

De la gueisha a la mujer de hierro o la crítica en la edición de textos

JORGE RUEDAS DE LA SERNA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A Héctor Valdés,
In memoriam

Al inicio de su libro sobre el pintor japonés *Hiroshigué*, publicado en 1914,¹ escribe José Juan Tablada un decantado cuadro sobre los orígenes del arte japonés, para situar al lector en la época en que vivió el artista a quien dedica esta monografía. Inmediatamente después pasa a presentarnos un espectáculo de la vida japonesa en el momento trágico de un incendio que arrasa un barrio señorial de Tokio. Mientras un cuerpo de bomberos, al mando de un hombre de formación ascética y disciplina militar, lucha heroicamente para sofocar el incendio, escribe Tablada

Varicos incidentes se produjeron; tres landronzuelos fueron aprehendidos a punto de arrebatar objetos de precio, socapa de salvarlos. Un misterio de amor se reveló, cuando los bomberos, apostados cerca de *Daikoku ten*, impidieron el paso de una suntuosa litera, lacada de oro y negro, que pretendía avanzar. Los portadores argumentaban y gesticulaban en vano, y por fin entre el tumulto, tras de un parloteo de airadas voces femeninas, tres formas envueltas en gasas de ensueño, fluidas como agua, fosforescentes

¹ José Juan Tablada, *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. México, Monografías Japonesas, 1914.

como el mar nocturno, descendieron nerviosamente de la silla de manos. Dos formas pueriles y un ser del otro mundo; dos niñas y un espectro cuyo rostro momificado, de ojos glaucos y sanguinolientos, parecía el de un cadáver acabado de desenterrar!...

Los policías más cercanos retrocedieron; una comadre huyó gritando despavorida, ante aquella larva sepulcral que ni hedía, sino al contrario, exhalaba aromas de sándalo y almizcle... Tras de la repentina sorpresa, el inquietante misterio se aclaró.

Tratábase de una "gueisha" sorprendida por el incendio en medio de una velada de amor, en la casa de un daimio de donde salía, pretendiendo llegar hasta el Yoshivara, para poner a salvo su guardarropa y su tesoro. No queriendo ser reconocida y teniendo que salir de la litera, recurrió al expediente de cubrirse el rostro con una de las máscaras que acabara de servirle para sus fantásticas danzas profesionales.

Los "hikeshi" y las meninas reían ya del repentino espanto.

Aquéllos dijeron a la "gueisha":

—Muéstranos el rostro y pasarás.

La "gueisha" se resistió, pero al cabo tuvo que ceder; con sus blancas manos infantiles desató la horrible máscara descarnada y, al fulgor de una linterna, mostró su faz divina, blanca y rosa; de rasgados ojos negros; de labios carnosos, pintados de oro y carmín como el tesoro botón de una peonía...

Mientras, en medio de la abigarrada multitud, esta metamorfosis se producía, el cuerpo de bomberos, al mando de un hombre ascético y arrojado, conseguía sofocar el incendio. La multitud entera y la gueisha también miraron expectantes a ese hombre que descendía portando su estandarte y que traía, "en prueba de sus heroicas hazañas, el rostro atezado y fuliginoso, y los flecos de su *matoi* chamuscados por las llamas: Todos lo felicitaban por su bravura; la gueisha le sonrió lánguidamente, deteniendo un instante, para mirarlo, su marcha perfumada y cimbradora sobre los altos zuecos". Pero el héroe no obedeció la insinuación de la gueisha. Permaneció inmóvil hasta que el cortejo desapareció, y luego, "como inspirado, con pincel febril, sobre un papel que palpitaba al viento matinal como las alas de las garzas, se puso a dibujar".

Aquel hombre era Ando Tokubei, el mismo que más tarde sería el paisajista ilustre conocido con el nombre de Ychirusai Hiroshigué...

Hasta aquí la cita de Tablada.

Tres son los aspectos que me interesa resaltar de este pasaje. El primero es la forma como el autor presenta al artista, a su artista. No lo describe, sino que lo pone a actuar en medio de un escenario. Su figura hierática, su disciplina, ascética, es decir religiosa y militar, intransigente con los halagos de la gloria y los apetitos de los sentidos, revelan, cinematográficamente, la esencia de una cultura superior, que obviamente se relaciona con el ideal clásico, epicúreo, de la restauración. Durante más de quince años Tablada había construido un imaginario de la cultura japonesa que en este libro se manifiesta con vivos matices. De manera muy hábil, se sirve aquí del antiguo recurso del panegírico que exige evocar primero al héroe cuyas cualidades van a ser encomiadas, para verlo, para tenerlo en cuerpo presente, pues, mientras la historia entra por los oídos y apela a la memoria, el panegírico, decían los clásicos, entra por los ojos y apela a la imaginación. Así tenemos a Hiroshigué en las alturas, portando su estandarte flameado por el viento. