, algodón de China y de la India, cajitas de laca, papel blanco y de colores, papel para envolturas, papel para copiar; tápalos de seda, lisos y bordados; pañuelos de lino, sombreros de paja de China y de Manila, tela blanca y azul de lino, ropa hecha, tinta china negra, linternas de ébano y de papel, abanicos de laca, sándalo, papel y bambú, toda clase de juegos como damas, ajedrez, dominós, rosarios, repisas, quitasoles, canastas, jarrones, tibores, tápalos de la India... en fin, un mundo de objetos que no eran exclusivamente para la aristocracia finisecular.<sup>16</sup>

Como se especifica en el párrafo precedente, en un primer momento fue solamente la clase alta la que podía obtener estos bienes, dado que siquiera pensar en el viaje a cualquier país asiático implicaba un costo elevado que solamente los aristócratas podían permitirse pagar; sin embargo, con el paso del tiempo y también en la medida en que se fueron abriendo nuevas rutas comerciales, la dificultad para conseguir algunas de estas mercancías disminuyó, lo que facilitó que la clase media accediera a ellas, aunque de cualquier modo a un precio elevado.

Empero, el hecho de que los productos llegaran a Europa tuvo en todo el mundo un impacto hasta cierto punto positivo, puesto que permitió que fuera del continente se tuviera conocimiento de estos artefactos y se valorara su existencia. A la par que estos objetos llegaron a Francia, Inglaterra o Alemania, lograron ser conocidos en Estados Unidos y con

---

<sup>16</sup> A. Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, p. 13.

eso pudieron entrar en México, Argentina, Brasil y otros tantos países de Latinoamérica, cuya clase alta y, luego, clase media, pudieron acercarse a la cultura oriental ya de primera mano. Sin embargo, estos productos no fueron lo que causaron mayor impacto en el ámbito cultural de uno u otro lado del Atlántico: las pinturas, cajas de laca, cuadros con poemas, jarrones, espadas, biombos, abanicos y estampas producidos principalmente en Japón fueron los que detonaron el fenómeno cultural exotista.

Con esta delimitación, puede hablarse de que más que un exotismo generado por cualquier país perteneciente a Asia, lo que se gestó en muchos países de América Latina fue un “japonismo”, es decir, un gusto particular por todos aquellos artilugios provenientes de Japón, así como una afición por todo lo que de aquel país proviniera, no sólo en el campo de lo social o económico, sino de forma más específica en lo referente al arte y la literatura.

Dado que muchas de estas piezas se conocían a través de estudiosos como los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, Louis Gonse o Basil Hall Chamberlain, hubo un fenómeno de búsqueda de artefactos orientales que contribuyó a la conformación de colecciones privadas en las cuales se encontraban todo tipo de enseres que dejaron de pertenecer a la vida cotidiana y se convirtieron en piezas museográficas. A su vez, muchos de estos objetos lograron llegar a América, primero como curiosidades y después como auténticas muestras artísticas que contribuyeron a una estimación mayor de esos otros contenidos culturales.

Este primer contacto de América con Asia produjo, a su vez, una nueva relación con Europa, pues en la medida en que los objetos llegaron a través de Occidente, hubo una revaloración y también un cuestionamiento de la visión del mundo que los americanos tenían de los europeos y que estaba supeditada a la opinión que se había aprendido de ellos. Este diálogo fue enriquecedor, ya que permitió, principalmente a los escritores latinoamericanos, reflexionar acerca de ese universo ya conocido y, por lo tanto, descubrir aquel que estaban

por conocer. Los objetos actuaron como un detonante de una nueva experiencia que encontró en la escritura la forma primordial de catarsis: en la medida en que estos hombres de letras tuvieron acceso a productos alejados de su universo inmediato, buscaron la forma de adentrarse en ese mundo no sólo de forma metafórica, sino de manera auténtica; estos primeros utensilios despertaron el ansia de conocimiento de la realidad a la que pertenecían, por lo que comenzó un fenómeno que exigía un viaje como forma de consolidar los saberes que se habían adquirido de forma superficial, un viaje que los llevara a aquel país de ensueño en el que esas piezas vistas en museos, o desconocidas físicamente, pero sobre las que habían leído tanto, pudieran ser apreciadas en todos los ámbitos de la vida cotidiana. El viaje, como estímulo primordial, y debido a la dificultad que representaba su realización,<sup>17</sup> les hizo conocer una nueva realidad que no desaprovecharon y que, al contrario, les permitió dejar un legado cuyas repercusiones históricas difícilmente imaginaron.

### **La objetivación de la mujer oriental en las primeras aproximaciones al arte**

Dentro de todas las manifestaciones artísticas a las que tuvieron acceso los viajeros, tanto europeos como americanos, las que más llamaron su atención fueron las representaciones pictóricas japonesas; biombos, jarrones, abanicos o cuadros pintados a mano, así como

---

<sup>17</sup> Aunque para los autores europeos y norteamericanos el viaje a tierras orientales fue una forma más de recorrer el mundo y, por tanto, no tuvo repercusiones ontológicas ni epistemológicas particulares, muy pocos fueron los escritores latinoamericanos que tuvieron la oportunidad de trasladarse hasta aquellas latitudes para vivir esa experiencia. Debe recordarse que el desplazamiento a cualquier punto de Asia desde América implicaba, primero, tener la posibilidad de ir a Estados Unidos y ahí buscar un barco cuyo destino fuera cualquier puerto asiático, y, luego, procurarse alojamiento y alimentación; sumado a esto, el viaje suponía también hablar de forma fluida ya sea inglés o francés (lenguas de contacto durante todo el siglo XIX y los primeros años del siglo XX) para comunicarse con los habitantes, y además tener nociones básicas de guías de viajeros para saber exactamente los destinos turísticos que podían visitarse en cada país. Así, si se tiene en cuenta el estado de los autores latinoamericanos y los recursos con los que contaban para realizar este tipo de expediciones, puede comprenderse las dificultades que enfrentaron y lo valioso de sus aportaciones, pues muchos de ellos escribieron relatos de viaje en los que contaron sus experiencias, los cuales, desde mi punto de vista, todavía no han sido estimados de forma adecuada.

estampas y postales impresas en grandes cantidades, sirvieron para que los diversos autores se sintieran arrobados por las escenas que les eran mostradas en esos objetos que para ellos resultaban notables.

A la par de las escenas que retrataban paisajes, aparecieron también imágenes en las que se mostraba a personajes de la corte, actores, militares y otros personajes de la vida pública; sin embargo, dentro de todas estas ilustraciones, las que más llamaron la atención de los artistas fueron aquellas en las que la figura femenina era mostrada como efigie de la belleza.

Es justamente esta alusión la que dio paso a uno de los discursos más prolíficos literariamente hablando; con frecuencia, los viajeros que decidieron escribir sobre su vivencia en países orientales usaron a la mujer como emblema de las naciones que visitaban, convirtiéndolas en un símbolo de la experiencia que vivieron. De esta forma, las mujeres en diversos relatos orientalistas europeos aparecen, a la manera de los biombos o las estampas, como objetos que arrojan al aventurero y le causan un enorme desasosiego por ser misteriosos, porque se ignora su origen, pero sobre todo porque no se puede acceder a ellos sino hasta poseerlos.

“En las innumerables ficciones orientalistas la mujer se convirtió en la imagen sincrética del misterio y del exotismo. Objeto fascinante envuelto en gasas y kimonos que ocultaban a la mirada occidental la quintaesencia de la otredad. Los hermosos trajes que la cubrían no significaban otra cosa que la apelación al develamiento y el desciframiento de los enigmas que escondían”;<sup>18</sup> esto es, en la medida en que las figuras femeninas poseen ciertas características vinculadas, principalmente, con las representaciones pictóricas a las que

---

<sup>18</sup> Jorge Ruedas de la Serna, “Prólogo”, en *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*, p. 15.



habían accedido antes los excursionistas (determinada forma de vestir, maquillaje y peinados suntuosos, ademanes delicados e, incluso, una sensualidad velada por la forma de delinear las siluetas tanto corporales como faciales), el deseo del artista siempre fue adentrarse en esa mujer, admirarla y después, casi como un paso lógico, tenerla entre sus manos para asir ese misterio que encarna.

La forma que tuvieron los autores europeos de acceder a la mujer fue el acercamiento corporal producto de una relación sentimental con alguna dama. Por ejemplo, Pierre Loti, cuyo verdadero nombre era Julien Viaud, fue un marino francés y reconocido autor que escribió numerosas novelas de viaje de las que fue protagonista y en las que relataba sus andanzas a lo largo del continente asiático; en su novela más conocida, *Madama Crisantemo*, cuenta cómo fue que, para que su experiencia oriental estuviera completa, decidió casarse con una doncella de nombre Crisantemo, y cómo esa era una práctica común entre los viajeros que tenían estancias prolongadas no sólo en Japón, sino en otros países. Otro caso es el del escritor y periodista grecoirlandés Lafcadio Hearn, quien, tras varios viajes a lo largo del mundo, se asentó definitivamente en Japón y se casó con Setsumo Koizumi, hija de una familia de samuráis que conservaba ciertos privilegios y gracias a quien pudo obtener una posición decorosa que le garantizó una vida respetable hasta su muerte.

Aunque ambos casos son disímiles tanto por las razones que tuvieron para contraer matrimonio con mujeres japonesas como por las circunstancias de su estancia en la isla, los dos hacen patente una de las prácticas más socorridas en el imaginario occidental: en la medida en que los personajes femeninos causaban admiración en los hombres occidentales, estos terminaron por convertirlas en “la quintaesencia de la mujer japonesa, una mujer que, a la par del misterio y la dificultad para acceder a ella, es convertida en símbolo de la cultura que representa: penetrar en y a esta mujer significa conquistar en su conjunto una civilización

diferente”.<sup>19</sup> La relación que se construyó entonces entre los hombres viajeros y las damas orientales implica, a la par que una exaltación de un ideal de mujer, un deseo de posesión que lleva al autor a convertirlas en un objeto más que, como los biombos o los jarrones, se posee porque se puede comprar, mas no por amor.

Entonces, la forma en que se representa a las figuras femeninas en los relatos de viajeros europeos a Japón supone necesariamente que estas compañeras están supeditadas por completo a la imagen masculina, a la que sirven y obedecen en todo momento y cuya importancia siempre será mayor por ser protagonista y dar voz a la historia. Usando como ejemplo la historia de Loti,

Casarse con Crisantemo significa introducirse en la cultura japonesa, y penetrar en ella se manifiesta en una relación supeditada. El énfasis sobre el aspecto visual [la diferenciación entre la vestimenta japonesa y la europea, la construcción de paisajes y la exasperación del autor que retrata a Japón como un país que poco tiene de belleza ancestral por su modernización] nos confiere la diferenciación entre el Occidente personificado por el narrador y el Oriente matizado en Crisantemo. La figura femenina es concebida como un objeto sin voz, una entidad pasiva pueril, a la que se puede amar y a la que se puede manipular y dominar.<sup>20</sup>

Lo que se construye en estos relatos es una relación metonímica en la que se entiende que la mujer representa enteramente la manera en que se debe tratar a Japón y cómo es concebido dicho país por los occidentales; sin embargo, en el caso de las obras escritas por autores latinoamericanos esta correspondencia es vista no como la posibilidad de apropiarse de un territorio, sino como la oportunidad de entender a ese otro que ha sido dominado, darle voz y así convertirlo en un reflejo de la realidad de las naciones americanas, a la vez que replantea y cuestiona lo que leyó como antecedentes en los relatos de viaje europeos.

---

<sup>19</sup> Guillermo Quartucci, “La fascinación del Yoshiwara”, en *Diplomacia y orientalismo...*, p. 104.

<sup>20</sup> Arturo Vilchis Cedillo, “En busca del paraíso perdido”, en *Diplomacia y orientalismo...*, p. 51.

## **Hipótesis de trabajo**

Como ya mencioné líneas arriba, el planteamiento central de esta investigación consiste en estudiar la manera en que la imagen de la mujer en las obras producto de viajes a Oriente implica la posibilidad de adentrarse, particularmente, en el Japón ignoto, por lo que su representación implica una metonimia de la dominación sobre ese país ejercida por Europa y reprobada en Latinoamérica. Por lo tanto, mientras que el discurso europeo busca el dominio del otro, el latinoamericano trata de comprender esa nueva realidad que se extiende ante él a través del conocimiento y la comprensión y compasión por la mujer.

Uno de los puntos que me servirán como apoyo para desarrollar el análisis será una revisión del interés en el arte japonés, en específico de la influencia de algunas representaciones pictóricas, y cómo por medio de las estampas y grabados a los que tuvieron acceso los escritores finiseculares se perpetuó una visión idealizada de la mujer que permeó gran parte de las descripciones de estos viajeros.

Los mecanismos de los que se sirven los autores occidentales de este tipo de relatos son, principalmente, la reducción de las figuras femeninas a su vestimenta y su sensualidad, elementos que favorecen que estos textos tengan una carga erótica importante que justifica la forma en la que se les trata. En el caso de los escritores americanos, si bien se conserva la erotización de la mujer como eje de la experiencia sensual, esta vertiente se matiza al encontrar en el “otro” japonés un resquicio de la realidad americana en medio de la búsqueda por entrar en la modernidad mundial; así, la mujer es un pretexto para crear un discurso sexual que nos muestra, a través del cuerpo femenino, lo misterioso, lo impenetrable y lo inestable del país colonizado, pero también una nueva sensibilidad hacia ese ente desprotegido. Particularmente en este trabajo, esta visión de las figuras femeninas se analizará en las crónicas sobre Japón de José Juan Tablada y en las novelas cortas de Efrén Rebolledo, no

sólo para reflexionar acerca del papel de la mujer japonesa, sino también la manera en que cada autor trata el mismo tema.

### **Sobre las obras elegidas**

Si bien a lo largo de esta investigación haré uso de varios relatos de viaje a Japón escritos por autores europeos o norteamericanos para contraponer los distintos discursos que se produjeron durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, el análisis se centrará únicamente en dos autores mexicanos cuya experiencia japonesa ha sido ampliamente difundida: José Juan Tablada y Efrén Rebolledo.

En el caso de Tablada, me serviré de las crónicas escritas durante su viaje en 1900 y enviadas como colaboraciones a la *Revista Moderna*, y reunidas bajo el nombre de *En el país del Sol* en 1919;<sup>21</sup> estos textos reflejan la experiencia del autor en Japón, sus sentimientos, emociones e impresiones en aquellas tierras, y la forma en que conceptualizó la realidad que se presentaba ante él. Asimismo, utilizaré los artículos y poemas cuya temática no sólo es japonesa, sino que tiene además un trasfondo relacionado con el arte y con la figura femenina que el autor había visto en pinturas y grabados.

Con respecto a Efrén Rebolledo, emplearé las novelas *Nikko* y *Hojas de bambú*, y el poemario *Rimas japonesas*, textos producidos durante la prolongada estancia del escritor en

---

<sup>21</sup> En 1900, José Juan Tablada comenzó con el envío de algunas crónicas a la *Revista Moderna* en las que relató algunos de los principales episodios que pudo experimentar durante su viaje; los textos tratan sobre descripciones, emociones generales y festividades a las que pudo asistir, y también contienen algunas aproximaciones culturales, sociales e históricas útiles para la comprensión de la realidad japonesa de principios de siglo.

La estructura en que fueron enviadas, sin embargo, se modificó cuando, en 1919, el mismo Tablada decidió reacomodar y modificar las crónicas con una finalidad literaria definida; no sólo realizó cambios en la estructura general, sino que también dividió escritos, agregó algunos otros, e incluso integró algunos reportajes enviados a otros periódicos antes y después del viaje.

Para una mejor comprensión de las modificaciones realizadas por el autor, confróntese el estudio preliminar hecho por Jorge Ruedas de la Serna a las *Obras completas VIII. En el país del Sol*, en el que se ahonda en las particularidades de los textos y también en las temáticas generales que se tratan en las crónicas.

aquel país, de 1907 a 1914;<sup>22</sup> en estas obras, como se analizará en los apartados correspondientes, si bien el eje es Japón, el tema que las vincula sigue siendo el erotismo que durante mucho tiempo ha sido considerado su interés primordial y único tópico que repitió a lo largo de su producción.

El análisis se centrará en dos vertientes: la primera referente a la influencia que el arte japonés tuvo en la forma en que los artistas conceptualizaron esa realidad, pues muchos de los juicios que los escritores emiten acerca de la vida cotidiana, las personas y los valores del pueblo japonés se ven atravesados por la visión a la que ellos ya habían tenido acceso mediante su acercamiento a las representaciones pictóricas; de esta forma, lejos de enfrentar la realidad con la ficción, nutren una con la otra, lo cual les servirá a su vez para crear un discurso que, si bien lleva a la reflexión acerca de los pueblos asiáticos, contribuye a la perpetuación de juicios alejados de su contexto inmediato.

La segunda vertiente se vincula con el estudio de los tipos de mujeres que aparecen en los relatos orientalistas; esta, a su vez, se divide en dos apartados: en el primero, hablaré de las mujeres del ámbito público, es decir, aquellas cuyas profesiones les permitieron ser conocidas y cuya imagen es la más difundida al exterior; en el segundo, me referiré a las mujeres del ámbito privado, principalmente a las jóvenes y a las esposas y madres, pues la

---

<sup>22</sup> *Nikko* es una novela corta en la que se narra en primera persona el viaje que un diplomático realiza a la montaña sagrada de Nikko; se habla del estilo de vida, de las bellezas naturales del lugar, pero también de los sentimientos, emociones y sensaciones experimentadas por el protagonista, además de su vínculo con la señorita Nieve, quien le permite adentrarse en la vida interior japonesa y comprender lo que hay de mágico en Japón.

*Hojas de bambú* trata sobre el viaje del abogado Abel Morán a Japón tras haber terminado sus estudios universitarios; en la novela, de una extensión apenas mayor que *Nikko*, el protagonista recorre el país a la manera de un turista y entabla relaciones únicamente con otros viajeros, por lo que su percepción de la realidad se ve velada por su cotidianidad y por los prejuicios que comparte con otros, mientras que experimenta una atracción amorosa por una diplomática norteamericana que terminará con su deseo de continuar en el país y emprende el regreso.

*Rimas japonesas* es un poemario que tuvo dos ediciones: en la primera, el autor integró 15 poemas cuya temática central son las experiencias japonesas directas; en la segunda, los poemas se redujeron a 6 de la primera edición y se agregó “Tamako”, poema largo en el que Rebolledo relata los pormenores de una relación amorosa sostenida en tierras japonesas.

forma en que son representadas tiende más a una invisibilización porque el conocimiento de su imagen implica adentrarse en un país al que no todos estaban dispuestos a acceder.

La finalidad de elegir a estos dos autores mexicanos es darle un giro al estudio que se ha hecho sobre las aproximaciones japonistas en ambos. Con respecto a José Juan Tablada, si bien se conoce su etapa como difusor del arte y la cultura de Japón en México, y se ha estudiado su incursión en la escritura de haikús, se ha hablado poco del contenido de sus crónicas y cómo estas se vinculan con el conocimiento que el autor tenía del Japón al que tanto ansiaba conocer;<sup>23</sup> esta vertiente de lectura busca ampliar el panorama con respecto al estudio de los textos que conforman *En el país del Sol* y ofrecer una revisión de uno de los varios acercamientos sociales y culturales que pueden encontrarse en esa obra.

En el caso de Efrén Rebolledo, la elección de estas obras busca retomar tres libros sobre los cuales no se han realizado estudios exhaustivos,<sup>24</sup> pues el hecho de reducir sus intereses

---

<sup>23</sup> En este trabajo, no es mi intención entrar en la polémica acerca de la veracidad del viaje de este autor a Japón. Por un lado, el Dr. Jorge Ruedas de la Serna, en el estudio preliminar de la edición crítica de las crónicas de *En el país del Sol* publicadas en 2006 por la UNAM como parte de sus obras completas, realizó un análisis detallado de las situaciones que pudieron impedir que Tablada viajara a Japón en las fechas en que se supone que lo hizo, para llegar a la conclusión de que es muy probable que no haya podido embarcarse a aquel país, mas sí a París, donde se llevó a cabo en el mismo año la Exposición Universal.

Por otro lado, en 2014 el investigador Martín Camps escribió un artículo titulado “Pasajero 21: evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900”, en el que muestra como prueba el registro de regreso del autor a su llegada a San Francisco; este artículo fue aprovechado para la exposición que en 2019 se presentó en el Museo del Palacio de Bellas Artes, bajo la curaduría de los investigadores Amauri García y Luis Rius y con la que se conmemoran los 100 años de la escritura de las crónicas.

Para los fines de esta investigación, me ciño a los postulados del Dr. Ruedas de la Serna por juzgarlas contundentes, puesto que considero que las pruebas presentadas para demostrar el viaje son escuetas y omiten otros sucesos, como el brote de peste bubónica por el cual muchas embarcaciones eran sometidas a cuarentena, lo que lleva a pensar que Tablada puso en peligro su vida; sin embargo, creo pertinente aclarar que, haya sido o no real el viaje que realizó a Japón, las páginas producto de ese acercamiento siguen siendo de lo más provechosas, puesto que dieron paso a la introducción del estudio sistemático de ese país, su arte y su cultura.

<sup>24</sup> Hay dos textos que vale la pena mencionar: el primero, “Memorial japonés de Efrén Rebolledo”, de Mario Bogarín Quintana, se centra en el estudio de *Hojas de bambú* y en cómo esta novela tiene ciertas referencias culturales que perfectamente la convierten en un relato de viaje. El segundo, “El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo”, de Odile Cisneros, es un estudio monográfico sobre la afición japónica en ambos autores a modo de comparación, con lo que se profundiza en la relación que entre ellos se estableció tanto en las formas como en los temas y en la manera en que evolucionó ese interés.

Sin embargo, no he encontrado un estudio amplio que abarque las obras de Rebolledo y que las ponga a dialogar con otros relatos de su tiempo, por lo que considero que este autor todavía tiene mucho que ofrecer a quienes estén interesados en su obra.

creativos al erotismo y sus formas ha facilitado que sus textos con temática japonesa queden a un lado frente a otros, como *Caro victrix* o *Salamandra*; en la medida en que se logre hacer un primer contacto desde el punto de vista de su utilidad para conocer una parte del Japón de los primeros años del siglo XX, se puede también ampliar el campo de análisis que merecen tanto las novelas como el poemario.

## CAPÍTULO 1

### LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE LA MUJER JAPONESA

*En medio de múltiples iniciativas que emanaban del más alto nivel [...] El valor que más subrayaron fue el de la concepción de la belleza, un sentido estético arraigado en el arte y en la naturaleza.*  
Michiko Tanaka, *Historia mínima de Japón*

**E**n un artículo publicado en la *Revista Moderna* la segunda quincena de marzo de 1900, José Juan Tablada describió una escena que se debe entender como parte de su vida cotidiana durante los primeros años de lo que se convertiría en su afición japónica:

Pero entre tanta divagación refinada, entre tanta voluptuosa tarea, no hay para mí ninguna como abrir junto a la ventana llena de rubia claridad occidental el viejo cofre de negra laca, uno de esos cofres que antaño arrojaba a nuestras playas la feérica y prodigiosa Nao de China [...] y abierto el viejo cofre lleno de un perfume exótico y avejentado, extraer de él los volúmenes que integran mi naciente colección de libros japoneses.<sup>25</sup>

Con esta imagen, el escritor puso en evidencia una práctica común entre los intelectuales de su tiempo: la recolección de diversos artículos que, al menos en el caso de Tablada, les permitieron conocer culturas lejanas y acercarse a la profesionalización de su labor por medio de sus incursiones como críticos, cronistas y reporteros;<sup>26</sup> pero también dio muestra de un fenómeno común no sólo durante los primeros años del siglo XX, sino desde mucho tiempo atrás.

---

<sup>25</sup> José Juan Tablada, “Divagaciones”, en *Obras completas VI. Arte y artistas*, p. 79.

<sup>26</sup> Durante las últimas décadas del siglo XIX hubo varios escritores afiliados a la corriente modernista en boga que tuvieron la oportunidad de viajar a Europa o a Asia, ya fuera por motivos personales, ya fuera auspiciados por algún mecenas o incluso por los periódicos en los que laboraban. Además de José Juan Tablada y Efrén Rebolledo, quienes viajaron a Japón, pero también a París el primero y a Noruega y España el segundo, algunos otros fueron Julián del Casal (España), Enrique Gómez Carrillo (a España, Francia, Egipto, India, China y Japón), Rubén Darío (España, Francia, Italia) o Amado Nervo (Francia, España).



El siglo XVI marcó la pauta de las relaciones comerciales no sólo al interior de Europa, sino de Europa con Asia y con la recientemente conquistada América. Los virreinos del Perú y de la Nueva España sirvieron como puentes comerciales que admitieron que diversos enseres domésticos, telas, alimentos y productos artísticos pasaran de Oriente a Occidente y viceversa en menor tiempo y a menor costo que si tuvieran que atravesar Europa. Con la llegada de la conocida Nao de China, comenzó el comercio de las mercancías que se concentraban en Manila tras su llegada desde diversos puertos asiáticos y que tenían como principal destino el puerto de Acapulco, o bien, de las que ya en Manila, procedentes de España o la Nueva España y Perú, se distribuían a los puertos orientales.<sup>27</sup>

Esta situación propició que, ya entrado el siglo XIX, la relación de los países europeos con el Lejano Oriente (particularmente Japón) se transformara tras la negociación en 1854 de la apertura forzada de los puertos japoneses al comercio con Estados Unidos: después de la entrada en Nagasaki del comodoro Matthew C. Perry, esta benéfica situación fue aprovechada por las potencias europeas (Francia, Inglaterra, Holanda y Alemania) y a su vez repercutió en el comercio con otros países orientales (China, por ejemplo).<sup>28</sup>

Con estas nuevas políticas mercantiles comenzó un fenómeno que se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX: la aparición de las llamadas “japonerías”, es decir, objetos de curiosidad artística que cobraron importancia entre las élites occidentales; así, los primeros acercamientos de los intelectuales viajeros a Japón fueron a través de piezas de uso cotidiano: los famosos *kakemono* (objetos que se cuelgan de la pared, generalmente pinturas), los

---

<sup>27</sup> Para más información, recomiendo consultar el artículo “Las huellas de la Nao de la China en México”, en el que la autora ofrece un rastreo puntual de todos los préstamos tanto mercantiles como culturales que este intercambio comercial propició y que en nuestros días rara vez se piensan herencia extranjera (Clara Martín Ramos, “Las Huellas de la Nao de la China. La herencia del Galeón de Manila”. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/13984088/Las-Huellas-de-la-Nao-de-la-China> [consultado el 27 de mayo de 2018]).

<sup>28</sup> Para un breve análisis de las consecuencias tanto políticas como comerciales de la firma de estos tratados, remito a Michiko Tanaka (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2011.

*netsuke* (esculturas miniatura que se ataban a las bolsas de quienes utilizaban kimonos), biombos, abanicos y otros enseres que entraron al imaginario occidental a través del comercio que los países europeos mantenían con Japón, China y otros lugares del Lejano Oriente.

¿Cuál es la importancia de hablar de estos artefactos? En particular, que muchos de ellos propiciaron el contacto de quienes los poseyeron con una nueva forma de conceptualizar la realidad oriental. Araceli Tinajero advirtió sobre esta situación que

durante el modernismo, la presencia del Oriente repetidamente se manifestó a partir de objetos como un búcaro, un pergamino, un florero, un grabado, una figura de porcelana. [...] Esos textos [los escritos por viajeros] ilustran en una forma eminente hasta qué grado el modernista (y su público lector) tenían acceso a esos artefactos culturales del o sobre el Oriente mientras nos hacen cuestionar sobre el valor de estimación de dichos objetos. Asimismo, los artefactos [...] connota[n] una suerte de trayectoria, un desplazamiento que invita a contemplar paisajes y a trascender fronteras culturales a partir de la presencia de objetos de arte.<sup>29</sup>

Es decir, estos acercamientos al arte japonés repercutieron directamente en la manera en que los intelectuales concibieron otras culturas, a la vez que les dieron un elemento de inspiración directo, por medio del cual la construcción y reconstrucción de imágenes les permitieron encontrar un componente creativo que, durante la época modernista, fue ampliamente explotado. Sin embargo, aunque en general las esculturas, porcelanas y otros enseres representaron durante mucho tiempo el vínculo más importante con el arte japonés, no tuvieron el impacto que sí hubo con algunas estampas y grabados, sobre todo los pertenecientes a la corriente artística “*ukiyo-e*”, también llamada del “mundo flotante”.

### **Pequeña semblanza sobre la escuela *ukiyo-e***

Inicialmente, debe hablarse de dos de las escuelas más famosas en la historia de la pintura japonesa: las escuelas Tosa y Kano, cuyo reconocimiento se debe principalmente a que sus

---

<sup>29</sup> A. Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, pp. 27-28.

creaciones se ajustaban a los intereses de la nobleza de las grandes ciudades, pero que, artísticamente hablando, dejaron de resultar innovadoras y atractivas. Sus miembros consideraban a quienes procedían de otras escuelas, a los pintores urbanos y a los que trabajaban para mecenas, como pintores inferiores que poco podían proponer; sin embargo, el crecimiento de una nueva clase alta constituida mayoritariamente por comerciantes con otros intereses culturales fue lo que produjo el nacimiento de expresiones más frescas y originales y lo que, hacia finales del siglo XVII, favoreció una etapa de cooperación entre las artes.<sup>30</sup>

Como producto de este intercambio surgió el grabado *ukiyo-e*, el cual ofreció una alternativa de creación barata ante el encarecimiento de los materiales utilizados para la pintura convencional, pues facilitaba que las estampas se fabricaran “en masa” y circularan a precios bajos para redituar ganancias suficientes; abarcó un amplio abanico de ilustraciones sobre las actividades diarias, figuras femeninas, escenas de amor, hechos históricos, espectáculos y paisajes. Su iniciador, Hishikawa Moronobu, supo ver que el interés por este tipo de grabados era suficiente para garantizar la producción de hojas sueltas sin que eso representara pérdidas económicas tanto para el artista como para el impresor, y fue el primero en hacerlas y demostrar sus beneficios económicos.<sup>31</sup>

La versatilidad de los temas que podían tratarse en estas ilustraciones permitió no sólo que se vendieran fácilmente, sino también que los artistas pudieran explotar su creatividad lo mismo dentro del arte producido para la corte que para la gente común:

Al lado de libros de historia natural, novelas, historias, anuncios de espectáculos como el teatro o los deportes de lucha, el mayor interés del siglo XVIII eran las mujeres hermosas. Las damas, solas, en parejas o en pequeños grupos, están presentes en santuarios, templos, fiestas, y en muchos otros lugares. Las escenas de amor son corrientes. Se muestra a los cortesanos [*sic*]

---

<sup>30</sup> J. Edward Kidder, *El arte del Japón*, p. 286.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 292.

perdiendo el tiempo, comiendo, embelleciéndose, jugando a juegos tontos y, a veces, incluso leyendo.<sup>32</sup>

Sin embargo, fue precisamente esa versatilidad la que terminó por amenazar al régimen de los Tokugawa, pues tras la publicación de siete grabados de Kitagawa Utamaro que mostraban a un personaje de la corte (supuestamente un gobernador) en situaciones comprometedoras e inmorales, se impuso una censura debido a la cual cada grabado debía ser aprobado por el shogunato antes de salir a la venta.

No sólo la parodia de la corte fue uno de los temas más socorridos por los artistas de grabado, sino también las escenas sexuales. Aunque en un principio estas estampas pintaban lugares famosos y figuras como actores, luchadores de sumo y mujeres de los diversos poblados de la periferia (en general, entonces, cualquiera que tuviera amplias raíces en la cotidianeidad de las ciudades), con el tiempo las representaciones de parejas en actos sexuales se convirtieron en uno de los géneros más aprovechados en el florecimiento de este tipo de arte. Las escenas idílicas o de la vida diaria dieron paso a otras en las que la unión sexual era plasmada de forma explícita, lo que causó un gran descontento en las altas esferas sociales, sin que eso representara un impedimento para la producción artística, puesto que, de forma secreta, se siguieron fabricando estampas que se comercializaron incluso con mayor éxito.<sup>33</sup>

La revolución pictórica de esos años no sólo consistió en los temas tratados, sino además en el soporte: mientras que en un inicio se pintaba con pigmentos sobre papel de arroz, el momento en que se pasó al grabado y la impresión delicada permitió que los dibujos originales pudieran ser reproducidos en tarjetas, con lo que llegaría lo que Tablada

---

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> Roni Neuer y Herbert Liberton, *Ukiyo-e. 250 years of Japanese Art*, p. 53.

consideraba “la parte más humana, universalizable y democrática” del arte japonés, pues “esos documentos plásticos e intrínsecamente democráticos unieron para siempre el corazón popular japonés con las democracias de Occidente, y fueron las puertas luminosas por donde el mundo entero penetró al Japón, antes tenido por misterioso y hermético”.<sup>34</sup>

Sin embargo, con estos antecedentes (los temas “vulgares” y la reproducción en serie), las estampas *ukiyo-e* pasaron de ser objetos valiosos a una forma de arte menor:

Como gran parte de los temas son de género inferior, y los grabados se usaban también para ilustrar libros eróticos y manuales para las novias –temas que, además, se hacían en hojas sueltas–, al cambiar los usos morales a finales del siglo XIX se desacreditaron estos grabados entre las clases altas, y los coleccionistas y conservadores normales del arte japonés los ignoraron o incluso los apartaron por completo. Las mejores colecciones se formaron fuera de Japón. Era el arte –si es que era arte– de la gente corriente, de gente del espectáculo para ellos mismos, con mucha carga erótica (*shunga*), explícita o no, y sin rasgos eternos, trascendentales o ennoblecedores [...].<sup>35</sup>

La ignorancia sobre el verdadero valor de estas estampas para los mismos comerciantes japoneses que las consumían, sumada al rico intercambio mercantil con los puertos europeos, propició que estos grabados fueran altamente cotizados en países como Francia e Inglaterra, y por lo tanto, que durante el siglo XIX muchos intelectuales se dieran a la tarea no sólo de rescatar, comprar y formar ambiciosas colecciones, sino también de escribir tratados o de especializarse como estudiosos de una realidad artística que para ellos significaba una ruptura con respecto a los modelos clásicos, además de una nueva perspectiva de lo que era la creación.

### **La triada en busca de la perfección: Utamaro, Hokusai y Hiroshige**

José Juan Tablada, en el artículo referido al inicio, concluyó sus disertaciones de la siguiente forma:

estremecido por una honda y pura emoción estética y por un ampo del cielo color de topacio que dejan ver los umbríos follajes de los cedros, me parece que desafían en triunfal teoría

---

<sup>34</sup> J. J. Tablada, “Exposición japonesa”, en *op.cit.*, p. 647.

<sup>35</sup> J. E. Kidder, *op. cit.*, p. 292.

luminosa los magros pintores japoneses Okusai [*sic*], el pintor panteísta, “el viejo loco del dibujo”, Hiroshigué, el divino paisajista, Utamaro, el amoroso pintor de la Mujer, y Yosai, el épico pintor de los héroes!...<sup>36</sup>

Con esta afirmación, el escritor introdujo a tres figuras que serían de vital importancia para sus estudios posteriores (al grado de llamarlos “el triunvirato de pintores orientales más admirados en el mundo occidental”) y a través de los cuales se daría a conocer la imagen de la mujer japonesa que ha llegado hasta nuestros días, además de favorecer el estudio del arte japonés del siglo XVIII en Occidente: Kitagawa Utamaro, Hatsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige.

El primero de ellos, Utamaro, se especializó en retratar a las mujeres de Tokio sin importar si eran amas de casa, doncellas, prostitutas o si estaban ebrias o en situaciones poco convencionales; en general, plasmó la vida cotidiana en el distrito del Yoshiwara, el barrio destinado a las cortesanas, y ayudó a la construcción imaginaria de lo que se consideraría el tipo de mujer que satisfacía los ideales masculinos: una mujer blanca, elegante, graciosa, que además era superior a las otras, intocable y casi inalcanzable. Su concepción artística tuvo mucho que ver con su sensibilidad, pues mientras otros artistas creaban paisajes o mujeres que obedecían a su imaginación, Utamaro se encargó de mostrar la realidad en toda su dureza; de ahí que las mujeres plasmadas en sus estampas pertenecieran a todos los estratos sociales, pero fueran igualmente idealizadas: “Las damas son blancas, despegadas, superiores, a menudo intocables. Hay una melancolía presente en todo, quizá por los colores atenuados, y una fragilidad que provoca el sentimiento masculino. En una combinación japonesa característica, pueden parecer, al mismo tiempo, sensuales y espirituales”.<sup>37</sup> Su principal característica, entonces, fue la idealización de la figura femenina que parte no de la

---

<sup>36</sup> J. J. Tablada, “Divagaciones”, en *op. cit.*, p. 82.

<sup>37</sup> J. E. Kidder, *op. cit.*, p. 295.

imaginación sino de un profundo conocimiento de las mujeres a quienes pintaba, pues su empeño principal era retratar fielmente todo aquello que conoció.

Hokusai, principalmente conocido por su faceta de paisajista, también se interesó por pintar imágenes de la vida cotidiana y figuras eróticas que podrían incluso parecer grotescas y bestiales; sin embargo, en una de sus etapas, logró representar a la mujer que Edmond de Goncourt definió como la más característica de este artista:

la gracieuse petite femme languette, au haut échafaudage de la chevelure traversée d'épingles, aux traits mignons rendus par trois points pour les yeux et la bouche et trois petites lignes pour le nez et les sourcils, à l'ampleur des manches et de la ceinture, au placage contre le ventre et les cuisses de la jupe étroite, s'évasant et se répandant en vagues à ses pieds: un type de femme élégant, fluet, gentillet, mais un peu mièvre.<sup>38</sup>

La fama de la que gozó este pintor fue enorme, a tal grado que el mismo Goncourt destinó una parte importante de *L'art japonais au XVIIIe siècle* a la descripción de sus obras, junto con Utamaro, a quien dedicó un estudio completo. Paradójicamente, si bien se conoce su trabajo como pintor de mujeres y se reconoce la contribución que hizo a su representación plástica, su obra es mayormente estimada por los paisajes que logró dibujar; el valor que se le dio se debe a la atención que se le prestó por la cercanía de su trabajo a lo que en ese entonces estaban haciendo los artistas europeos, y gracias a esa consideración es que se apreció su labor en su totalidad.

De los tres pintores, quizás el que gozó de mayor reconocimiento en el mundo occidental fue Hiroshige, conocido como el gran paisajista y ampliamente evocado por la manera en que pintó los diversos lugares de interés de la capital japonesa; su fama alcanzó niveles insospechados ya durante el siglo XIX, e incluso Tablada le dedicó un libro completo en el que lo exaltó como el más grande artista que Japón pudo darle al mundo.<sup>39</sup> Junto con Hokusai, se hizo de una excelente

---

<sup>38</sup> Edmond de Goncourt, *Hokusai. L'art japonais au xvii Siècle*, en línea, consultado el 4 de agosto de 2018.

<sup>39</sup> El libro al que me refiero es *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, publicado en México en 1914 y dedicado "a la venerada memoria de Edmundo de Goncourt"; el aprecio que Tablada le tuvo

reputación al exterior de Japón, y fue gracias a la atención que algunos estudiosos del arte le dieron a sus creaciones que con el tiempo se favoreció que se hallaran otras piezas no paisajísticas de él, de Hokusai y, por tanto, que se pudiera rescatar a Utamaro y a muchos otros pintores.

Si se tiene en cuenta que los grabados de la escuela *ukiyo-e* comenzaron a circular tempranamente entre las élites intelectuales europeas y norteamericanas que tenían mayor acceso al arte japonés de la época y que incluso pudieron emprender viajes a Japón, no debe sorprender que estos artículos llegaran a América de la misma forma en que tantos otros llegaron durante los siglos XVI y XVII a través de la Nao de China. De esta forma, se gestó un proceso cultural que ya había comenzado en Europa y que se refiere a cómo estos viajeros interpretaban y representaban esa nueva realidad para los otros e incluso cómo la conceptualizaban para sí mismos; todos estos artefactos que comenzaron siendo apreciados por la clase alta y la pequeña burguesía en surgimiento por su extrañeza, se convirtieron en una forma de aprehender y reflexionar acerca de la realidad en la que estaban inmersos.

Aunque en un principio se creyó que en América el acercamiento al arte japonés y el deseo de muchos estudiosos por obtener algunos artículos ya conocidos en Europa era solamente parte del exotismo en boga durante la última parte del siglo XIX, debe reflexionarse acerca de la importancia cultural que estas japonerías ostentaban ya en el mundo intelectual americano, por medio de las obras francesas e inglesas sobre viajes a Oriente, pero también

---

a esta publicación explica que solamente se tiraron 30 ejemplares, impresos cada uno en distintos papeles y todos numerados y sellados por el autor. Tablada no sólo dedicó este libro a Goncourt, sino que lo propuso como la continuación del plan original del escritor francés de publicar monografías sobre los cinco pintores japoneses más importantes, de las cuales solamente pudo terminar dos, las dedicadas a Utamaro y a Hokusai.

La adoración de Tablada por Hiroshige lo llevó a seguir escribiendo sobre él en diversos artículos durante su estancia en Nueva York, para de esa manera consolidarlo como el más importante de los pintores japoneses del siglo XVIII: “Y no llegaba la noche, ni albeaba el día sin que Hiroshigué añadiera nueva y brillante página a sus álbumes pintorescos. Así creó la historia matizada de la gran urbe amarilla, de la enorme y sombría Yedo [...]. Pero de la feudal metrópoli [...], de la ciudad formidable y claustal que todo viajero halló melancólica y opresora, Hiroshigué dejó sobre el papel una visión magnífica, vibrante de luz y de color!... Todos los prestigios, todas las virtudes, todas las maravillas de su pincel mágico, sirvieron para Hiroshigué para engalanar a la ciudad amada” (J. J. Tablada, “Las catástrofes del Japón”, en *op. cit.*, p. 343).



debido al ansia de conocimiento que orilló a muchos artistas a buscar otros acercamientos que no fueran filtrados por la mirada occidental. Como apuntó Araceli Tinajero,

estrictamente desde una perspectiva histórica, la estimación de artefactos culturales orientales no debe reducirse a la importación de éstos en Europa [...] Así como los artefactos chinos y japoneses fueron motivo de inspiración en manifestaciones tanto artísticas como literarias europeas, también lo fueron a la par en América Latina ya que la adquisición de “chinerías y japonerías” se llevó a cabo desde el siglo XVII. Por lo tanto, la presencia, propiedades y asociaciones de un artefacto oriental en un espacio ciudadano latinoamericano, o incluso la representación de una pintura reproducida en un libro, no debe verse como una imitación o un filtro de la sensibilidad francesa, sino también como un punto de conexión con la conjetura histórica latinoamericana.<sup>40</sup>

Con esto debe entenderse que, no obstante la inspiración creativa propiciada por este tipo de productos se dio por medio de lo que llegaba de Europa, el conocimiento de estas mercancías tiene en el imaginario americano muchos más años (al menos desde el siglo XVI con la Nao de China, de la que ya se ha hablado). Sin embargo, los escritores latinoamericanos lograron establecer un puente histórico-cultural que les permitió enfrentar su realidad con la de las potencias a las que estaban siguiendo en los ámbitos económico y político. Así, no era el mero exotismo modernista lo que movía a los artistas (sobre todo a los escritores) a penetrar esos espacios que se les ponían enfrente, sino un ansia de conocimiento que resultó altamente productiva.

El caso de Tablada es ejemplo claro de este fenómeno. En un principio, el acercamiento que tuvo este escritor fue a través de los estudios de autores, mayoritariamente franceses, de quienes aprendió gran parte de los datos que manejó con facilidad en sus estudios. Previo a su viaje, empezó una sección en la *Revista Moderna* titulada “Álbum del Extremo Oriente”, cuya finalidad era la de divulgar los conocimientos que había adquirido; incluso la principal

---

<sup>40</sup> A. Tinajero, “Hiroshige. La pintura japonesa como fuente de inspiración modernista”, en Jorge Ruedas de la Serna, *Diplomacia y orientalismo...*, pp. 201-202.

motivación por la cual viajó a Japón fue, precisamente, para recoger testimonios acerca del arte y la industria de aquel país.

Esta afición no terminó ahí, pues años después realizó estudios dedicados a las artes pictóricas y se dedicó a la difusión mediante conferencias e incluso una exposición en el Palacio de Bellas Artes en 1937, en la cual se exhibieron algunos de los grabados y estampas que pertenecieron a su biblioteca personal, además de apoyar a pintores como José Clemente Orozco, Gerardo Murillo “Dr. Atl” o Jorge Enciso, a quienes consideraba herederos de la tradición paisajística de los pintores japoneses. Puede decirse entonces que quizás el único de los modernistas mexicanos que accedió al país del Sol Naciente por medio de sus acercamientos al arte fue Tablada, lo cual se puede comprobar con las múltiples referencias a sus conocimientos.

El exotismo orientalista, entonces, abrió la posibilidad a los intelectuales de la época de relacionarse con otro mundo, pero a la vez de marcar una diferencia ontológica y epistemológica que permitiría obrar sobre ese otro universo que, en apariencia, apenas ofrecía resistencia.

### **Las representaciones femeninas en el arte japonés**

Tablada refirió en su artículo “Exposición japonesa” un pasaje con el cual justificó su eterna deuda con quienes él consideraba los más grandes estudiosos del arte japonés durante el siglo XIX, a través de los años y por sobre otros grandes intelectuales:

Fue en el último tercio del pasado siglo cuando las primeras estampas japonesas llevadas a Europa por mercaderes inconscientes, fueron descubiertas con encantado asombro por contados artistas o deleitantes, y atesoradas y reveladas por la visión infalible de los hermanos De Goncourt.

Y desde entonces, esos documentos plásticos e intrínsecamente democráticos unieron para siempre el corazón popular japonés con las democracias de Occidente, y fueron las puertas

luminosas por donde el mundo entero penetró al Japón, antes tenido por misterioso y aún hermético.<sup>41</sup>

Justamente en la obra *L'art japonais au XVIIIe siècle*, Edmond de Goncourt describió una pintura que mostraba la “fogosidad, la furia de las cópulas, casi rabiosas” que Utamaro logró plasmar en sus creaciones; sin embargo, este artista no fue el único, pues, junto con Hokusai, formó parte de una larga tradición de pintores que mostraron la bestialidad que se esconde en el acto sexual mediante imágenes de una sensualidad exacerbada en la que la animalidad del género humano se fundía con seres grotescos que llevaban el coito hasta la máxima expresión de salvajismo.

Lo interesante en ambos pintores no es precisamente el género de su obra, pues en Japón la sexualidad ha sido siempre entendida en términos lúdicos y apreciada estéticamente, sino la forma en que eran representadas muchas de las mujeres que modelaron en los grabados.

Por un lado, las figuras femeninas de Utamaro,<sup>42</sup> conocido como el “Pintor de las Casas Verdes” (nombre dado a los prostíbulos del barrio del Yoshiwara), son seres sensuales que, pese a mostrar su cuerpo libremente, dejan a la imaginación elementos físicos que son velados por los kimonos que usan. Utamaro no sólo dibujó mujeres sensuales, ya sea cortesanas o geishas, sino que pintó figuras cotidianas como las madres de familia, las vendedoras o las doncellas; en sus representaciones no temía utilizar colores vivos y detalles precisos para construir las imágenes que buscaba, sino que explotaba las posibilidades de los tonos, incluso los más sobrios; tampoco hacía distinciones entre lo sacro y lo profano, pues

---

<sup>41</sup> J. J. Tablada, “Exposición japonesa”, en *op. cit.*, p. 647.

<sup>42</sup> Las imágenes a las que remitiré a lo largo de este apartado se encuentran en el “Anexo. Imágenes referidas en el capítulo 1”, al final de este trabajo. En este caso, corresponden a las imágenes 1 y 2.

incluso las sensaciones más mundanas fueron para él motivo de arte. En palabras de Enrique Gómez Carrillo:

[...] más que ninguno, Utamaro adoró a la cortesana del Yosiwara. Sus pinceles tienen caricias para esos altos cuerpos, y en los colores de su paleta hay ternuras voluptuosas. [...] Esta nueva oírán que Utamaro nos presenta, es de una gallardía que hace pensar en las altas figuras del Renacimiento florentino. El rostro es pálido. Los ojos no tienen nada de mongólicos. Son ojos negros, muy largos, muy estrechos, muy luminosos. Se dirían dos grandes ojos andaluces con los párpados entornados. La cabellera, sin dureza, sin tonos aceitosos, se presta a los peinados más artísticos y soporta muchos alfileres. El traje, en fin, el traje bordado, dorado, no tiene las rigideces de los de Toyo-kuny, sino que envuelve el cuerpo frágil y esbelto en una exquisita ondulación. Sí, sin duda; Utamaro no es el único pintor del Yosiwara. Pero es el más poético de todos.<sup>43</sup>

Por otro lado, Hokusai,<sup>44</sup> pintor paisajista y autor de diversos *shunga*, es decir, de ilustraciones con escenas sexuales exacerbadas, recurrió a la sensualidad del hombre mismo enfrentado a sus propios demonios mediante el uso de detalles y colores que llevan al espectador al éxtasis prohibido y lo alejan de la realidad a través de los sentidos que se ven avivados por el deseo; sus mujeres son seres ambivalentes, pues no sólo son angelicales e inmaculados, sino que encarnan una cara oculta de la perversión que despierta en quien las ve una simpatía por saberse una especie de *voyeur*. Sin embargo, lo que se tiene en cuenta para su estudio no es solamente la familiaridad de las figuras pintadas, sino la maestría en la técnica; Rudyard Kipling hizo referencia a cómo este pintor logra despertar la sensibilidad de quienes lo admiran por el trabajo realizado con los trazos y la combinación de colores:

Desenrolló una pieza de seda y me mostró la imagen de una muchacha vestida de crespón azul pálido y gris, que llevaba en los brazos un fardo de ropa que, como mostraba la cuba detrás de ella, acababa de lavar. Un pañuelo azul oscuro colgaba ligeramente sobre su antebrazo izquierdo, su hombro y su cuello, dispuesto para anudar las ropas cuando el fardo fuese depositado en el suelo. La carne del brazo derecho se mostraba a través de la fina tela de la manga. La mano derecha se limitaba a estabilizar el fardo por la parte de arriba; la mano izquierda lo asía firmemente por debajo. A través del rígido cabello azul-negro se mostraba la silueta de la oreja izquierda.

---

<sup>43</sup> Enrique Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, pp. 35-36.

<sup>44</sup> Las imágenes a las que hago referencia son la 3 y la 4 del mismo anexo. Podría decirse que Hokusai fue el segundo pintor que más impactó a Tablada, sólo después de Hiroshige; en su libro de poemas *Al sol y bajo la luna* le dedicó su famoso “Poema de Okusai”, larga composición de 38 cuartetas eneasílabas en las que alabó su trabajo como paisajista.

El hecho de que hubiera un trabajo enorme en aquella pintura, desde la ornamentación de las horquillas hasta el grano de los zuecos, no me vino a la mente hasta después de los primeros cinco minutos, cuanto [*sic*] hube admirado suficientemente la seguridad del toque [...] ¿Sabía algo Hokusai, sí o no, acerca de las telas y los colores, o de la forma de una mujer? ¿Existe alguien que pudiera enseñarle alguna cosa que no supiera si estuviese vivo hoy?<sup>45</sup>

Por último, el único que, pese a ser considerado como parte importante del triunvirato de pintores japoneses esenciales para entender la belleza de los grabados *ukiyo-e*, se alejó por completo de la línea que perseguían los pintores ya descritos para dedicarse enteramente a los paisajes, fue Hiroshige; empero, que haya encontrado un camino más sobrio no quiere decir que sus incursiones en la pintura sobre mujeres no hayan sido terreno fértil para su creación.<sup>46</sup> Como Utamaro o Hokusai, pintó actos carnales violentos aunque sumamente eróticos, y en sus creaciones introdujo elementos cotidianos que hacen ver el sexo como una parte más de la vida del hombre; de igual forma, llama la atención la proporción de los miembros viriles, así como la forma en que la vestimenta de los actores involucrados no abandona los cuerpos. Asimismo, es notable el hecho de que las mujeres en sus cuadros lleven atuendos llamativos, aunque pintados con colores sobrios, por lo que son los detalles en las telas los que hacen sobresalir los vestuarios.

De esta forma, puede verse la manera en la que se insertó una pieza clave que sería común para los artistas del grabado: la conformación de las vestimentas femeninas y de sus complementos como un componente de las estampas que debía darles particularidad a las obras. Si se reflexiona acerca de las imágenes que llegaron a Occidente (y por extensión a América) en las que pueden verse mujeres, en la gran mayoría estas son representadas a través de su rostro (rasgos apenas delineados, ojos oblicuos, labios rojos, peinados altos) pero sobre todo mediante su ropa, por lo que los kimonos de las geishas fueron entonces

---

<sup>45</sup> Rudyard Kipling, *Viaje al Japón*, pp. 99-100.

<sup>46</sup> Las imágenes a las que remito son la 5 y la 6 del mismo anexo.

considerados por quienes tuvieron acceso a estas pinturas como una especie de uniforme que lograba embellecer el cuerpo femenino japonés y darle la singularidad y encanto que caracterizaba a aquel país a los ojos de los occidentales; pero también este elemento fue juzgado sumamente erótico, pues se le equiparó con los velos musulmanes desde la perspectiva de que aquello que ocultan es el misterio que habría de develarse.<sup>47</sup> Dado que las mujeres asiáticas (ya sea pertenecientes al Medio o al Lejano Oriente) aparecían en todas las representaciones pictóricas ataviadas con determinada ropa, se fue gestando en el imaginario de los viajeros masculinos un ideal: eran los velos, las telas ostentosas, el maquillaje, el calzado, los accesorios (abanicos, cajas de laca, pipas) e incluso el peinado, los elementos que hacían que una mujer fuera tal, por lo que, si alguna carecía de esta indumentaria, era difícilmente observada o, por el contrario, se le dotaba de esos atributos para seguir alimentando un estereotipo.

Hoy se podría decir que el surgimiento de la escuela *ukiyo-e* implicó un descubrimiento cuyas dimensiones no se pudieron haber imaginado: como ya se vio, la nueva técnica propició que muchos de estos grabados llegaran a Europa no precisamente como parte de colecciones privadas importantes, sino incluso en forma de papel para envolturas, por lo que, cual leyenda de las partituras de Bach encontradas por Mendelssohn, la valoración de su belleza propició el interés por estudiar más sobre arte japonés.

---

<sup>47</sup> Más adelante ahondaré en esta cuestión, ya que se verá que muchos son los autores que se ven decepcionados por las ropas occidentales que las mujeres japonesas introducen en la vida cotidiana, pero también se hará una equiparación semánticamente errónea entre las *musume* y las *oirán* o las geishas, pues, en la medida en que las tres usan kimono, se entenderá que su función social (y sexual) es la misma.



## CAPÍTULO 2

### LA MUJER DEL ÁMBITO PÚBLICO: LA *ODORI*, LA *GEISHA* Y LA *OIRAN* COMO EMBLEMAS DEL DISCURSO JAPONISTA EN MÉXICO

*podría decirse que la geisha es  
la más alta expresión estética del encanto de la mujer...*  
José Juan Tablada, “La mujer japonesa”

#### **La *odori* como primer acercamiento al arte japonés**

Mediante las diversas pinturas y grabados llegados a América a través de comerciantes europeos, o conocidos por los intelectuales debido a sus incursiones orientalistas y al estudio de obras escritas por autores como los hermanos Jules y Edmond de Goncourt, Pierre Loti, Rudyard Kipling o Lafcadio Hearn, el escritor hispanoamericano comenzó a construir una imagen de Japón que mucho tuvo que ver con la de un pueblo enamorado del arte. En dichas estampas pudo ver que la representación femenina era, de una u otra forma, la de una mujer enamorada de lo bello, bailarina o instrumentista dedicada a satisfacer la necesidad estética de su pueblo.

Por ello, uno de los primeros acercamientos experimentados por los escritores latinoamericanos, particularmente los mexicanos, a su llegada a Japón fue en los *matsuri*, festivales dedicados a diversas divinidades y que atraían a público tan variado como numeroso. La *odori* o bailarina se convirtió, en el caso de José Juan Tablada, en una representación del arte en su cumbre, por lo que no resulta extraño que la retratara con todos sus matices pero también con la sorpresa de quien encuentra en este espectáculo la máxima representación del genio japonés:

La multitud hace rueda y surge una *odori*, una bailarina revestida de oscuro traje y preludiando una extraña danza. Al pronto no se le ve la cara, pues avanza con la cabeza sobre el pecho, dejando ver su negra cabellera suntuosamente peinada; pero cuando levanta el rostro aparece una máscara exangüe, de roja boca dilatada en un rictus de angustia, de ojos en blanco cuyas



fugitivas miradas huyen hacia el espasmo [...]. De pronto la bayadera, en un rápido giro, se despoja de su trágica careta y aparece casi hermosa, por contraste, riendo, con su faz blanca y sus labios pintados de carmín. Al despojarse de su antifaz ha sacudido el oscuro traje para quedar con uno claro y recamado de oro, haciendo el efecto de una brillante mariposa que bate sus alas nacaradas junto a la rota crisálida áspera y sombría.<sup>48</sup>

La descripción no se aleja mucho de la que dio Pierre Loti, aunque este de manera sencilla y sin hacer hincapié en lo que representa para él la actuación:

Lleva sobre el rostro la máscara horrible, contraída, lívida, de un espectro o de un vampiro [...]. La careta se desprende y cae [...]. Es un hechizo, un hada chiquita, que puede tener quince o dieciséis años, esbelta, coqueta, ya mujer, vestida con una larga túnica de crespón azul oscuro, azul de noche, con un bordado representando murciélagos grises, murciélagos negros, murciélagos de oro.<sup>49</sup>

El contraste entre la visión de los escritores europeos y estadounidenses y la de los latinoamericanos primordialmente consistió en que aquellos establecieron una posición de superioridad que les permitió juzgar como banales las cosas que pudieron presenciar debido a sus incursiones en ese mundo que para ellos era completamente accesible, mientras que para estos la dificultad principal fue la de poderse trasladar a un país tan lejano, por lo que su actitud fue de asombro ante lo desconocido y de deseo por conocer más.

El acercamiento que Tablada experimentó con esa bailarina fue sólo la introducción a una serie de momentos en los que tuvo la oportunidad de ser partícipe de otras experiencias estéticas. La segunda ocasión en que pudo ver a una *odori* fue cuando su guía artístico, a quien designa con el nombre de Miyabito, lo invitó a una ceremonia del té, y como parte del evento, un espectáculo de música y baile se llevó a cabo frente a sus ojos:

Un instante, la música se detuvo suspensa [...]. En el fondo de las cajas de ébano y a flor de las cuerdas de oro, las notas delirantes se estremecían aclamando la aparición de la trinidad triunfal! Y los ojos de las tres bailarinas sonrieron a los ojos de las cuatro músicas, cambiando promesas de mutuas armonías...

Comenzó el baile... pero ¿era un baile aquello? [...] En los laúdes y en los salterios surgieron musicales símbolos de las castas ternuras, de las pasiones ansiosas y delirantes, de los celos siniestros, y en las actitudes y en los gestos de aquel trío de artistas había arrobos, éxtasis,

---

<sup>48</sup> José Juan Tablada, "Un *matzuri*", en *Obras VIII. En el país del Sol*, p. 123.

<sup>49</sup> Pierre Loti, *Madama Crisantemo*, p. 25.

indignaciones esquivas, recatos pudorosos, ímpetus eróticos, acurrucamientos amantes y al fin tediosas lasitudes...

A su vez la música había implorado y gemido; sus trémolos y sus arpegios evocaban oscilaciones y suspiros; significó, apresurada o lenta, vivas alegrías y lánguidas depresiones y, al fin, como desfalleciendo, atacó una armonía igual y monótona...

Y no nos dimos cuenta de cómo los silenciosos bastidores volvieron a correrse, llevándose músicas y visiones tan rápidamente como disipa los sueños un brusco despertar...<sup>50</sup>

Aquí cabría hacer algunas observaciones con respecto a la primera ocasión en que Tablada pudo presenciar el acto de una bailarina y la segunda. Cuando se encontró con la *odori* del templo, que en un principio tenía un aspecto desagradable debido a la máscara que llevaba puesta, fue la transformación que la convirtió en una mariposa “casi hermosa”, propiciada por el manejo del vestuario, lo que lo llevó a valorar el baile; sin embargo, en el segundo caso, los códigos obran de manera diferente, puesto que no es el cambio sorpresivo de la bailarina misma lo que le llama la atención, sino que la atmósfera en la que se ve envuelto fue la que lo predispuso para que las sensaciones de las que fue presa se potenciaran.

Junto con la *odori*, apareció como una figura igual de importante la actriz, que tiene la particularidad de poder causar en el espectador una sensación que va más allá de lo estético. Es el mismo Tablada el que describió en otra de sus crónicas su encuentro con una de estas mujeres:

La nueva escena era el interior de un *yashiki*, palacio señorial, donde tres damas nobles hablaban entre sí [...]. A poco sobrevino una inquietante matrona de gris cabellera, diabólicos ojos amarillos, ostentando un kimono de seda, bruno y dorado *como la piel de una pantera...*; sus movimientos eran elásticos y felinos y su boca ensangrentada tenía un no sé qué de cruel!... [...] El personaje semejaba una bruja partiendo para el *sabbat*; su rostro iba perdiendo lo humano y en todo su ser *la felinidad se acentuaba*; hubo un momento en que sacudió la cabeza y sobre sus sienes quedaron erizados dos mechones grises *como las orejas de un enorme gato*; luego con un sacudimiento resbaló el primer traje y apareció un segundo que era como la piel áspera de *una hiena...* *Aquel ser tenía entonces una dudosa ambigüedad y la mujer por instantes iba transformándose en bestia...* En primer término en la escena había un biombo transparente y cuando la mujer pasaba arrastrándose frente a él, el público veía proyectarse en la pantalla la negra y enorme silueta de un gato de maravillosa realidad!

Hubo un momento en que en una de las puertas se escuchó un ruido alarmante y entonces, creyéndose sorprendido el personaje, con tres gestos volvió a su ser humano; su cabello se alisó, el traje perdió su aspecto de piel de bestia y al pasar por el biombo la sombra que se proyectó

---

<sup>50</sup> J. J. Tablada, “La ceremonia del té”, en *op. cit.*, pp. 133-134.

entonces fue la común silueta de una mujer! [...] La mujer pantera volviendo de su alarma había recobrado su ser bestial, cuando distinguió a una de las lindas damas pasear a los rayos de la luna por la *verandah* de la mansión y desde luego comenzó a acecharla *como acecharía a una gacela un hosco chacal*. La Bestia-hembra proyectaba su fascinación y allá en el extremo del proscenio la hermosa criatura temblaba sin conocer por qué y luchaba desesperada por no ceder a la siniestra sugestión que la atraía... Pero fue en vano! al cabo las distancias se acortaban y cuando la pobre *musmé* vio por fin a su verdugo y se explicó la posesión siniestra, el demoniaco maleficio, quiso gritar y exhaló un ronco estertor, quiso huir y la fascinación la arrojó tambaleando en los brazos de la hechicera! Entonces ésta la abrazó con furia sensual y rasgando la veste de brocado, descubrió un seno ebúrneo y palpitante, que sus dientes mordieron, que sus labios besaron con un *beso-ventosa*, brutal y astringente que aspiró la sangre y dejó marcado el orbe de marfil del blanco seno con un moretón cárdeno como una flor de hiedra!...

Después el Vampiro, la *goule* asquerosa, jugó con el cadáver de su víctima como intentando una resurrección!... La bestia levantaba un brazo y la muerta como galvanizada repetía el ademán. Aquí lo admirable era la perfecta imitación de la rigidez cadavérica interrumpida por la sugestión de la bruja, y cuando ésta tomó al cadáver y lo arrastró y lo hizo tomar diversas posturas y al fin lo arrojó de sí, el realismo de aquellos actos motivó que por momentos el público se sintiera estremecido por ráfagas de verdadero pavor...<sup>51</sup>

Lo que Tablada describió no es solamente la imagen de la mujer que encarna un misterio hasta el grado de no saberse realmente cuál es su origen (humano o bestial), sino la calidad de las sensaciones que provoca en quien puede ser partícipe de su acto. Asimismo, es notable que, pese a su carácter animal, la actriz a la que refirió tiene mucho de sensualidad, pues es un beso en uno de los senos de una jovencita lo que le permitió describir lo brutal de la escena y compararla con un personaje que culturalmente ha sido vinculado con lo erótico, como es el vampiro.

Este punto es sumamente importante para entender la forma en la que se configuran ciertos códigos, puesto que, en muchas ocasiones, la imagen de la mujer y su aparente sumisión causan una ruptura en el imaginario occidental y latinoamericano, pues muchas de las veces estas féminas, lejos de esconder en sí pureza y perfección, encarnan la maldad en cualquiera de sus formas, pero también la fortaleza de su sexo.

---

<sup>51</sup> J. J. Tablada, "Un teatro popular", en *op. cit.*, pp. 143-144. Las cursivas son mías.

Puede recordarse, por ejemplo, la obra de Claude Monet “La japonaise”, en la que el pintor recrea la imagen de una mujer de rasgos europeos, mas ataviada con un kimono y portando un abanico, en una sala con otros pequeños abanicos japoneses en las paredes; lo que llama la atención del cuadro no es solamente la mujer, que en este caso no es japonesa, sino el kimono que porta, el cual resalta como uno de los elementos más violentos porque tiene pintado un guerrero japonés con semblante de lucha. Así, podría pensarse que, de la forma en que el fresco de Monet retrata en un mismo lugar la dulzura inherente a la mujer y, casi metafóricamente, su osadía y lo transgresora que puede ser, de la misma manera las figuras femeninas que los escritores describen tienen una ambivalencia que las hace seductoras no por su semblante, sino por lo que podrían ocultar.

En este punto encuentra lugar, como característica casi inequívoca de las representaciones femeninas en este tipo de relatos, la “fetichización” de los elementos del ambiente en el que se encuentran los narradores. Así, objetos específicos, la ropa que las mujeres utilizan, el maquillaje, los peinados y las dotes artísticas que ostentan se convierten en un fetiche que permitirá a los escritores construir en el relato situaciones gracias a las cuales su percepción de las figuras femeninas es no solo exótica, sino sensual y completamente erótica, lo que a su vez los llevará a experimentar el deseo de posesión.

Es justamente ese deseo el que los lleva, como en escalafón, a indagar sobre nuevas sensaciones; de lo que pueden notar en las calles, a la vista de todos, pasarán a aquello que solamente le es dado presenciar a unos cuantos y que, por eso, tendrá mayor valor.

### **La geisha como representación del Japón exótico**

*La geisha por antonomasia: Sada Yakko*

Lafcadio Hearn, en su libro *Kokoro*, al hablar de una famosa geisha de Kioto, escribió:

Kimiko era más que bella [...]. Al mismo tiempo, era más que avispada: era una consumada geisha. Componía poemas sumamente delicados, sus arreglos florales eran exquisitos; practicaba la ceremonia del té a la perfección y podía bordar y hacer mosaicos de seda: en pocas palabras, era una muchacha de distinción. El mundo flotante de Kyōto se estremeció el día de su aparición pública. Era evidente que podría conquistar a quien quisiera, pues tenía el mundo a sus pies. También, pronto se vio claramente que la habían entrenado con esmero para su profesión. La habían enseñado a conducirse sin tacha en casi todas las circunstancias que pudieran surgir [...].<sup>52</sup>

Por ese entonces, en el terreno de la realidad, Japón conoció a la que fue la geisha más importante de su historia no sólo por su fama, sino por lo que históricamente representó para la sociedad de la época.

Sada Koyama, cuyo nombre artístico posteriormente cambió por el de Sada Yakko, nació en Tokio en 1871; fue hija de una familia de samuráis venida a menos que, para garantizarle una buena educación, la vendió a una matrona cuando tenía cuatro años. Junto con su esposo, el actor Otojiro Kawakami, en 1899 inició una gira con la compañía de actores que él lideraba, y gracias a la cual ella obtuvo fama como una de las mujeres más hermosas y talentosas del orbe.

La primera aparición de Yakko ante el mundo occidental fue en 1900, durante la Exposición Universal realizada en París, cuando se presentó como parte de los espectáculos que hubo en el teatro de Loïe Fuller, y fue con su actuación del 4 de julio en la obra *La geisha y el caballero* que se dio a conocer no sólo como una de las más gratas novedades, sino también como la atracción principal de la Exposición. Numerosos periodistas hablaron de las intervenciones de Sada Yakko, como Jean Lorrain, quien dijo:

La trame [de *La Geisha et le Chevalier*], en somme, la plus simple, la plus enfantine, mais dont les attitudes, la gesticulation et la désordonnée et forcenée mimique de ces Japonais. [sic] font une espèce de cauchemar d'opium, hallucinant et fantasque come une série de masques d'Hokusai; par moment élégant et fragile comme une estampe des Maisons vertes d'Outamaro.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Lafcadio Hearn, *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*, p. 136.

<sup>53</sup> Jean Lorrain, *Mes expositions universelles*, p. 262. Como pudo verse en el capítulo anterior, los pintores en los que centré mi análisis fueron considerados durante la última década del siglo XIX y los primeros años del siglo XX como los máximos exponentes de las artes pictóricas en Japón, por lo que la referencia de Lorrain no

En México la fiebre por la Exposición Universal se despertó apenas unos pocos meses después de comenzada esta. El 2 de septiembre Manuel Flores envió una reseña sobre *La geisha y el caballero* en la que elogió la actuación de Yakko:

[...] es la admirable intérprete del papel de Ghesa [*sic*]. Alta, esbelta, admirablemente formada, dotada de una cabellera opulenta, propia de su sexo y de su raza, lleva en sus oblicuos ojos negros todas las auroras y todos los relámpagos, como en su voz todas las caricias y todas las tempestades. ¡Oh! cuántas artistas de renombre, encumbradas al pináculo a fuerza de reclamo y de gastos de prensa, envidiarían su talento y su gracia y cuánto no podrían aprender de ella muchos primeros premios de muchos conservatorios.<sup>54</sup>

Aquí pueden notarse los términos en los que se describe a la actriz: lo que Flores hizo fue admirar sus características físicas para usarlas como punto de partida para elogiar su capacidad histriónica, la cual se ve atravesada entonces por su belleza y, por qué no decirlo, por la “rareza” de su origen racial; esas mismas cualidades son las que le permitieron al autor compararla con las grandes figuras contemporáneas en el campo de la actuación: “Es el triunfo de la mímica y de la expresión pasional. Nadie después de la Ristori ha llegado a tanto. Sarah muere con distinción, como una marquesita del siglo XVIII; Mannet Sully suele morir como soldado. Sólo a Sada Yako le es dado morir a la vez como las gorganas [*sic*], luchando, y como los ángeles, sonriendo”.<sup>55</sup>

Por otro lado, Ricardo Blasco, en su crónica sobre la misma función, hizo uso de otros mecanismos metafóricos para referirse a la actriz:

La gentil figurilla de porcelana que semeja Sada Yacco con su lujoso traje de Ghesa [*sic*] se interpone para evitar la disputa, y es de admirar los mohines de *gatita mimosa* que emplea para procurar alejar a su amado del arrogante provocador [...]. Maravilloso juego escénico el de este desafío, que, largamente prolongado, constituye el final del acto primero, y es viva

---

resulta extraña, al contrario, revela el trasfondo cultural dominante en su época y las repercusiones que tuvo en otros lugares, como América Latina.

<sup>54</sup> Manuel Flores, “Sada Yako”, en *El Mundo Ilustrado*, año VII, tomo II, núm. 10, 2 de septiembre de 1900, p. 4. Fue actualizada la ortografía.

<sup>55</sup> *Idem*. El autor hace alusiones a Adelaide Ristori, actriz italiana famosa por su actuación como María Estuardo; Sarah Bernhardt, actriz francesa recordada por representar a la reina de España en la obra *Ruy Blas*, de Víctor Hugo; y a Jean Mounet-Sully, actor francés reconocido por su representación del *Cid* de Pierre Corneille y de rey en *Ruy Blas*.

representación de esos dibujos que en vistosos kakemonos parecíanos siempre abortos de imaginaciones orientales y ahora vemos como fiel trasunto de la más exacta realidad.<sup>56</sup>

Este autor se sirvió de la descripción de la figura femenina en términos de un animal para rescatar características como la ternura y la mansedumbre, las cuales entonces determinarán la manera en que se percibe la actuación de la geisha, opinión que podría verse apoyada y hasta cierto punto justificada por otra nota, aparecida en una revista chilena: “Nada más gracioso que el baile y la sonrisa de los ojos de la actriz japonesa. Parece que Sada Yacco ha llorado, porque una de nuestras comediantes la ha llamado *bonito animalito*. No llore usted, señora, porque eso es un elogio. El arte japonés, en efecto, ¿qué es sino un arte de exquisito naturalismo? Y vos sois su más completa y delicada expresión”.<sup>57</sup>

¿Qué implicaciones tiene vincular a esta geisha con un “animalito”? Como el mismo autor dice, relacionarla con la Naturaleza, con la veracidad y la verosimilitud entendidas en términos aristotélicos; sin embargo, esa perspectiva complica la apreciación misma del arte japonés, puesto que se entiende que las representaciones presenciadas se equiparan a las occidentales, sin tomar en cuenta su singularidad, a la vez que dejan entrever que, pese a valorarse las cualidades histriónicas de Sada Yacco, lo que en realidad causa simpatía son las actitudes de la geisha, que no es concebida como un ser humano sino como un ente que cumple con ciertas virtudes afines a la animalidad. Lo que ambos autores hacen es repetir un discurso gracias al cual se difundió que las razas orientales, por haber permanecido en un alejamiento políticamente autoimpuesto, no podían ser equiparables a las naciones

---

<sup>56</sup> Ricardo Blasco, “París. La exposición. Sada Yacco”, en *El Nacional*, año XXIII, tomo XXIII, núm. 74, 28 de septiembre de 1900, pp. 1-2. Las cursivas son mías.

<sup>57</sup> Enrique Fouquier, “Correo del teatro. El teatro japonés en París. Sada Yacco”, en *La Nueva Revista*, año I, tomo III (diciembre de 1900, enero, febrero y marzo de 1901), p. 163. Las cursivas son mías.

occidentales, pues se suponía un atraso tanto económico como sociocultural que en nada era justificado, como los mismos japoneses demostrarían años después.

Por su parte, Enrique Gómez Carrillo también envió una nota en la que se refería a Sada Yakko como la efigie de la Exposición Universal ese año:

Yo también habría votado por *la deliciosa muñeca japonesa*, que sabe, mejor que ninguna actriz europea, amar y morir, nada más que amar y nada más que morir. Entre todo lo admirable de la Exposición, ella fue lo único perfecto, lo único completo, lo único nunca antes visto ni soñado [...]. Ni Sarah, ni la Duse, me produjeron nunca la misma sensación que *esta muñeca menuda* que habla una lengua para mí hermética. Vestida de “geiska” [*sic*], entre amplios pliegues de terciopelo bordado de oro, *siendo mimosa y viciosa y cruel*, siendo felina sin ondular, con hieratismo de icono, siendo la amorosa ligera que se complace entre rivales llenos de saña, en fin, *parece una encarnación de la frivolidad erótica*.<sup>58</sup>

Aquí es conveniente rescatar que hay una evolución en la manera como se describe a la geisha, quien pasa de ser una “gatita” a una “muñeca”, además, a ser convertida en símbolo del erotismo a través de sus actuaciones. De la misma manera que en Manuel Flores, el arreglo exterior es el que provoca sensaciones en el espectador, y a partir de ahí se construye una opinión que mucho tiene que ver con la belleza física de la actriz, aunque no tanto con sus cualidades histriónicas.

Por ello, una crónica que podría considerarse neutral es la de Emilia Pardo Bazán, quien también reseñó otra de las obras (*Kesa*), aunque con una crítica a la actuación de Sada Yakko y un elogio a la de su esposo, Otojiro Kawakami:

¿Y la actriz? ¿Es, en efecto, la incomparable artista que la Prensa y el público aclaman? La actriz, que se llama Sada Yaco, me ha parecido realmente el *vrai bijou*, algo delicado y primoroso, más bien que algo grande y profundo. Esa *monería infantil* que caracteriza a la mujer japonesa brilla en Sada Yaco. Su cara oval y sus facciones menudas, sus oblicuos, luengos ojos y su pelo de raso liso y negrísimo; su elegante y estrecho cuerpo, su aire de “bibelot” de cristalera, de juguete de marfil, aristocrático y frágil, no se avienen con la amplitud del gesto, el desorden tempestuoso de los efectos en la tragedia. Representa, eso sí, con distinción suprema; *no hay damisela de tapiz antiguo más exquisita y más ideal que Sada Yaco*. Pero la pasión, la furia, el romanticismo, hay que buscarlos en el primer galán, el Rafael Calvo

---

<sup>58</sup> Enrique Gómez Carrillo, “Ecos de París. El clou de la Exposición. La actriz Sada Yacco”, en *El Mundo*, tomo IX, núm. 1436, 23 de diciembre de 1900, p. 3. Las cursivas son mías. El crítico hace referencia a Eleonora Duse, actriz italiana conocida por interpretar los papeles protagónicos de las obras de Henrik Ibsen y por la larga rivalidad que tuvo con Sarah Bernhardt.



japonés que hace el papel de Morito. A mi juicio, ese actor, eclipsado por la actriz, es lo mejor de la Compañía y un artista verdadero.<sup>59</sup>

Esta opinión es en cierto grado compartida en otra reseña, en la que se dice que “Algunos críticos encuentran mucho que aplaudir en las obras que esa compañía pone en escena, y especialmente, en la labor de los artistas, pero esos aplausos tienen cierto aire de *persiflage* que hace, involuntariamente, dudar de su sinceridad”.<sup>60</sup> ¿Por qué tomar estas dos opiniones como un elemento importante? Porque ambas rompen con una constante en lo que respecta a las actuaciones de Sada Yakko, pues hasta este punto se le consideró la joya de la Exposición por su interesante capacidad actoral, pero con la opinión de la condesa Pardo Bazán se hace evidente que ese calificativo tiene mucho de exotismo y poco de apreciación estética.

Así pasa con Jean Lorrain, quien, al respecto de la misma obra, escribió:

Sada Yacco y est délicieuse, elle joue de son voile, du fameux voile-signal avec une pudeur et une tristesse attendrissantes; dans sa scène d’amour avec Morito, quand elle met son voile entre elle et lui et s’en enveloppe, comme d’une égide, contre son désir, cette petite idole de l’Extrême-Orient donne des lignes de statue greque; et sa résignation, ses sursauts de douleur étouffés quand, pliée en deux sous la lampe, elle trace au pinceau sur le papier de riz ses adieux à la vie, le testament de sa mort, tout cela, en vérité, est d’une émotion vécue et pénétrante [...].<sup>61</sup>

Como puede verse en estas visiones completamente dispares, mientras que Pardo Bazán celebra la capacidad histriónica de Kawakami, Lorrain, de la misma manera en que lo hace Gómez Carrillo, muestra su arrobamiento por la belleza exótica de la actriz que ese año fue el *clou* de la Exposición, como en 1889 lo había sido la Torre Eiffel;<sup>62</sup> así, el escritor

---

<sup>59</sup> Emilia Pardo Bazán, “Un drama japonés”, en *El Tiempo*, año XVIII, núm. 5139, 11 de noviembre de 1900, p. 1.

<sup>60</sup> Carlos Baldrich, “Correo de teatro. París”, en *La Nueva Revista*, año I, tomo II (agosto, septiembre, octubre y noviembre de 1900), p. 457.

<sup>61</sup> J. Lorrain, *op. cit.*, p. 316.

<sup>62</sup> “El periodista Louis Fournier resumió el punto de vista francés. En todas las Exposiciones había habido un *clou*, una atracción estrella que eclipsaba todas las demás. [...] En la de 1899, lo había sido la recientemente construida Torre Eiffel. Los visitantes de 1900 discutían apasionadamente sobre si había realmente un *clou* y cuál sería. Al pasar ante el teatro de Loie Fuller [...], Fournier se dio cuenta de repente: ‘Sin duda hubo un *clou*

francés fue uno de los muchos perpetuadores de la imagen de Yakko como ese ser extraordinario cuya belleza robó toda la atención. Como bien apunta Jorge Ruedas de la Serna,

[e]s de notarse que si en los dos varones [en este caso no sólo en Flores y Gómez Carrillo, sino en Blasco y Fouquier] el foco deslumbrante fue, como en los europeos [Lorrain, como se ha visto], la misteriosa y fascinante geisha, sólo en la Pardo Bazán, seguramente por su condición de inteligente mujer espectadora, el juicio se torna más crítico, desplazando su visión de la figura encantadora de Yakko al actor que hacía el papel de Morito, es decir Otojiro Kawakami, ciertamente el actor más experimentado y con mayor oficio. Pero, además, resulta interesante que, al neutralizar la fascinación exótica con que tanto Yakko como los *affiches* y toda la decoración orientalista obnubilaban la mirada del espectador común, o sea la mirada dominante del sujeto masculino –lo que alejaba al objeto que se representaba al terreno misterioso del deseo, inalcanzable y exacerbado, de la posesión–, esta lúcida mujer hubiese sabido ver en el sacrificio de Kesa y en la pasión de Morito, el drama humano que, por universal, salvaba el abismo que artificialmente nos separaba de esa otra mitad del mundo.<sup>63</sup>

Las palabras de adulación a la actriz se convirtieron en una constante entre muchos otros autores que pudieron presenciar sus actuaciones; Sada Yakko fue ese año no sólo lo más valioso de la Exposición Universal, sino también la puerta de entrada a un mundo fantástico por desconocido que se abría ante un Occidente ávido de aventura. Eco de lo antes dicho es la referencia que hizo Rubén Darío a la geisha en el prólogo al libro de Enrique Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio*, pues hace patente el alcance de Sada Yakko en el imaginario hispanoamericano:

Voy hacia ese país prodigioso que comprendí más que nunca en las representaciones de Sada Yacco... Sada Yacco! En una luz extraña, al son del samisen, me fue revelada como un número distinto, como una existencia desconocida. Un sentido nuevo se despertó en mí. En gestos y en sonos, con sables y máscaras, con pasos bizarros y modos inauditos, tuve despierto las sensaciones inexplicables del ensueño. [...] Me siento en medio del paisaje “color de azafrán y de perlas” y de las casas de papel, sin que me presenten a la falsa Crisantema de los turistas, bebo el saké, como con los hachi, tengo las corteses reverencias y amo, en los kimonos bordados, la delicadeza de las sutiles marionetas de carne, que los portan como la libélula su traje de pedrerías. Así bajo con mi amigo en *parcours du rêve au souvenir*, y cuando retorno, retorno en un encantamiento.<sup>64</sup>

---

en la exposición de 1900. No se trató de ningún invento mecánico ni de ninguna torre erigida hasta alturas sorprendentes. Fue una mujer: Madame Sada Yacco” (Lesley Downer. *Madame Sadayakko*, pp. 280-281).

<sup>63</sup> Jorge Ruedas de la Serna, “El mundo flotante”, en *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*, p. 131.

<sup>64</sup> Rubén Darío, “Prólogo”, en E. Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, pp. XII-XIII.

Esta mención tiene mucho de elogiosa no sólo para la actriz, sino para el mismo Gómez Carrillo, puesto que fue el único que habló de Yakko en extenso en su libro. Sobre la actriz, dijo que

En el occidente gracias a ellos –a ella sobre todo– hemos comenzado a amar el verdadero Japón, viendo en las escenas que representan, escaparse de los ideales abanicos, de las cajas de laca, de las cancelas suntuosas, a la humanidad menuda y hierática del Extremo Oriente, entre vuelos de ibis y muecas de máscaras. Sí: en el teatro de la gran artista hemos admirado a las gueshas, a los caballeros y a los samurayes [...]. La hemos visto a ella, flor carnal, cortesana sensitiva, loto blanco de jardín lejano, vivir, en un instante, toda una existencia de frívolos amores, y luego morir con una sinceridad hasta hoy nunca vista en el teatro.<sup>65</sup>

Sada Yakko representó para este autor no sólo una de las máximas expresiones artísticas que había presenciado, sino también esa ventana que permitió al occidental (y en particular al latinoamericano) acercarse a un lugar mágico por ignoto. Por eso no resulta extraño que José Juan Tablada, durante su viaje a Japón, hubiera hecho una mención muy puntual a esta actriz que era el ícono de la belleza, el arte y la sensualidad de un país desconocido: “El pórtico ornamentado con la versicolor floración de mil encarrujados farolillos lucía una pintoresca serie de esos famosos *affiches* que Félix Regamey introdujo en la decoración de los salones europeos y que hace días celebraba Jean Lorrain, en un entusiasta artículo dedicado a Sada Yako, la actriz japonesa triunfante en pleno París...”.<sup>66</sup> Sada Yakko se convirtió en un símbolo de lo japonés, pero lo que ella encarnaba no era una imagen global, sino la de la figura femenina que se convierte en una parte de ese Japón al que se quiere llegar y que se quiere conquistar. A través de la figura de la geisha, los escritores que viajaron a

---

<sup>65</sup> E. Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio...*, p. 237.

<sup>66</sup> J. J. Tablada, “Un teatro popular”, en *op. cit.*, pp. 139-140. Como bien anota Jorge Ruedas de la Serna en el prólogo a este volumen de las obras de Tablada, esta crónica ofrece muchas dificultades debido a esa mención de Sada Yakko: “Si Tablada estaba aún en Yokohama cuando escribió este artículo, cabe preguntarse ¿cómo fue que leyó la crítica que Jean Lorrain escribió luego de las presentaciones de Sadayakko en la Exposición Universal de París? El 4 de julio de 1900 Sadayakko tuvo su primera actuación. Ese 4 de julio Tablada asiste a la celebración de la independencia norteamericana en aquel puerto japonés [...].” (p. 17).

Japón construirían una nueva representación basada en valores que ya había encarnado esta actriz.

### *La geisha en el imaginario mexicano*

Como ya adelanté, la geisha fue considerada por mucho tiempo como la más alta representación del genio artístico japonés; las hijas de familias de bajos recursos o que habían perdido sus privilegios tras la caída de la casta de los samuráis frecuentemente eran entregadas por sus padres a matronas que se encargaban de educarlas para servir como acompañantes, por lo que les enseñaban no sólo a leer y escribir, sino que además aprendían oratoria, memorizaban poemas, tocaban diversos instrumentos musicales y eran instruidas en el arte de los arreglos florales y en los misterios de la ceremonia del té, altamente valorada por los extranjeros que llegaron a vivir a Japón tras la Revolución Meiji.

Sus servicios eran requeridos en las “Casas de té” que comenzaron a tener tanto auge durante los últimos años del siglo XIX y cuya fama continuó las primeras décadas del siglo XX. Ahí, además de ofrecer compañía, también daban espectáculos como *odori* (bailarinas) o incluso llegaban a unirse a compañías teatrales para representar papeles sencillos, puesto que la actuación de mujeres en determinadas piezas estaba prohibida (dicha restricción se levantó hasta 1891, sin embargo, años después siguió siendo una norma) y esos papeles eran representados por hombres (aunque fueran personajes femeninos). Así, las geishas comenzaron a cobrar relevancia en el imaginario cultural, a tal punto que se convirtieron en la mujer japonesa por antonomasia.

El caso de Sada Yakko es representativo no sólo por haberse vuelto una de las grandes actrices de la época, sino por lo que implicó su salida de Japón para abrirse camino en Europa y en América. Su imagen ante el mundo no era solamente la de un nuevo descubrimiento

artístico, ni la de una actriz hermosa contemplada por todos, sino la de la efigie misma del misterio que se desnudaba ante los otros y que era capaz de acercarlos algo que les estaba vedado: un vestigio del conocimiento de la mujer japonesa.

Si hay dos casos representativos del exotismo japonista en México de principios del siglo XX son los de Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, ambos escritores vinculados presencial e intelectualmente con aquel país debido a su estancia y también como resultado del estudio sistemático del arte y la literatura. En el caso de Rebolledo, este autor pudo viajar a Japón tras ser nombrado Segundo Secretario de la Legación de México en aquel país; su estancia fue de abril de 1907 a junio de 1915, con un breve retorno a su país en 1910 a raíz del fallecimiento de su madre. Por su parte, Tablada emprendió su ansiada aventura tras una reunión en la que el mecenas del grupo de la *Revista Moderna*, Jesús E. Luján, le ofreció enviarlo para que pudiera disfrutar de una afición que tenía un par de años de haber comenzado a cultivar.

En las crónicas de ambos autores, el primer acercamiento formal con Oriente se da mediante los paisajes que el horizonte marino les ofrece; no obstante, esa primera imagen visual pronto se transforma en una sensual que tiene como intermediaria a una mujer que en su calidad de artista los adentra en los misterios de su país.

Por un lado, Rebolledo hace sentir la seducción que un espectáculo logró sobre él a través de unos versos que, como la prosa de Tablada, nos dan pauta para comprender su experiencia:

Danza de gueshas

*A José Juan Tablada*

Una guesha de kimono recogido con prolijas  
elegancias, templa y templa sonriendo el oriental  
Samisén de piel de gato, largo cuello, y tres clavijas  
que tocado con el plectro lanza notas de metal.

Y otra guesha de kimono recamado de linternas  
y obi excelso que reluce cual magnífico tisú,  
borda un baile de posturas ora crueles, ora tiernas  
que en gentil escorzo doblan su cintura de bambú.

Mientras la una guesha baila, la otra guesha tañe y canta,  
y suave como el zumbo de un insecto es la canción  
que monótona destila del panal de su garganta  
evocando los idilios y los triunfos del Japón.

Los altivos samurayes y los daimios arrogantes  
otro tiempo las oyeron saboreando rico té  
y admiraron sus kimonos y sus obis coruscantes  
al través de las doradas transparencias del saké.<sup>67</sup>

Aquí cabe hacer algunas consideraciones: en primer lugar, aparece el uso del kimono como un catalizador de la experiencia estética, pues es su descripción la que da una pauta en el poema para la enunciación posterior del papel que tiene cada una de las geishas en el espectáculo; y en segundo lugar, está el relato de algunos elementos que se convirtieron en un lugar común al hablarse de los actos de estas mujeres (los instrumentos musicales y, por tanto, las melodías interpretadas, la ambientación, el sake como pieza que permite despertar los sentidos), así como la mención de individuos del Japón feudal que representan entonces un vínculo importante con la historia del país y, por tanto, con su pasado bélico.

Por otro lado, Tablada describió una ceremonia del té a la que fue invitado y en la que fue testigo de las virtudes de un grupo de geishas:

[...] apenas los primeros compases habían volado, cuando los bastidores que formaban uno de los lados de la sala desaparecieron, resbalando silenciosamente y dejando ver una pequeña plataforma tapizada, adonde cuatro geishas tañían los *shamisen*, extraños laúdes, y los *koto*, grandes y largas cítaras [...]. Entonces, de quién sabe qué feérico país prodigioso surgieron tres fantasmas inesperados y asombrosos, cuyo ropaje se deshacía en una irradiación, cuyos rostros enigmáticos flotaban desvanecidos en un éxtasis! [...] lo que en aquellos momentos veíamos era el enérgico simulacro de un Arte poderoso que, agotando los recursos de la pantomima, se encumbraba hasta la excelsitud de la tragedia misma [...].<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Efrén Rebolledo, *Rimas japonesas*, en *Obras reunidas*, pp. 101 y 102.

<sup>68</sup> J. J. Tablada, “La ceremonia del té”, en *op. cit.*, pp. 133-134.

En este caso, las sensaciones de las que el autor hace partícipe al lector nos transmiten casi sinestésicamente la experiencia que representó para él haber sido cómplice de la actuación de estas talentosas mujeres.

Para ambos autores, la experiencia del goce de un espectáculo de este tipo implica la participación de todos los sentidos: primero, el tañido del samisén representa para los dos el sonido característico de Japón, pues sus melodías aparecen en este contexto como la parte auditiva a la que deben atender para disfrutar de esta práctica; en segundo lugar, diversos olores entran en juego para completar la experiencia, pues el té, el sake e incluso algunos tipos de incienso completan el cuadro para crear una atmósfera que envuelve el alma y el cuerpo de los participantes; por último, el baile que las geishas realizan los introduce a un nuevo misterio gracias al cual su vestuario cobra mayor importancia, pues no sólo da muestra de los magníficos atuendos de los que estas mujeres eran dueñas, sino también inserta un nuevo elemento: la desnudez velada, que tiene implicaciones metafóricas en el discurso orientalista.

Debe pensarse, primeramente, que el exotismo del cual la fascinación por Japón forma parte viene de una larga tradición que tiene como origen los viajes a otros países orientales, particularmente Turquía, y que es esta atmósfera la que se convierte en un estereotipo, a tal grado que algunos relatos sobre Japón y China tienen claros ecos de las descripciones que se hacían de aquel país. En ese sentido, la atracción causada por el misterio de aquello que se oculta tras los velos de las mujeres de los harenes se traspa al deseo por develar lo que se oculta tras los kimonos de las geishas; como apunta Guillermo Quartucci, “Occidente cree, en su apreciación de la realidad, fundamentalista y trascendente, que el velo de la mujer musulmana oculta la ‘esencia’ de esa cultura y que, descubriendo ese rostro oculto podrá

controlarla, y así tranquilizarse. Lo mismo podría decirse de la geisha, que tras su espeso maquillaje, la pesada peluca y varias capas de kimonos, oculta la esencia de Japón”.<sup>69</sup>

Así, el deseo que comienza, primero, en el plano de los signos, pues solamente se quiere saber lo que la mujer es, lo que significa y lo que esconde, se convierte en un ansia de conquista que lleva al viajero a buscar otro tipo de experiencia que satisfaga su curiosidad. Aunque para Tablada el éxtasis consiste en poder presenciar el espectáculo ofrecido por las geishas únicamente por su significado artístico, en el caso de Rebolledo estas sensaciones no son experimentadas mediante el goce estético, sino ya en el disfrute sexual que viene con la búsqueda de develar lo que hay tras los kimonos de estas damas.

### **La *oiran*: develación del misterio**

A manera de introducción, debemos establecer la diferencia entre las implicaciones semánticas que tienen la geisha y la *oiran*, pues aunque se ha creído que representan lo mismo, en realidad su función social es diferente.

En las grandes ciudades japonesas había dos distritos: el *Yoshicho*, destinado a las geishas y las casas de té en las que laboraban, y el *Yoshiwara*, que era propiamente el barrio de las *oiran* o cortesanas. Así, mientras que las geishas estaban circunscritas a lugares como las *machiai* o *machiya* (casas de té para reuniones sociales) o a las *ryoriya* (especie de restaurantes), al interior de las cuales ofrecían sus servicios, las cortesanas podían ser encontradas en sitios lejanos y normalmente separados de los otros comercios para hacer evidente su naturaleza. A esto podemos agregar algunas otras consideraciones de orden cultural:

---

<sup>69</sup> Guillermo Quartucci, “Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano”, p. 5.



En Japón, fue durante el periodo Edo cuando el gobierno de los Tokugawa institucionalizó estos barrios de placer concediéndoles licencia oficial. [...] Sin duda, el barrio de Yoshiwara en la ciudad de Edo es el más famoso de todos. [...] Ocupaba alrededor de ocho hectáreas, en la entrada y en sus calles se plantaron sauces, símbolo heredado de China como sinónimo de prostitución. Físicamente se hallaba rodeado de un foso y una muralla que impedían a las prostitutas una huida fácil y a los mirones gozar de algo por lo que no hubieran pagado. En el recinto podía elegirse entre unos doscientos establecimientos y unas dos mil o tres mil prostitutas. Hasta 1760 era en las *ageya* (casas de asignación) donde los clientes solicitaban que determinada prostituta los atendiera. Posteriormente, fueron sustituidas por las “casas de té”, *hikite-jaya*. El cliente no podían [sic] acudir directamente al burdel (*zorōya*) al que pertenecía la prostituta, sino que tenía que solicitar su atención a través de estas casas, donde se pagaban todos los servicios. Podía elegir las mientras estaban sentadas en una habitación llamada *harimise*, que a modo de escaparate se hallaba separada de la calle por barrotes verticales, o en tiempos más modernos, por fotografías. Tomada la decisión, el sirviente de la casa de té le acompañaba al burdel donde residía. Entre las peticiones del cliente podía estar la de contratar una geisha (mujer) o un *hōkan* (varón) para que los entretuviese. La categoría de los burdeles y los precios variaban en función de la calidad, refinamiento y formación de sus mujeres. Así, las prostitutas de alto rango, *oiran*, podían caminar libremente sobre sus altas *geta* por el barrio, mientras otras eran exhibidas en las mencionadas *harimise*.<sup>70</sup>

Así, debemos enfatizar el hecho de que para todos los viajeros el barrio del *Yoshiwara* se convirtió en un destino obligado que les permitía admirar la exhibición de mujeres que se mostraban como “muñecas en un aparador”;<sup>71</sup> sin embargo, ese lugar mucho tenía de confuso para los visitantes que iban en busca de placeres sensuales, pues en el mismo espacio lo mismo se podían encontrar casas de té que prostíbulos.

En la novela *Hojas de bambú*, de Efrén Rebolledo, el autor nos introduce en este enigma al decirnos que los diplomáticos que acompañaban al personaje principal, el abogado Abel Morán, se adentraron en una *machiya* para entablar conversación con la dueña y acceder a alguna de las cortesanas; sin embargo, también se nos hace ver que “La *O Kami San* y la *nesán* no perdían ni su calma ni su sonrisa, censurando, detrás de su máscara de afabilidad,

---

<sup>70</sup> Pilar Cabañas Moreno, “Protagonismo de la mujer”, consultado el 19 de julio de 2018.

<sup>71</sup> Esta es una constante en los relatos de viajeros en Japón, desde Pierre Loti, que dice que el Yoshiwara “es, en el Japón, una de las más respetables instituciones sociales [...]”; aquí, en Yedo, en el Yoshiwara es donde se encuentran las casas más elegantes, las calles más hermosas y más anchas, y el mayor lujo de fachadas, escaparates y alumbrado [...]; es no sólo lujoso y espléndido, sino también casto en lo posible, casi litúrgico, casi religioso” (P. Loti, “El Japón”, en *Obras II. Viajes*, p. 1198); pasando por Enrique Gómez Carrillo, a quien sorprende “la perpetua exhibición de mujeres que sonríen dentro de sus jaulas [...]”; la realidad es mucho más bella, mucho más impresionante. Nada, en el espectáculo que contemplo, de la tristeza que temía” (E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, p.19).

a aquellos bárbaros que no sabían dominar su cólera”<sup>72</sup> y que no se daban cuenta de todo el ritual que una *oiran* debía cumplir para aparecer presentable ante su cliente.

Como anota Mario Bogarín, aunque puede entenderse que el sistema en el que se desenvuelven tanto las geishas como las *oiran* dentro de estos comercios es bastante parecido, al adentrarse los personajes por decisión propia y sin ningún guía, sus actos causan interferencia, por lo que “la insensibilidad de nuestros personajes respecto a este bagaje ancestral no resulta a la anfitriona tan irritante como su insistente actitud de creer que la casa de té es otro lupanar más”;<sup>73</sup> situación completamente distinta se presenta cuando el protagonista llega a una verdadera casa de citas, pues el recibimiento es distinto y entonces logra complacer su deseo de compartir el lecho con una de las mujeres que tanto ha buscado.

Las geishas cumplían con varias funciones, pues un mismo grupo tenía una persona tocando algún instrumento, otra sirviendo té, otra cantando y otra bailando, con lo que se creaba una imagen polisémica del mismo referente; asimismo, algunas ofrecían servicios sexuales que estaban reservados únicamente para personajes importantes que podían pagar el elevado precio que se pedía a cambio. Sin embargo, a diferencia de las cortesanas, este acto erótico tenía otra implicación, pues se le veía como un juego, un tipo de actuación, por lo que era una parte de su labor causar diversión a través de saciar los apetitos carnales de sus clientes; así, esta imagen aparentemente unívoca se convertía para los no iniciados en un símbolo contradictorio que les producía un significado erróneo culturalmente pero único para ellos. En palabras de Mircea Eliade,

las Imágenes son *multivalentes* por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos

---

<sup>72</sup> E. Rebolledo, *Hojas de bambú*, en *Obras reunidas*, p. 209.

<sup>73</sup> Mario Bogarín, “Memorial japonés de Efrén Rebolledo”, consultado el 18 de junio de 2018.

[...]. Por tanto, la Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y no *una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia*.<sup>74</sup>

Por esto, el primer acercamiento a la casa de té produjo una experiencia insatisfactoria, pues un mismo símbolo entendido de diversas maneras por los neófitos no lo era para la encargada; sin embargo, al encontrar lo que estaban buscando, lograron conceptualizar (aunque no de forma correcta) aquello que ellos habían creído ya interpretado.

En este punto entra en juego uno de los elementos más importantes de la concepción de la mujer japonesa en estos textos. El contacto físico tiene mucho de significativo: la mujer en tanto imagen presente en estas obras implica una posesión que se evidenciará a través de ciertos elementos narrativos; en la medida en que el viajero logra acercarse a una geisha o a una mujer común, ese goce adquirirá un matiz distinto, puesto que relacionarse con las doncellas del día a día tendrá como resultado, en la configuración de la mujer, una descripción muchas veces empática pero carente de erotismo, mas acercarse a una artista o a una cortesana llevará a representaciones sensuales que pondrán énfasis en el disfrute físico, y no en la delicadeza del espíritu femenino.

El vestuario de las geishas y de las cortesanas implica un simbolismo poderoso: entre más parafernalia cubriera ese cuerpo, mayor dificultad tenía el extranjero de conocer el secreto tras el traje, la esencia misma de una cultura desconocida; es por eso que la cumbre de la fascinación no está en presenciar a las geishas en una reunión, sino en poder develar lo que hay bajo el traje, conquistarlo mediante el acto sexual y, con ello, tener acceso a lo que Japón mismo es en cuanto país ignoto. Como bien anotan Jorge Ruedas de la Serna y Guillermo Quartucci, la mujer japonesa se convirtió en un equivalente metonímico que sirvió a los autores de estos relatos para representar al país a través de la relación que ellos

---

<sup>74</sup> Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 15.

construyen con las mujeres, pues “El alma del poeta aspiraba a fundirse con esa imagen nacida de su imaginación con un movimiento de fuga de sí mismo”,<sup>75</sup> pero la única manera en la que se daría esa conquista era a través de la violencia (no precisamente física o verbal, pero sí simbólica), es decir, al rasgar las vestiduras de la mujer, “pues sólo descubriendo el rostro oculto se adquirirá el conocimiento necesario para conquistarla (metáfora de la conquista del país)”.<sup>76</sup>

A diferencia de Rebolledo, Tablada no refiere una experiencia como esta, pues la única vez que pudo estar frente a una *oiran* (que él designa como geisha, pero que debe entenderse no lo era) encontró la puerta cerrada: “Un almuerzo, a la europea, en el ‘Fugetsudo’, una visita a una “geisha”, cuya casa encontramos cerrada, y tras de esa contrariedad, en ‘djinrichi’, al teatro ‘Kabuki-Za’”;<sup>77</sup> en su lugar, y al ser vedado de este contacto único, emitió juicios de carácter moral y escribió sobre el Yoshiwara que “a pesar de aquella brillante *mise en scène* que al principio se me antojó un apoteosis [*sic*], un invencible desencanto se insinuaba en mi espíritu. Establecimiento oficial, ‘casi litúrgico’, ‘casi religioso’, institución social, lo que se quiera, pero que no era al fin y al cabo más que un mercado, un bazar de mercancías más o menos aderezadas...”.<sup>78</sup> Para Tablada, esa experiencia revela en su alma, más que una crítica a la opinión de Pierre Loti, un prejuicio moral que podría creerse resultado de una estancia más corta que la de Rebolledo, aparte de un desconocimiento de los códigos que se manejaban en las casas de citas; lo que Tablada manifestó entonces es una censura que le

---

<sup>75</sup> J. Ruedas de la Serna, “De la gueisha a la mujer de hierro o la crítica en la edición de textos”, en *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2 (2002), p. 123.

<sup>76</sup> G. Quartucci, *op. cit.*, p. 6.

<sup>77</sup> J. J. Tablada, “Notas japonesas”, en J. Ruedas de la Serna (coord.) *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*, p. 162. Aquí puede rescatarse la interesante hipótesis que lanza Jorge Ruedas de la Serna a propósito de esta eventualidad: “lástima que la puerta de la geisha que va a visitar a Tokio hubiese estado cerrada. ¿Cómo habría sido esa geisha en la intimidad de su casa? Esa puerta era la entrada al Japón íntimo, al Japón real, que Tablada nunca traspone” (*ibidem*, p. 156).

<sup>78</sup> J. J. Tablada, “La ciudad sin noche”, en *Obras completas VIII. En el país del Sol*, p. 164.

permite juzgar a quienes priman el deseo sexual respecto del acercamiento artístico, sin que esa reprobación sea necesariamente inválida en los parámetros que los relatos de viajeros establecen para sí mismos.

Sin embargo, aunque a Tablada le habría encantado acceder a la casa de la geisha y penetrar en los secretos que ocultaba, en realidad esta situación no le interesó, puesto que lo que él tenía en mente no era la experimentación sino la idealización; el autor buscaba lo que de artístico pudiera encontrar, los palacios y los samuráis, por eso es que, al encontrarse de frente con las geishas, su interés se centró en su vestimenta o en la sutileza de sus actuaciones, mas no en su figura o en la sensualidad de sus movimientos. Por eso también es frecuente encontrar en sus crónicas la nula diferenciación entre un tipo de mujer y otra:

Es entendible, aunque errado, el hecho de que lo que repite Tablada casi siempre acerca de las mujeres en el *ukiyo-e* no sólo es una visión exaltada y erotizada de ellas, sino que casi de forma invariable asocia a esas representaciones femeninas con prostitutas, disfrazándolas bajo los términos de “cortesananas”, “mujeres de las casas verdes”, “geishas”, entre otros. [...] El tema de las mujeres bellas o *bijin-ga* en el *ukiyo-e* fue uno de los contenidos genésicos y más populares de la producción de estampas [...]. Por lo tanto, esta era la visión más común que se tenía de esas estampas en aquella época en Europa, marcada por el desconocimiento de quiénes eran en realidad las mujeres ahí representadas, cuyas identidades incluían no sólo prostitutas y entretenedoras, sino también mujeres comunes o personajes de la literatura.<sup>79</sup>

En la medida en que su interés primordial tiene que ver con cualquier representación artística, su perspectiva de la vida cotidiana en Japón también se ve atravesada por determinados valores que contribuyen a que se tenga una impresión parcial de la vida en aquel país, cosa que no ocurre con Efrén Rebolledo.

Para este autor, la oportunidad de poder tocar lo que de extraño tiene ese país es algo que no puede dejar pasar, puesto que sus intereses eróticos encuentran en la extrañeza un potenciador de la experiencia: “comparada con la vida en México o Guatemala, Japón le

---

<sup>79</sup> Amaury García Rodríguez, “El Japón quimérico y maravilloso de José Juan Tablada. Una evaluación desde las artes visuales”, en *Pasajero 21. El Japón de Tablada*, p. 71.

ofrece un sinfín de tentaciones a la imaginación del poeta. Al poeta, modernista irredento, le fascina el exotismo de un país que convierte cualquier acto en un ritual, cualquier saludo en ceremonia y cualquier utensilio en obra de arte”;<sup>80</sup> por eso es que sus relaciones con las mujeres en sus relatos no se ciñen únicamente a la convivencia diaria, sino que llegan más allá, hasta los últimos confines de lo sensual.

Esta diferencia entre los autores es la que dará uno de los matices más importantes entre sus obras con temática japonesa: mientras que en Rebolledo todo lo sensualmente perceptible nos es dado sin miramientos a través de una prosa casi poética que nos lleva de la mano por todos los senderos de un Japón que mantiene en sí mismo tanto los aspectos míticos (los del Japón antiguo) como los mundanos (en este caso, los que muestran los resultados del ingreso de la modernización), Tablada nos deja con una imagen plástica de aquel país que más se parece a lo que leyó en Pierre Loti, en tanto que rescata de los rincones todo lo que tiene de belleza legendaria para, a su vez, crearse un cuadro en el que los estereotipos tanto propios como ajenos se complementan para ofrecer un nuevo Japón, alejado todavía de la modernidad.

---

<sup>80</sup> Benjamín Rocha, “Prólogo”, en E. Rebolledo, *Obras reunidas*, pp. 24-25.



### CAPÍTULO 3

#### LA MUJER DEL ÁMBITO PRIVADO: LA *MUSUME* Y LA ESPOSA

*Para o comum dos japoneses a esposa é ainda uma serviçal  
mais do que uma companheira, digamos  
uma companheira subalterna e dedicada.  
Oliveira Lima, No Japão. Impressões da terra e da gente*

**E**n el capítulo anterior se esbozaron algunas consideraciones acerca del papel de la mujer japonesa en el imaginario mexicano y latinoamericano. Las mujeres de las que se habló fueron concebidas durante mucho tiempo como elementos prototípicos, es decir, encarnaron la imagen ideal que debía buscarse, conocerse y poseer para que la experiencia de “lo japonés” pudiera considerarse plena; sin embargo, estas figuras no fueron las únicas de las que los escritores tuvieron conocimiento: con las geishas convivían las *musume*, las adolescentes comunes; y al lado de las *oiran* estaban las esposas de dientes lacados y para quienes la poligamia era un crimen.

Al igual que con las mujeres del ámbito público, la imagen de cada una de ellas fue construida de acuerdo con varios estándares y en atención a ciertos estereotipos que ya habían sido repetidos en diversos relatos de viajeros; sin embargo, lo que se dijo de estos personajes tampoco provocó un eco vacío de significaciones, pues los diversos textos encontraron la forma de reflejar la realidad japonesa más sutilmente, pero también con una mirada crítica hacia los discursos ya producidos y hacia el mismo contexto social del Japón de ese tiempo.



## La *musume*<sup>81</sup>

En los textos de José Juan Tablada, la “musmé”, como la llama el autor, tiene una evolución interesante que podría creerse motivada por su acercamiento al Japón posterior al viaje; en un primer momento, mostró en sus escritos la imagen estereotipada, repetida de Pierre Loti en su *Madama Crisantemo*: la mujer japonesa es regularmente fea, e incluso puede decirse que “apenas piensa”, mas es necesario trascender esa barrera para hallar en ella a una esposa que tendrá determinados rasgos, los de la figura de diversas estampas: “Señoras muñecas [...]. Os concedo que sois casi lindas, a fuerza de gracia, de manos delicadas, de pies en miniatura; pero sois feas, en suma, y, además, ridículamente chiquitas, con aspecto de muñequito de estante, de tití, de no sé qué...”.<sup>82</sup> Por su parte, Tablada no hizo hincapié en la fealdad de estas mujeres, sino en la puerilidad que las caracteriza por su condición de jóvenes aún solteras:

¿Qué platican? ¿De qué hablan las *musmés*?... Hablan de todo y de nada, siendo frívolas aún como mujeres japonesas... Campánula hace una pantomima elegiaca después de contarle a su amiga Pino que esa misma mañana encontró muerto a su grillo predilecto [...]. Luego hablan del último paseo que hicieron juntas a las cascadas de Kobe o a los templos de Shiba; de la amiga recién casada que se ha lacado de negro la dentadura; de las hermosas telas que para el próximo invierno lucen ya las tiendas de Benten Dori. La charla de las *musmés* es una libélula brillante, indecisa, que va del loto a la peonía, de la clara linda al musgo oscuro, agitando sin cesar el talco transparente de sus alas...<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Este es el nombre que reciben todas las hijas mujeres en las familias japonesas, así como *musuko*, su equivalente masculino. De forma general, se podría decir que esta denominación se aplica a las adolescentes.

<sup>82</sup> Pierre Loti, *Madama Crisantemo*, p. 23.

<sup>83</sup> José Juan Tablada, “Un *matzuri*”, en *Obras VIII. En el país del Sol*, p. 120. Este pasaje, sobre todo en cuanto a los nombres dados a los personajes femeninos, recuerda a Loti: “En primer lugar, está madama Campánula, nuestra vecina, que se ríe siempre, casada con el pequeño Carlos N... Después, madama Junquillo, que se ríe más aún que Campánula y que parece un pajarito joven [...]. Aún quedan Sikú-San, con el doctor T..., y, por fin, el aspirante Z..., con la pequeña, la minúscula madama Tuki-San, alta como una media bota, de trece años a lo más, importante, petulante, comadre” (Pierre Loti, *Madama Crisantemo*, p. 55). Debe recordarse que es este escritor francés la inequívoca referencia que Tablada tiene de Japón, pues fue durante su viaje a este país que pudo releerlo: “Concluyo de leer por segunda vez la *Madame Chrysanthème* de Loti y a la vez que me encantan los prestigios del delicioso escritor me exaspera la frivolidad de sus juicios, la perfecta incomprensión del verdadero tipo japonés” (J. J. Tablada, *Obras IV. Diario*, p. 26).

Sin embargo, esa sensación de vanidad que Tablada percibe de las japonesas desapareció en los artículos escritos tras su viaje, pues en la crónica que se publicó en *El Mundo Ilustrado* en 1905 y que compendiaría en el volumen de *En el país del Sol*, estas mujeres dejan de ser superficiales para convertirse en el ejemplo de lo que debería ser la buena esposa:

Verá a través del humo del incienso con el que el recuerdo perfuma y vela los íntimos episodios de una vida, a la frágil y delicada mujer con la eterna sonrisa de su ritual de amor, tañendo el *samisen* al caer la tarde [...]. Habrá de verla en las ocupaciones domésticas, preparando el té junto al breve brasero, el *jibashi*, haciendo bruñir el casco de ébano de su cabellera corvina, frente al tocador de muñecas, o quemando en un pebetero de Kutani el *kazen*, el aromado incienso bajo el altar de los *kamis*... La verá pasar sonriente en el raudal *kuruma* [...] yendo al parque de Uyeno, a los baños de mar de Honmoku o a la fiesta otoñal de los crisantemos en Dago-Saka...<sup>84</sup>

Es decir, la mujer japonesa ya no es un ser vacío, sino que se convierte en uno que debe amarse en tanto que nos lleva a la unión con la Naturaleza y porque puede introducir a cualquiera en los misterios de la vida japonesa. Caso parecido es el que Efrén Rebolledo narra en *Nikko*, pues su predilección y su acercamiento a la protagonista, la señorita Nieve, lo llevan a comprender que son las pequeñas cosas las que lo ayudarán a adentrarse en los secretos de la cotidianidad del país, y no hay mejor maestra en esas cuestiones que el alma educada de una mujer sensible:

[...] y escuchándola [a Nieve], me doy cuenta de que la presencia de aquella adorable y menuda *ojo san* que tengo al lado, dobla el hechizo del paisaje, poniendo con su espiritual belleza un delicado toque de poesía en aquel espléndido cuadro, y despertándome vagas y profundas ternuras que mueven las mismísimas telas de mi corazón, en tanto que la señorita Nieve no experimenta, sin duda, sino el sentimiento instintivo de su raza por los encantos de la naturaleza, y me sonrío exquisitamente como a cualquier otro interlocutor, porque por refinamiento de cortesía, durante generaciones y generaciones ha sido educada a sonreír así la mujer japonesa.<sup>85</sup>

Así, en Rebolledo el paseo al lado de la señorita Nieve no es solamente la posibilidad de aprender sobre el alma japonesa a través de la sensibilidad femenina, sino además se

---

<sup>84</sup> J. J. Tablada, "La mujer japonesa", en *op. cit.*, p. 190.

<sup>85</sup> Efrén Rebolledo, *Nikko*, en *Obras reunidas*, pp. 195-196.

convierte en un pretexto para mostrar la atracción que esta mujer ejerce sobre él y que de sobra se entiende no es correspondida.<sup>86</sup> Esa seducción se hará más evidente conforme el narrador vaya describiendo el trato diario, los acercamientos a Nieve y también cuando se enfaticen las diferencias entre las japonesas y las mestizas, en este caso las hermanas Irene y Marta Kurebayashi, de quienes dirá que son “puro plástico”, aludiendo a su frivolidad.<sup>87</sup>

Algo evidente es que esa unión con la Naturaleza se refleja en el nombre que se les dará a estas mujeres; al representar a seres cuya sensibilidad recrea un vínculo con el cosmos, la forma como se les llame tiene que representar no sólo ese lazo, sino también alguna otra noción que acerque al lector al ambiente, de la manera en que el espíritu del autor mismo se vio atraído. Así, que las mujeres tengan nombres como Campánula, Lirio o Pino por un lado o que su nombre sea Nieve por el otro, se revelará que el enlace entre el entorno y las personas es un determinante en la visión japonesa de la vida cotidiana y la importancia que tendrá esta perspectiva en la narración.

El mismo Tablada, en una crónica posterior, hizo una descripción de una acuarela del pintor Kunisada, y en ella dotó de un encanto casi místico a la muchacha que en ella aparece:

La *musmé* ha despertado y vedla ahí en la hermosa acuarela de Kunisada, sobre muelles edredones y tras del biombo azul. Su primer pensamiento al despertar, ha sido alisar su negra cabellera, su eterna coquetería, el hermoso casco de ébano, porque su amante, el daimio poeta, ha constelado con estrofas de oro su negro abanico y su encarnado parasol.

---

<sup>86</sup> Este tipo de relaciones en las cuales el viajero se siente atraído por una mujer, en este caso la japonesa, que no corresponde a sus sentimientos (salvo en casos en que se arregle un matrimonio con el visitante, como fue el de Loti) serán un tópico exotista que, conforme se cristaliza, nos mostrará los alcances que este deseo tendrá. Con el tiempo, se creará que muchas de estas aproximaciones implican una metonimia en la que ese primer acercamiento a la mujer japonesa significa el acercamiento a Japón, con lo que, de lograrse una relación con la mujer, se sugiere también la entrada en el país, y la comprensión de la realidad de la mujer también implicará la comprensión de la vida y costumbres del Japón que se visita. Para ahondar en esta perspectiva, confróntense los artículos de Guillermo Quartucci y de Arturo Vilchis Cedillo con respecto a las obras de Edmond de Goncourt y Pierre Loti, respectivamente, en el libro coordinado por Jorge Ruedas de la Serna, *Diplomacia y orientalismo*; asimismo, puede revisarse la conferencia “Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano”, de Guillermo Quartucci. Algunas de estas ideas y sus alcances en el discurso japonista latinoamericano ya han sido analizadas en el capítulo anterior.

<sup>87</sup> E. Rebolledo, *Nikko*, en *Obras reunidas*, p. 194.

Ya asoma tras del biombo, donde muere la luna de playa, la sirvienta, y ofrece a su señora en tazas de *satsuma*, el té imperial y en negro cofre de laca la pipa breve y el áureo tabaco que huele a rosas al arder... Pronto, *Musmé!* Viste hoy tu fastuoso kimono de gala, bordado con florones de lotos y nelumbos, donde brillan las escamas de feroz dragante y ondulan como al viento las plumas caudales de un faisán!

¡Pronto *Musmé!* Las pagodas de Nikko están de fiesta! Ve a perfumar los corazones con el ámbar de tu hermosura, a hacer bonzos sacrílegos, a pedir más bellezas a benthén, más riqueza a Daikoku, pródigas gracias a los *Kamis*. Y que tu abanico, cual negra mariposa vibrante, tiemble sobre el aroma de tus senos en flor! Y que bajo el sol claro y luminoso entonen su himno de amores, su tierno madrigal enamorado, las doradas estrofas de tu roja sombrilla!<sup>88</sup>

En este fragmento son notorias varias cosas. La primera de ellas es el ambiente que Tablada va construyendo (como en la crónica “La ceremonia del té”, analizada en el capítulo anterior) y que termina por contener todos los elementos necesarios para armar un cuadro “a la japonesa”: un biombo, las tazas de Satsuma, el té, la pipa y el tabaco; la segunda tiene que ver directamente con la caracterización de esa *musume*: se describe su cabellera y el arreglo que se ha hecho, y también se habla del kimono, elemento indispensable para que la mujer sea tal según los autores japonistas, y a esto se agrega la coquetería de la joven que, sin duda, es lo que la hace atractiva. Sin embargo, lo que debe advertirse también es la ambigüedad en la construcción de esta imagen: por un lado, se puede entender que está en edad casadera y por ello se menciona al “daimio poeta” que le ha escrito versos; pero, por otro lado, el hecho de que se hable de la sirvienta que le ofrece servicios o su pipa podría resultar confuso, pues se pensaría que esta *musume* no es tal, sino que la descripción que hace Tablada se refiere a una geisha o inclusive a una *oiran*.

Los códigos de los que se sirve el autor para su narración son imprecisos y también nos revelan un hecho común a todos los relatos de este tipo: en la medida en que se toma un elemento y se le hace símbolo inequívoco, pueden crearse confusiones semánticas que a su vez resignificarán ese símbolo inicial; de esta forma, el hecho de vincular el uso de kimono

---

<sup>88</sup> J. J. Tablada, “El despertar de la *musmé*”, en *op. cit.*, pp. 187-188.

con la sola condición de ser mujer en Japón hace que no se valore, por ejemplo, la diversidad de vestimentas que existen ni las diferencias en su utilización, y que el lujo que aquellos ostentan se relacione con lo cotidiano mas no con un estrato social o una ocupación determinadas.<sup>89</sup>

En ese sentido, lo que Tablada hace es reproducir una parte del discurso orientalista en boga: si bien Japón lo es por su gente y su cultura, estas cosas pasan a segundo término, y el país será entendido y representado a través de elementos exóticos por su lejanía con lo “normal” para Occidente. En el momento en que se pone énfasis en el lujo del kimono y se retoman elementos relacionados con Oriente (el dragón, el faisán, los lotos) para su embellecimiento, se refuerza el estereotipo ya leído en otros autores del periodo, como Loti o Kipling, gracias al cual las mujeres japonesas eran consideradas “muñecas”:

De pronto apareció la pequeña *musmé*, un poco por encima de mí, en lo sumo de la curvatura de uno de estos puentes tapizados de musgos grises, en plena luz, a pleno sol, destacándose, al modo de las *hadas deslumbradoras*, sobre un fondo de viejos templos negros y sombríos. Sostenía su vestido con una mano, haciéndolo pegarse a la parte inferior de sus piernas, para procurarse un aire más esbelto. [...] En la linda sombrilla azul y roja, grandes letras blancas formaban una inscripción, como es costumbre entre las *musmés* y que he aprendido a conocer: “*Nubes, deteneos para dejarla pasar*”. Valía la pena, en efecto, detenerse ante esta *preciosa personita de una japonería tan ideal*.

Sin embargo, no necesitaba detenerse demasiado para dejarse uno seducir. Parecía un señuelo. Muñeca, como las demás, evidentemente, *muñeca de estantería y nada más*.<sup>90</sup>

El hecho de llamarla así es notable, pues no sólo refleja la postura del autor frente a la belleza de la dama, sino que también la dota de una connotación negativa que, en el caso de

---

<sup>89</sup> Por ejemplo, una de las interferencias con respecto al atuendo de las mujeres es la que se refiere a los distintos tipos de kimono. Existe uno para uso diario, llamado *yukata*, cuya principal característica es la utilización de telas de colores llamativos o con estampados florales para su fabricación; es más parecido a una bata que trae consigo un vestido ligero, y no posee bordados, mas conserva el uso de un *obi* o cinturón delgado.

El kimono tal cual se entiende culturalmente hablando está hecho con otro tipo de textiles, principalmente sedas suntuosas, y además se caracteriza por ser de colores sólidos, pues lleva bordados algunos elementos como animales, plantas o símbolos. Este traje, aunque es compartido para el uso de geishas y *oiran*, a su vez tiene un código de utilización: las geishas usan un *obi* grueso que se anuda en la espalda y que une al traje una especie de cojín; sin embargo, el que emplean las *oiran* difiere en el *obi*, que es delgado, en la ausencia de este cojín, y en que se anuda al frente, para facilitarle a la cortesana quitárselo cuando llegue el momento de recibir a algún acompañante.

<sup>90</sup> P. Loti, *op. cit.*, pp. 130-131. Las cursivas son mías.

Loti, no puede pensarse involuntaria; en el momento en que la denomina “muñeca de estantería”, le da valor a la apariencia de la *musume*, pero la exime de cualquier otra cualidad, incluso la del pensamiento.<sup>91</sup> Sin embargo, aunque esta fue una de las imágenes que circularon sobre las jóvenes japonesas, también hubo otras, como la de Rudyard Kipling, en las que se acentuaba su inocencia y capacidad de agradar con el simple trato:

[...] y cuando hubieron terminado su delicada comida y hubieron sido retiradas las bandejas de laca marrón, la porcelana azul y blanca y las copas verde jade, la tía interpretó una breve pieza con el *samisen*, y las muchachas jugaron a la gallina ciega alrededor del menudo saloncito. [...]. Gritaban, y soltaban risitas ahogadas, y parloteaban, y se sentaban en el suelo con el inocente abandono de la adolescencia, interrumpiéndose para besar al bebé cuando mostraba signos de sentirse arrinconado. Jugaron a las cuatro esquinas, con los pies atados con pañuelos azules y blancos, ya que el suelo no admitía una desenfadada libertad de los miembros; y cuando ya no pudieron jugar más de tanto reírse se abanicaron, apoyadas en las pantallas azules, constituyendo cada una de ellas un cuadro que ningún pintor podría reproducir [...].<sup>92</sup>

Esta imagen la reprodujo, por ejemplo, Enrique Gómez Carrillo:

A primera vista, todas parecen fabricadas en el mismo molde y movidas por igual resorte. [...] Ahora, lo único que he logrado, después de contemplar a mis vecinitas atenta y respetuosamente durante las horas del viaje, es convencerme de que no son tan iguales como al principio se me antojara. ¡No! Hay entre ellas diversidad de expresión, de fisonomía y de facciones. De perfil –si puede llamarse perfil a esta silueta de contornos apenas delineados– nótase que la variedad de tipos es numerosa. Lo que las hace resultar uniformes, es el mecanismo de los modales y de las actitudes.<sup>93</sup>

Los matices son, por supuesto, distintos: si bien Kipling ofrece una visión superficial de su contacto con estas adolescentes en un espacio más o menos cercano como puede ser un establecimiento de comida, la caracterización de una situación afín (en un vagón de tren) por parte del guatemalteco introduce un elemento interesante: la reflexión acerca de cómo esa aparente uniformidad en el alma japonesa (tópico que se puede ver exacerbado hasta el absurdo en la creencia de que “todos los asiáticos se parecen”) en realidad tiene que ver con

---

<sup>91</sup> Cabe aquí recordar las ocasiones en que el narrador-autor se queja de Crisantemo (“¡Qué lástima que la pequeña Crisantemo no pudiese dormir siempre! ¡Resulta tan decorativa presentada de este modo! Y así, al menos, no me fastidia.” [P. Loti, *op. cit.*, p. 68]), o en que la animaliza al compararla con gatos, aves o peces, o le veda la capacidad de pensamiento por el simple hecho de no comprender ni sus costumbres ni su lengua.

<sup>92</sup> Rudyard Kipling, *Viaje al Japón*, pp. 70-71.

<sup>93</sup> Enrique Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio...*, pp. 145-147.

la falta de observación de los tipos físicos, pero que la forma de comportarse es en realidad lo que podría considerarse igual, debido a la educación recibida tanto en lo académico como en lo moral.

Así, el acercamiento que se dará entre los escritores latinoamericanos y las jóvenes japonesas va a construirse de una forma completamente distinta con respecto a las aproximaciones entre los autores ingleses o franceses: mientras estos dotan a sus narraciones de una visión científicista a la vez que ofrecen opiniones prejuiciosas, aquellos tratarán de establecer puentes de entendimiento que les permitan adentrarse en la realidad cotidiana japonesa mediante mecanismos como la observación y la comunicación cercana.

El caso de José Juan Tablada es excepcional, pues cuando llega el momento de reflejar la realidad a través de la construcción de la *musume*, lejos de ofrecer una mirada reflexiva y confrontar lo que leyó y lo que sabe con lo que está viendo, reproduce juicios ya aprendidos sin cuestionar las bases de esas opiniones; por otro lado, Efrén Rebolledo aprovecha el contacto con la mujer japonesa para penetrar en los secretos de su civilización mediante una comunión con la Naturaleza que a su vez será una comunión con ese otro ser místico que encarna la *musume*.

Esta caracterización, a su vez, compartirá lugar en ambos autores con la que se hace de la esposa en Japón, que aunque no merece el mismo espacio ni tratamiento que se ha dado a las jóvenes, sí brinda algunos puntos de análisis que es conveniente examinar.

### **La esposa**

La mujer japonesa que decide emprender el camino para formar una familia tiene particularidades que ninguna de las figuras que se ha descrito posee; reproduzco las palabras

de Enrique Gómez Carrillo acerca del papel de la esposa y su preparación para pertenecer a una nueva familia:

Las reglas que la perfecta casada aprende de labios de su madre la víspera de la boda, son las siguientes:

- 1a. Cuando estéis casada, legalmente no seréis ya mi hija, y así, debéis obedecer a vuestros suegros como habéis obedecido a vuestros padres.
- 2a. Después de casada, *vuestro marido será vuestro solo amo*. Sed humilde y cariñosa, que la estricta obediencia al esposo es en la mujer una noble virtud.
- 3a. Seréis siempre respetuosa con vuestros suegros y cuñados.
- 4a. No seréis celosa, pues con los celos no conquistaréis la afección de vuestro marido.
- 5a. Aunque tengáis razón, *no os mostraréis colérica, sed sufrida* y sólo cuando vuestro marido esté calmado le haréis objeciones.
- 6a. No habléis mucho ni lo hagáis mal del vecino, y, sobre todo, no mintáis jamás.
- 7a. *Os levantaréis temprano y os acostaréis tarde, y no dormiréis siesta. Bebed poco vino y hasta pasados cincuenta años no os mezclareis con la multitud*.
- 8a. No permitiréis que os digan la buenaventura.
- 9a. *Sed económica y mujer casera*.
- 10a. Aunque recién casada, no os reunáis con la gente moza.
- 11a. Vuestras toilettes no serán claras.
- 12a. No os mostréis orgullosa de las riquezas y posición de vuestros padres, ni alardéis de ellas delante de la madre y hermanas de vuestro marido.
- 13a. Tratad bien a vuestros servidores.<sup>94</sup>

Esta especie de reglamento que surge de la tradición japonesa revela no sólo el esquema patriarcal culturalmente dominante, sino también la posición de la mujer en la escala social y cómo ese lugar es aprendido y transmitido de generación en generación; Lafcadio Hearn, a su vez, explicó la forma en que era entendido el papel de la esposa y también como es que su estado de casada la proveía de nuevas responsabilidades, aunque le vedaba ciertos derechos fundamentales:

De niña [una mujer] estaba sometida no sólo a los mayores sino también a todos los hombres de la casa. Al ser adoptada como esposa por otra familia pasaba a un estatus de sumisión similar pero carecía del afecto de sus padres y hermanos. Su permanencia en la casa de su marido no dependía del cariño sino de la voluntad de la mayoría, especialmente de los ancianos. Si decidían que debía divorciarse, no podía reclamar a sus hijos ya que éstos pertenecían a la familia del marido. Sus deberes y obligaciones eran más penosos que los de cualquier sirviente de la casa. Sólo podía aspirar a ejercer cierta autoridad en su vejez, pero incluso siendo una anciana continuaba estando bajo tutela, un tutelaje que la acompañaba durante toda su vida.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, p. 115. Las cursivas son mías.

<sup>95</sup> Lafcadio Hearn, *Japón. Un intento de interpretación*, p. 49.



Lo que puede observarse en ambas descripciones es que la joven que iba a casarse no ostentaba otro papel que el de un objeto que pasaría de una familia a otra, y como tal, tenía ciertas obligaciones que dentro de su concepción del mundo poseen cierta lógica.

La imagen que Pierre Loti nos da de Crisantemo en la novela del mismo nombre, tras convertirse en su esposa, es la de una mujer sumisa, débil (tanto físicamente como en su temperamento), callada y sobre todo sencilla; es esta idea que se tiene de las esposas japonesas la que explica por qué en pocos relatos aparecen mujeres que tomen este rol social, y por qué cautivan mucho menos la atención de los viajeros.

En primer lugar, se puede atribuir esta falta de interés al uso de otro tipo de vestimentas, por mucho distintas a las que son descritas cuando se habla de las *oiran* o las geishas; tomando en cuenta el punto 11 de las reglas que nos muestra Gómez Carrillo, podemos suponer que es precisamente la falta de colorido la que permite que pasen completamente inadvertidas para los escritores:

Chamar a atenção era uma falta capital de bom gosto. O *effacement* era a regra. É sabido que só as meninas e as cortesãs vestem no Japão cores risonhas e vistosas. Também os antigos vestuários de gala e os atuais quimonos de casamento são pomposos e alegres, mas o traje usual de casa e de rua é invariavelmente de tons apagados e de uma elegância mais do que sóbria. Sem errar podemos reconhecer como gueixas (pois que as cortesãs propriamente não podem sair do seu bairro fechado) qualquer rapariga bem parecida que encontrarmos vestida com luxo e com afetação, atraindo os olhares e provocando a admiração masculina, em vez de parecer visar e conseguir eclipsar-se.<sup>96</sup>

Así, en los parámetros de estos textos, puede reducirse la denominación de mujer japonesa solamente a aquellas que lucen ciertas ropas o que visten de determinados colores, lo que apoya la idea de que es el kimono la parte más importante de la fetichización del cuerpo femenino, pues estas damas, al no poder usarlo de la misma manera, se convierten en otra especie de mujer que no cumple con las expectativas de quienes las ven.

---

<sup>96</sup> Oliveira Lima, *No Japão. Impressões da terra e da gente*, p. 218.

Eso da una idea de por qué ni José Juan Tablada ni Efrén Rebolledo hacen referencias puntuales sobre la apariencia física de estas mujeres y por qué se vuelven también una imagen poco visible en otros relatos de viajeros, pues lo que se sabe acerca de las figuras femeninas en Japón, en todos los casos, se ve atravesado por una serie de ideales estéticos que las esposas no encarnan.

Por ejemplo, si bien ni Tablada ni Rebolledo dan ejemplos de las esposas, sí lo hace Francisco Bulnes, historiador mexicano que, en su relato de viaje a Japón, las describe físicamente: “La mujer casada arroja al canal su caja de colores, luce su epidermis amarillenta y muerde el pan del marido con sus dientes ennegrecidos por medio de una sustancia especial. Sus uñas son negras como las garras de un cuervo, la fealdad socorre su pudor y la familia compensa la amargura de sus deberes”;<sup>97</sup> lo que el historiador da a entender en estas líneas es que convertirse en esposa implica renunciar a la belleza que puede otorgar el arreglo personal, tanto a través de la ropa como mediante el maquillaje, pues el hecho simbólico de “arrojar la caja de colores” remite a las pequeñas cajas de laca que muchas *musumes* llevan consigo como parte de su ajuar y que contiene un espejo, además de polvos de arroz o labial; al mismo tiempo, introduce un elemento que visualmente tiene tintes desagradables: ver mujeres con la dentadura y las uñas ennegrecidas en un país en el que se busca realzar la belleza de la Naturaleza y de la raza debe ser completamente omitido en los relatos, pues esta imagen lejos de rescatar los ideales de perfección altamente anhelados echa abajo la figura de biombo y porcelana que muchos escritores fueron buscando.

---

<sup>97</sup> Francisco Bulnes, *Sobre el hemisferio norte once mil leguas*, p. 110. Bulnes viajó a Japón como parte de la Comisión Astronómica Mexicana que, en 1874, bajo el mando del ingeniero Francisco Díaz Covarrubias, fue a dicho país auspiciada por el presidente Sebastián Lerdo de Tejada para hacer observaciones sobre el tránsito de Venus por el disco solar; producto de ese viaje hubo dos memorias, una meramente científica (*Viaje de la Comisión Astronómica Mexicana a Japón para observar el paso de Venus por el disco solar el 8 de diciembre de 1874*) y una más cercana al relato de viaje, escrita por el historiador.

Sin embargo, esta situación propicia un examen profundo que nos hace ver la realidad de las mujeres que formaban parte de una familia en el Japón de principios del siglo XX y que también nos enfrenta a las narraciones que autores como Lafcadio Hearn o Enrique Gómez Carrillo pudieron hacer sobre este tema. Primeramente, puede pensarse en la concepción de las figuras femeninas como seres con cualidades divinas que les permiten soportar cualquier clase de sacrificios sin esperar nada a cambio, pues su origen hace que estén predestinadas a hacerlo: “la mujer japonesa representaba el ideal del ángel budista. Un ser que trabaja para los demás, que piensa en los demás, feliz cuando hace feliz a los demás; un ser incapaz de actuar con egoísmo, incapaz de actuar en contra de ese sentido heredado de sus ancestros de lo que es correcto; y a pesar de su delicadeza y su bondad está preparada en todo momento para entregar su vida en sacrificio si el deber se lo exige”,<sup>98</sup> y es justamente por esa razón que su arreglo físico no es relevante, pues lo que se valorará son sus cualidades emocionales y sentimentales.

Asimismo, cuando Tablada en “La mujer japonesa” comienza su disertación diciendo que “Un inglés, empedernido globe-trotter, contaba en mi presencia que después de haber recorrido todo el mundo, se había casado en el Japón, porque tras de maduro examen, se había persuadido de que si existía una mujer capaz de reunir todas las condiciones para ser una buena esposa, era la japonesa”,<sup>99</sup> nos da una pista doble: primero, su admiración por la mujer japonesa en tanto que contiene en su esencia la dulzura de carácter y la más entera sumisión; y en segundo lugar, la concepción de buena esposa que ya había acuñado Lafcadio

---

<sup>98</sup> L. Hearn, *op. cit.*, p. 183.

<sup>99</sup> J. J. Tablada, “La mujer japonesa”, en *op. cit.*, p. 190.

Hearn en sus múltiples obras con motivos japoneses.<sup>100</sup> El autor greco irlandés escribió, a propósito de este tema, una historia titulada “Haru”, en la que describió varias de las cualidades que una compañera de vida debía tener:

Esta escuela del hogar fomentó en Japón la sencillez de corazón, el ademán natural y delicado, la obediencia y el amor al deber, como en ningún otro país. [...] Una muchacha fina estaba, al menos en teoría, entrenada para vivir a la merced de su marido. Le enseñaban a disimular los celos, el dolor o la rabia –incluso en aquellas circunstancias en que los tres impulsos concurrieran; se confiaba en que superaría los defectos de su señor a base de dulzura–. En pocas palabras, vivía obligada a comportarse como si fuera sobrehumana, cumpliendo, al menos aparentemente, un ideal de generosidad absoluta.<sup>101</sup>

Es decir: la mayor prueba de que una *musume* estaba preparada para convertirse en consorte era demostrar en su proceder la entrega a su esposo, de tal forma que eso le garantizaba una vida feliz pues habría cumplido con su propósito. De ahí que Enrique Gómez Carrillo pudiera decir que “Con una educación basada en estos principios, nada de extraño tiene que la mujer llegue al hogar como un mueble modesto y que su luna de miel sea la más triste de las iniciaciones”,<sup>102</sup> pues si bien era un estado culturalmente esperable de cualquier mujer en cualquier lugar del mundo, al menos en el caso de las japonesas implicaba a su vez el aprendizaje relacionado no sólo con las labores femeninas, sino también con las virtudes de los grandes héroes de aquel país y de sus mártires.

De esta forma, al igual que con las geishas, se satisface otro tipo de deseo que tiene que ver con la dominación de un ser que garantizará la obediencia: los extranjeros iban en busca de la perfecta esposa porque sabían de sobra que sólo en Japón la encontrarían, así como hallarían todas las japonerías que ya conocían por los libros y otros relatos. Entonces no

---

<sup>100</sup> De hecho, la cita de Tablada podría remitir de inmediato a la vida del mismo Hearn, quien después de haber estado durante varios años en Japón se casó con una mujer japonesa, Setsuko Koizumi, tras lo cual se naturalizó y adoptó el nombre de Yakumo Koizumi.

<sup>101</sup> L. Hearn, *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*, pp. 93-94.

<sup>102</sup> E. Gómez Carrillo, *op. cit.*, pp. 116-117.

resulta extraño que Lafcadio Hearn se casara con una mujer japonesa, o que Pierre Loti buscara a Crisantemo para cumplir con una parte de ese ensueño:

–Yo –le decía–, en cuanto llegue, me caso...  
– ¡Ah! –respondía Yves, con el aire despreocupado del hombre a quien nada sorprende ya.  
–Sí... con una mujercita de piel amarilla, de pelo negro, de ojos de gata. La escogeré bonita. No habrá de ser más alta que una muñeca. Tú tendrás tu cuarto en nuestra casa. Esto ocurrirá en una casita de papel, muy sombreada, en medio de verdes jardines. Quiero que todo esté florido en torno; habitaremos entre las flores, y todas las mañanas nuestro alojamiento se llenará de ramos, de ramos como tú no los has visto jamás...<sup>103</sup>

Tampoco será raro entonces que una de las razones por las que Efrén Rebolledo buscara aplazar su regreso a México fuera precisamente la mujer a la que dedicó un poema de sus

*Rimas japonesas*, Tamako:

–Yo partiré contigo, suspira con dulzura  
sin que no más sonrían sus labios hechiceros [...]  
–Quiero marchar contigo, me dice a toda hora  
en tanto que preparo la rápida partida,  
y es suave como un bálsamo la voz consoladora  
del ser que en la lejana isla endulzó mi vida.  
¡Que sí vendrá conmigo! y acaricié la vana  
resolución que había poco después proscrito;  
la llevaré como una preciosa porcelana,  
como una laca espléndida, como un netské exquisito.  
–Pero si no habla lenguas, sugiere mi egoísmo,  
y prosiguió arguyendo con inflexible tono:  
hay entre nuestras almas un insondable abismo  
y allá en el occidente disuena su kimono.<sup>104</sup>

Puede deducirse que hay diferencias sustanciales entre los tres autores: a Hearn el matrimonio con Setsumo Koizumi le garantizaba beneficios como ciudadano y un lugar privilegiado dentro de la comunidad a la que pertenecía; a Loti, casarse con Crisantemo solamente le daba la posibilidad de completar una experiencia más de las muchas que había vivido en otros países en los que, por su calidad de marino, también había podido casarse con jóvenes solamente para experimentar y evidenciar su posición de poder; para Rebolledo, la

---

<sup>103</sup> P. Loti, *op. cit.*, p. 9.

<sup>104</sup> Efrén Rebolledo, “Tamako”, de *Rimas japonesas*, en *op. cit.*, p. 115.

separación de Tamako implicaba la vuelta a la patria y el abandono de una compañera en momentos difíciles (situación que se repetiría en su incursión diplomática en Noruega, donde encontró una mujer con quien se casó y engendró tres hijos).

Empero, en los tres casos se repite un mismo patrón: la búsqueda de una pareja sentimental de origen japonés les permitirá a cada uno formar parte de un mundo todavía desconocido y que les ofrecía placeres insondables; asimismo, el hecho de que Rebolledo decidiera dejar a Tamako y que Loti no desarrollara ningún vínculo afectivo con Crisantemo durante su estancia en Nagasaki son síntoma de que el abismo que separa a unos de otros es más de índole cultural que sentimental, pues la mujer es, entonces, un ser del que se puede prescindir una vez que se ha vivido en Japón y se debe regresar a la patria porque no comprenderá lo que se halla del otro lado de su mundo.

De esta forma, podemos ver cómo, por medio de otros mecanismos, la dominación masculina sobre los entes femeninos sigue dándose en términos de obtención de una experiencia, aunque diferente de la que ofrecen las geishas o las *oiran*, pues mientras que estas mujeres otorgan un goce físico que se vincula con lo estético, el hecho de involucrarse con una joven japonesa en un lazo matrimonial les permite adentrarse en los secretos del espacio privado (el hogar), mas no establecer una unión de tipo sentimental, sino quedarse en el terreno de lo lejano, en tanto que se aproxima un regreso al país natal que implica el abandono del nuevo modo de vida. Así, no desaparece el deseo de posesión, sino que solamente se transforma en una convivencia que completa el conocimiento de “lo japonés”.

Se puede decir entonces que las implicaciones de esta situación, si de construir y cuestionar un estereotipo se trata, son determinantes, puesto que la forma en que los autores se relacionaron con las mujeres a su alrededor consiguió, por un lado, perpetuar los estereotipos que ya se habían ido erigiendo durante los primeros años de expediciones y

viajes a Japón (los cuales, como ya se vio, fueron seguidos por los autores latinoamericanos, en particular mexicanos), y por otro, establecer una relación de dominación y subordinación que encontró un correlato en los discursos exotistas occidentales.

Sin embargo, de este lado del Atlántico la situación fue distinta, pues a la par que se difundieron los relatos de viajeros europeos y se tomaron como un ideal, así mismo se encontró que mucho de esa experiencia terminaba por crear un “otro” que más bien parecía un “yo” a los ojos de los latinoamericanos. Por eso es que esa aproximación orientalista se reconfiguró, y así como la mujer fue en un primer momento profundamente idealizada, también consiguió crear en los autores un sentimiento de empatía que los llevó, muchas de las veces, a narrar desde una perspectiva del entendimiento mutuo que pudo ayudarles a destruir las barreras que, de forma externa, se habían creado, aunque en muchos casos sin romper de todo con los prejuicios que habían interiorizado.

## CONCLUSIONES

Hay dos sucesos en las crónicas de José Juan Tablada que llaman la atención cuando se contraponen: el primero es cuando acude a la ceremonia del té en la casa de su amigo, Miyabito-san, y en la que los sentidos son exacerbados, como ya se vio anteriormente, por diversas emociones que invaden el alma del artista; el segundo es cuando realiza una visita sucinta al barrio del Yoshiwara, en el que experimentó sensaciones contradictorias y que resulta confuso no sólo para el autor, sino incluso para los lectores.

En el primer caso, la atmósfera que preparaba al escritor estaba dada de antemano: se encontraba en un país lejano, exótico, deseado, sentado en una sala “a la japonesa” y rodeado de objetos tanto artísticos como cotidianos por completo ajenos, que acentuaban lo extraño de aquel lugar al que tanto ansió ir y en el que por fin pudo estar. Por si fuera poco, la atracción que sobre él ejercieron desde el primer momento esas cuatro geishas que se encargaron del entretenimiento durante la ceremonia causó uno de los pasajes sensoriales más fuertes y duraderos que pueden encontrarse en las crónicas de *En el país del Sol*, el cual se complementó con un elemento que, a mi parecer, es sumamente llamativo:

Vestidas a la antigua usanza, lucían *aparatosos ropajes, tocados complicadísimos* que levantaban *sus cabellos cuyo intenso negro violentaba hasta lo trágico la blancura de los rostros* donde *los breves labios* lucían apenas *como dos gotas inmóviles de sangre...*

Del seno de los ardientes pebeteros subían lentamente, o se tendían con lascias ondulaciones, las azules nébulas del humo perfumado, velando las suntuosas figuras de las geishas con indecisiones de ensueño...<sup>105</sup>

Es notable la forma en la que describe a estas mujeres como si fueran una igual a la otra: ropa exuberante, peinados complicados, cabello negro, tez profundamente blanca y

---

<sup>105</sup> José Juan Tablada, “La ceremonia del té”, en *Obras VIII. En el país del Sol*, p. 133. Las cursivas son mías.



labios exageradamente rojos; así, no hay ninguna señal que nos permita distinguirlas, sino que todas, al compartir los mismos rasgos que les otorga la vestimenta, también comparten la misma fisonomía e incluso el mismo rostro. Tal como las estampas *ukiyo-e*, parecen mujeres que salen “en masa” de aquel cuarto oculto tras los bastidores, es decir, la mujer japonesa en tanto mujer solamente puede distinguirse entre sí por la forma en la que viste, y a su vez la que se disfrace “a la antigua usanza” es digna de admirarse, pues se destaca de las que, más bien, no tienen por qué ser advertidas.

En el segundo caso, aunque, como ya se ha visto, la visita al Yoshiwara era casi obligada por ser aquel el barrio de placer al que acudían los curiosos a observar a las mujeres que se encontraban en una especie de aparadores, el autor mostró el otro lado de su fascinación: el horror del descubrimiento. En la respectiva crónica, Tablada se adentró en el barrio como un curioso más en espera de encontrar en él la virtud de aquellas mujeres, por lo que, al descubrir la naturaleza de aquel sitio, no le quedó otra opción que desengañarse:

Y al ver aquellos rostros exangües cuya *artificial blancura* hace resaltar el negro absoluto del *aparatoso peinado*, ante aquellos rostros afilados de *ambiguas miradas* y *áureos labios*, mirando *aquellos trajes empapados* en las lumbres del iris y substraídos al guardarropa de las hadas, *se piensa que aquellas mujeres irreales e inverosímiles*, arrobadas en hondos pasmos y como suspendidas en éxtasis extraños, *son las odaliscas del serrallo de algún genio*, desposadas de gnomos subterráneos, tributarias de algún minotauro, *todo... menos lo que son en realidad!* [...] Y luego el abismo insondable que separa nuestro ideal de aquellos rostros de *artificial blancura*, bajo cuyos cosméticos se transparenta la piel amarilla y *aquellos ojos por donde se asoma un alma que desconocemos hasta creer convencidos que no existe...* ¡Ah no! Fácil es enamorarse de una estampa de Utamaro y sentirse casi helado ante el modelo reducido a realidad...! Y por último, pensar que la más brillante de aquellas beldades no era al fin y al cabo más que la copa de *saké* de laca y oro circulando de boca en boca para calmar la sed de todos...<sup>106</sup>

En este punto cabría hacer algunas puntualizaciones. La primera tiene que ver con la descripción que el escritor realiza de ambos tipos de mujeres: mientras que las geishas de la ceremonia del té son dotadas de opiniones positivas en cuanto a su vestimenta, el maquillaje

---

<sup>106</sup> J. J. Tablada, “El castillo sin noche”, *op. cit.*, pp. 162-164. Las cursivas son mías.

o el peinado, las *oiran* que se encuentran en el Yoshiwara, aunque también poseen vestimentas notables, peinados llamativos y maquillaje específico, no son descritas sino en términos negativos; es decir: el maquillaje de las geishas no es artificial (aunque de sobra se sabe que lo es), el carmín de sus labios se entiende como natural y el contraste entre su tez y su cabello es enigmático, en cambio los polvos de arroz que se colocan las *oiran* solamente les sirven para ocultar su verdadero tono (o, para mejor decirlo, su verdadero rostro), sus labios no son sugerentes sino apagados, y su cabello solamente es una parte más de su ajuar, no algo extraordinario.

Otra especificación tiene que ver con la opinión que se tiene de ambos tipos de mujeres. Por un lado, las geishas, aunque se sabe que podían también desempeñar funciones sexuales con algunos de los clientes a los que servían, no son vistas como mujeres vulgares sino como artistas, pues el entretenimiento sexual pasa a segundo término en estos casos; sin embargo, en el caso de las *oiran*, al ser la prostitución su único trabajo, son vistas como seres sin alma, incluso como mujeres sin sentido alguno de la moral.

Dicho así, aunque en ambos casos José Juan Tablada lo que busca es mostrar la diferencia que existe entre la mujer que conoce, la occidental, con respecto a la que acaba de descubrir, la oriental, termina por participar del establecimiento de una distinción importante entre las dos imágenes más sugerentes que tiene la iconografía japonesa: la artista y la cortesana.

Como se pudo ver en los capítulos precedentes, si bien hay un punto de partida que nos permite diferenciar entre dos tipos de mujer japonesa, la ligada al ámbito de lo público (las geishas, las bailarinas y actrices, y las prostitutas) y la relacionada con la esfera de lo privado (la esposa y las jóvenes), también es necesario que incluso dentro de esos dos grupos haya otras particularidades que distinguen a unas de las otras.

Por ejemplo, en cuanto a las mujeres del ámbito público, las geishas, las bailarinas y las actrices son entendidas como mujeres entregadas al arte y que, por lo tanto, tienen una sensibilidad mucho más desarrollada, lo que a su vez propicia que los hombres que pueden verlas en alguna representación se vean atraídos, sí, por la imagen que ellas proyectan, pero también por el acercamiento a lo bello que podrían compartir con ellos; esa es la razón fundamental por la que tanto José Juan Tablada como Efrén Rebolledo, pero también otros muchos cronistas tanto latinoamericanos como europeos, tienen una predilección particular por estas mujeres y tienden a la idealización de sus características. El caso de las cortesanas es paradigmático, pues en los relatos orientalistas son vistas únicamente como bienes de intercambio y como objetos de deseo, como el medio a través del cual esos viajeros curiosos pueden adentrarse en Japón, pues, como ya se vio anteriormente, la posesión del cuerpo femenino japonés es, metonímicamente hablando, una forma de que el hombre que se asume como otro distinto y superior logre adentrarse en un mundo que no le ofrece resistencia.

Con respecto a las mujeres del ámbito privado, las *musumes* son las predilectas de los viajeros para su descripción, pues aunque su importancia social es menor a la que ostentan las mujeres públicas, siguen siendo un vínculo directo con el alma japonesa, es decir, con la esencia que representa el pueblo que se visita; no es fortuito entonces que en los relatos siempre se haga hincapié en la forma en que estas adolescentes conviven con el otro, en cómo se ríen y en cómo visten (ropa que, justamente, tiende a compararse e incluso a confundirse con la de las geishas), pues son estos rasgos de amabilidad los que se consideran como la puerta de entrada a ese mundo desconocido y “sumiso”, ya que ellas, quienes tienen la posibilidad de heredar el linaje paterno, al entregar lo más íntimo de sí mismas al otro también están abriendo las puertas a su país.

Es la razón por la cual las esposas no son siquiera mencionadas en muchos de los relatos, pues ellas, en ese afán social y cultural por pasar inadvertidas, rara vez serán descritas con asombro, mas sí con un dejo de repulsión que es resultado de su apariencia física; aunque son conceptualizadas en términos de una sumisión necesaria para conservar el orden y el honor que corresponde a sus familias (y, por tanto, a su país), también deben ser vistas como ese último resabio de protección que mantiene al viajero al margen, pues mientras que las doncellas abren su alma al extranjero para que conozca y acceda a todo lo que sea de su agrado, son las esposas quienes, con esa apariencia desagradable, desubican al turista que, después de todo, comprende que las *musumes* a las que ve con agrado eventualmente se convertirán en esas señoras, por lo que su deseo se ve frenado; en ese sentido, al pertenecer ambos tipos de mujer al mismo sector, es decir, al que no es el de las geishas o las *oiran*, son dejadas en segundo término. La cotidianeidad de su existencia termina por cansar a los cronistas, que están en busca de la singularidad, en gran medida por el poco tiempo que poseen para la admiración del país.

La mujer japonesa, en estos relatos, se convierte en un ser lleno de matices que maravilla a la vez que confunde a quienes la observan: por un lado, las damas del ámbito público desorientan al viajero no porque resulten completamente perturbadoras (en el sentido positivo de la palabra), sino porque ofrecen una gama de posibilidades amplia que se aprehende solamente al percatarse de que, aunque en apariencia estas mujeres son iguales unas a otras, en realidad representan cosas distintas; por otro lado, la percepción que tienen de las féminas de la esfera privada es la seguridad que tiene el viajero ante esa realidad, porque representa una imagen que supuestamente carece de matices, sin embargo debe entenderse que la ignorancia acerca de la multiplicidad de signos que esconden en la cotidianeidad es lo que da a los autores la posibilidad de no hacerlas dignas de ser narradas.

Retomando las palabras de Mircea Eliade, las imágenes no son unívocas, es decir, no se deben interpretar solamente por uno de sus significados, sino que tienen que ser concebidas como equívocas en el sentido de que poseen significados ocultos que tienen que develarse para comprenderlas a cabalidad; así, el hecho de que tanto las mujeres públicas como las privadas fueran reducidas a una sola de sus significaciones creó en los diversos relatos de viaje un estereotipo, repetido hasta el hartazgo, que difícilmente se superó con el paso de los viajes y que perpetuó imágenes culturalmente erróneas.

Es por eso que en gran parte de los relatos japonistas, y en este caso cabría referirse a los de José Juan Tablada en particular, se pierde el interés por estas mujeres mientras que se conserva el encanto por las mujeres del ámbito público: en un entorno literario que idealiza a aquellas que portan un traje suntuoso y que poseen un vínculo directo con lo artístico (que, dicho sea de paso, es el mayor interés de Tablada en cuanto a Japón se refiere), son justamente las imágenes reproducidas no sólo en biombos y jarrones, sino también en novelas y relatos de viaje, las que van a conservar el interés general. Sin embargo, cabe aclarar que ese no es el caso de Efrén Rebolledo.

Como ya se mencionó en capítulos anteriores, el acercamiento que tuvo este escritor a “lo japonés” fue fortuito, debido a que fue una decisión laboral ajena a él (su participación como Secretario de la Legación Mexicana en Japón) la que lo llevó a vivir y convivir con ese país que para otros era un ensueño. Rebolledo estableció entonces con Japón no una relación meramente superficial basada en el deseo (lo que es evidente en su novela *Hojas de bambú*, por ejemplo), sino también un vínculo de cercanía con el Japón íntimo, en la medida en que la convivencia diaria le otorgó cierta cercanía cultural que, aunque influida por sus lecturas de estudiosos como los hermanos Goncourt, Louise Gonse o Lafcadio Hearn, logró captar la esencia de la vida interior japonesa.

Por ejemplo, cuando Rebolledo habla de su relación con una joven japonesa, no solamente lo hace en términos de un hombre que admira la belleza femenina, sino también como un ser humano que ha formado una proximidad profunda con el país que visita:

miro el menudo cuerpo de la señorita Nieve que es todo gracia, contraponiéndolo al cuerpo de la mujer occidental que es todo plástico; demoro mis ojos en el bello *kimono* azul de largas mangas floreado de glicinas y en el nudo del ancho *obi* esmaltado de mariposas; sigo sus pequeños pies, que cubiertos por los blancos *tabis* y calzados de *warajis*, marchan despacito, volviendo las puntas hacia adentro, como dos palomas cuyos picos se buscaran, y contemplo la mata de su pelo que bajo el rústico sombrero cae descogido sobre sus hombros, sintiéndome fascinado por la cascada de hebras lisas y abundosas, que es más negra que las lacas antiguas, más negra, pero mucho más negra que la tinta de China con que la mano delicada de la señorita Nieve traza sobre el papel de arroz las elegantes sílabas del hiragana.<sup>107</sup>

Sin embargo, es prudente aclarar que esta cercanía es propiciada no por lo artístico, como en el caso de Tablada, sino por una admiración de la figura femenina por sí misma y sumamente erotizada. Es por esta razón que, en su visita al Yoshiwara, lejos de pensar, como su colega, en el estado de esas mujeres, y en vez de censurar aquellos aparadores del barrio de prostitución, se dejó llevar por las sensaciones sin racionalizarlas:

Sólo [*sic*] con la minúscula *guesha*, trajeada con un kimono de crespón azul, Abel Morán se siente un poco perplejo y como temeroso de ajar aquel pintado lirio, de estropear los élitros de aquella extraña libélula, de quebrar aquella estatuita de precioso Satsuma.

Fumi, entretanto, lo ve con aire tímido, guiñando sus estirados ojillos y sonriendo inextinguiblemente. Abel Morán, entonces, tuvo la intuición de toda la mansedumbre, de toda la gracia, de toda la ternura que anida en el femenino japonés, y tomando aquella nueva copa, frágil copa de porcelana transparente, apuró con quieta delicia el néctar divino y eterno.<sup>108</sup>

La diferencia entre la experiencia de ambos autores tiene, entonces, un punto principal: la forma en que cada uno decide disfrutar de aquel país que les ha abierto los brazos para descubrirlo. Por un lado, Tablada decidió obedecer a sus ansias artísticas, y se enfocó en conocer y reconocer lo que de estético le ofreció Japón; así, su interés primordial no fue acercarse a esas mujeres que ya había idealizado, sino admirarlas de la misma forma en que

---

<sup>107</sup> Efrén Rebolledo, *Nikko*, en *Obras reunidas*, pp. 195-196.

<sup>108</sup> E. Rebolledo, *Hojas de bambú*, *op. cit.*, 219-220.

lo había hecho con los jarrones de Satsuma o con los grabados de Utamaro o Hokusai. Por otro lado, Rebolledo decidió tomar el camino de lo sensual y tocar más que ver, puesto que no narró a las mujeres de un biombo sino a las que pudieron yacer junto a él, como Fumi o Tamako, pero también a las que deseó en silencio y sin un aparente afán de posesión, como Nieve.

Aunque pudiera considerarse que este eje contribuye a considerar la experiencia de Rebolledo más valiosa que la de Tablada (eso, sumado al tiempo que cada uno pudo estar en Japón), mi intención es otra: juzgo conveniente evaluar a ambos autores y sus crónicas desde una perspectiva que concilie la vivencia de cada uno con la expresión literaria que ofrecen de aquella tierra ansiada y exótica sin que la segunda se vea atravesada necesariamente por la veracidad o la permanencia en aquel país. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la motivación de los dos para viajar fue distinta, y por lo tanto la realización del viaje y su aprovechamiento; en segundo lugar, los intereses estéticos también fueron un estímulo: si bien Rebolledo buscó aprovechar la experiencia para ofrecer al público lector un par de novelas cortas que continuaran con la tradición erótica que ayudó a forjar, situando sus peripecias en un lugar extraño (como lo hizo posteriormente con su estancia en Noruega), Tablada buscó perpetuar un trabajo de investigación sobre cultura japonesa que culminó, creo yo, con sus incursiones en el haikú y con sus múltiples cátedras sobre arte.

En este punto, conviene también hacer mención de un elemento trascendental para comprender la experiencia de estos autores. Si bien se ha considerado que es necesario hablar de la veracidad del viaje de Tablada para juzgar la pertinencia de sus crónicas, en oposición a la estancia prolongada que les da mayor fidelidad a los textos de Rebolledo, reducir el análisis de ambos a esa única vertiente deja de lado un elemento significativo, a saber: el

valor que el concepto de “mimesis” les otorga a aquellas obras que no sólo son veraces sino que, además, son verosímiles.

Si se cree que el viaje de Tablada fue ficticio, el hecho de que haya podido recrear ciertos sentimientos y emociones relacionados con la fascinación por una tierra ajena le daría mayor valor a sus escritos, puesto que la recreación de sensaciones permite que el lector se sienta inmerso en ese Japón que, aunque también idealizado, no deja de ser real; por otra parte, si se le considera un viaje auténtico, podría exigírseles a las crónicas de *En el país del Sol* una mayor fidelidad, pues muchas veces es la lectura de los Goncourt o de Pierre Loti la que permea gran parte del texto sin dejar traslucir al Tablada que se azora ante un descubrimiento.

Asimismo, Efrén Rebolledo, aunque haya realizado un viaje comprobable y haya recogido a su vez testimonio de su vida en un país lejano, podría reprochársele la falta de descripciones detalladas, por lo que su relato se queda a medio camino entre la veracidad y la verosimilitud, ya que se pierde en la comodidad de una oficina de gobierno y se protege entre la multitud de transeúntes del Yoshiwara, dejando de lado la vida cotidiana, alejada de todo acercamiento sensual (y sexual).

Cuando Sarah Ahmed caracteriza el asombro en términos de “una relación afectiva con el mundo” y nos dice que “se trata sobre ver el mundo que tenemos enfrente y con el que nos enfrentamos ‘como si’ fuera la primera vez”,<sup>109</sup> propone un vínculo que vaya más allá de la superficialidad y que involucre los afectos subjetivos en la forma en que se concibe y se racionaliza la realidad del mundo. El caso de los escritores que pudieron viajar a Japón no está alejado de esta visión.

---

<sup>109</sup> Sarah Ahmed, *La política cultural de las emociones*, p. 272.



En la medida en que estos autores van describiendo lo que encuentran a su paso, también dejan huella de lo que esa experiencia sensible introduce en ellos a nivel físico, emocional y racional. Los prejuicios que tienen respecto a esos “otros” se transforman, para bien o para mal, en información que a su vez les permitirá romper con los estereotipos o perpetuarlos según sus propios intereses. Tablada, debido a que su visión del mundo estuvo guiada por la racionalización de las emociones, llenó de valoraciones morales y estéticas todo aquello que escribió, sobre todo en lo que respecta a la visualización y visibilización de las mujeres en sus crónicas; mas para Rebolledo ese acercamiento necesario con los sujetos femeninos implicó aprender y comprender una nueva sensibilidad que le permitió un crecimiento afectivo que se vio reflejado, principalmente, en los vínculos interpersonales.

Para retomar la idea del asombro planteada al inicio de este trabajo, es importante darles a los relatos de viajeros en tierras lejanas una perspectiva de estudio en la que el asombro como afecto primario sea un eje de análisis, pues es el encuentro con una realidad distinta de la conocida lo que va a movilizar las emociones de los sujetos, de tal forma que les permitirá reflexionar acerca de su propio lugar en el mundo y conceptualizar fenómenos que les resultaban extraños. En este caso, la mujer sirvió como puente para estos autores y para otros muchos, pero también como referente de una imagen atractiva y misteriosa del otro que les produjo nuevas sensaciones y que a su vez les ayudó a conceptualizar las realidades que se ocultan en la lejanía.

Para concluir, con este trabajo puede verse que, si bien los acercamientos occidentales a las mujeres orientales estuvieron llenos de prejuicios y de una necesidad de posesión vacía que buscaba solamente perpetuar un estereotipo racista, a la vez que machista, las aproximaciones que se gestaron desde el imaginario latinoamericano persiguieron otros fines.

En el caso de los autores mexicanos en quienes centré la investigación, aunque compartieron muchos puntos con otros escritores dentro de sus mismas latitudes, también encontraron diferencias motivadas a su vez por su conocimiento de mundo. Y una de esas diferencias fue precisamente la manera en la que construyeron la imagen de la mujer, que dejó de ser el ente sumiso para convertirse en la quintaesencia del arte y de la pureza por medio de la exaltación y la simpatía por la figura femenina; tanto Efrén Rebolledo como José Juan Tablada permitieron a sus lectores adentrarse en una realidad en la que mostraron la profunda influencia de sus lecturas previas, pero también ofrecieron las páginas más valiosas en cuanto a una experiencia de viaje a Japón.

El hecho de que esta perspectiva de estudio no sea la única que puede aplicarse a los textos analizados refleja la riqueza del arte; queda entonces abierta la posibilidad de realizar un examen exhaustivo que logre encontrar más vertientes analíticas aplicables a estas obras que, sin duda, seguirán siendo muestra inequívoca de la realidad cultural de la modernidad y del modernismo mexicanos.



## FUENTES CONSULTADAS

AHMED, Sarah, *La política cultural de las emociones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.

BOGARÍN QUINTANA, Mario, “Memorial japonés de Efrén Rebolledo”. Versión en línea: [https://www.researchgate.net/profile/Mario\\_Bogarin/publication/272493486\\_Memorial\\_japones\\_de\\_Efren\\_Rebolledo/links/54e66d8a0cf277664ff57288/Memorial-japones-de-Efren-Rebolledo.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mario_Bogarin/publication/272493486_Memorial_japones_de_Efren_Rebolledo/links/54e66d8a0cf277664ff57288/Memorial-japones-de-Efren-Rebolledo.pdf), consultado el 18 de junio de 2018.

BULNES, Francisco, *Sobre el hemisferio norte once mil leguas. Impresiones de viaje a Cuba, los Estados Unidos, el Japón, China, Cochinchina, Egipto y Europa*. Edición facsimilar; estudio preliminar de José Ricardo Chaves. México, UNAM, 2012.

CABAÑAS MORENO, Pilar, “Protagonismo de la mujer”. Versión en línea: <https://eprints.ucm.es/24486/1/Hanga%20Protagonismo%20de%20la%20mujer.pdf>, consultado el 19 de julio de 2018.

DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*. Estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez; traducción de José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué. España, Tecnos, 1997.

DOWNER, Lesley, *Madame Sadayakko*. Traducción de Fernando García Puig. España, Editorial Lumen, 2004.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Versión española de Carmen Castro. España, Taurus, 1974.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*. Prólogo de Rubén Darío. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900.

-----, *El Japón heroico y galante*. España, Ediciones del Viento, 2009.

GONCOURT, Edmond de, *Hokousai. L'art japonais au xvii Siècle*. Versión en línea: [https://www.amazon.com.mx/Hokousa%C3%AF-Lart-japonais-Si%C3%A8cle-French-ebook/dp/B004TW5LWC/ref=sr\\_1\\_6?s=books&ie=UTF8&qid=1533435701&sr=1-6&keywords=edmond+de+goncourt](https://www.amazon.com.mx/Hokousa%C3%AF-Lart-japonais-Si%C3%A8cle-French-ebook/dp/B004TW5LWC/ref=sr_1_6?s=books&ie=UTF8&qid=1533435701&sr=1-6&keywords=edmond+de+goncourt), consultado el 4 de agosto de 2018.

HEARN, Lafcadio, *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa*. Traducción de José Kozer. España, Ediciones Miraguano, 1986.

-----, *Japón, un intento de interpretación*. Traducción de Marián Bango Amorín; prólogo de Alberto Allende Fernández. España, Satori Ediciones, 2009.

KIDDER, J. Edward, *El arte del Japón*. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1985.

KING, Richard, *Orientalism and religion. Postcolonial theory, India and the "Mystic East"*. New York, Routledge, 1999.

KIPLING, Rudyard. *Viaje al Japón*. Prólogo, traducción y notas de Emilio Olcina. España, Ediciones Laertes, 1988.

LIMA, Oliveira, *No Japão. Impressões da terra e da gente*. Introdução de Paulo Yokata. Brasil, Topbooks Nec do Brasil, 1997.

LORRAIN, Jean, *Mes expositions universelles (1889-1900)*. Édition établie, anotée et présentée par Philippe Martin-Lou. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

LOTI, Pierre, *Madama Crisantemo*. Traducción de Vicente Díez de Tejada. España, Ediciones del Viento, 2006.

-----, *Obras II. Viajes*. España, Editorial Planeta, 1973.

MARTÍN Ramos, Clara, “Las Huellas de la Nao de la China. La herencia del Galeón de Manila”. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/13984088/Las-Huellas-de-la-Nao-de-la-China>, consultado el 27 de mayo de 2018.

NEUER, Roni y Herbert LIBERTSON, *Ukiyo-e. 250 years of Japanese Art*. Introductory and biographical passages by Susugu Yoshida. New York, Gallery Books, 1988.

QUARTUCCI, Guillermo, “Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano”. Conferencia dictada en el marco del XI Congreso Internacional de ALADAA. Versión en línea: <https://ceaa.colmex.mx/aladaa/imagesmemoria/guillermooquartucci.pdf>, consultado el 6 de junio de 2018.

REBOLLEDO, Efrén, *Obras reunidas*. Estudio preliminar, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha. México, Océano/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2004.

RUEDAS de la Serna, Jorge, “De la gueisha a la mujer de hierro o la crítica en la edición de textos”, en *Literatura mexicana*, vol. 13, núm. 2 (2002).

----- (coord.), *Diplomacia y orientalismo. Fuentes modernistas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

- SCHULMAN, Iván A., *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México, Siglo XXI Editores/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- SAID, Edward W., *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo, traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona, Editorial Debate S. A., 2002.
- TABLADA, José Juan, *Obras completas IV. Diario (1900-1944)*. Edición de Guillermo Sheridan. México, UNAM, 1992.
- , *Obras completas VI. Arte y artistas*. Edición y prólogo de Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- , *Obras completas VIII. En el país del Sol*. Edición crítica, prólogo y notas de Jorge Ruedas de la Serna. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- TANAKA, Michiko (coord.), *Historia mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2011.
- TINAJERO, Araceli (2001); "Viajeros modernistas en Asia". *Journal of literary and criticism culture*, vol. 4. Yale University, versión en línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Tinajero.html>, consultado el 27 de mayo de 2018.
- , *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Estados Unidos, Purdue University Press, 2004.
- TORODOV, Tzvetan, *Nosotros y los otros*. Traducción con ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. México, Siglo XXI, 1991.
- V. V. A. A., *Pasajero 21. El Japón de Tablada*. México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019.

**ANEXO:**

**IMÁGENES REFERIDAS EN EL CAPÍTULO 1**

Imagen 1: Kitagawa Utamaro, “Beauty in the Northern Province”, en <https://ukiyo-e.org/image/artelino/12680g1>, consultada el 16 de mayo de 2018.





Imagen 2: Kitagawa Utamaro, “Two Beauties, One Holding a Teacup, the Other Fingering her Hairpin”, en <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc215248>, consultada el 16 de mayo de 2018.



Imagen 3: Katsushika Hokusai: “The Dream of the Fisherman’s wife”, en <http://www.katsushikahokusai.org/Dream-of-the-Fisherman's-Wife.html>, consultada el 17 de mayo de 2018.



Imagen 4: Katsushika Hokusai: “Two Women Playing Hand Puppets of Noroma and Soroma”, en <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP06704>, consultada el 17 de mayo de 2018.



Imagen 5: Utagawa Hiroshigue, “Shirasuga”, en <https://ukiyo-e.org/image/japancoll/p165-hiroshige-shirasuga-8257>, consultada el 17 de mayo de 2018.



Imagen 6: Utagawa Hiroshigue, “Kakegawa”, estación 27 de las *Fifty-three Stations of the Tōkaidō Road*, en <https://ukiyo-e.org/image/honolulu/3659>, consultada el 17 de mayo de 2018.



## IMÁGENES REFERIDAS EN EL CAPÍTULO 2

Imagen 1: Claude Monet, “La japonesa”, en [https://historia-arte.com/\\_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbnSI6WyJcL2FydHdvcmtdL2ltYWdlRmlsZVwvamFwb25lc2EtbW9uZXQuanBnIiwicmVzaXplLDUwMCJdfQ.\\_6DvalVnIJFbJdnK1WcXvV4S5v1nn9R8T60KqQctGms.jpg](https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbnSI6WyJcL2FydHdvcmtdL2ltYWdlRmlsZVwvamFwb25lc2EtbW9uZXQuanBnIiwicmVzaXplLDUwMCJdfQ._6DvalVnIJFbJdnK1WcXvV4S5v1nn9R8T60KqQctGms.jpg), consultado el 8 de septiembre de 2019.

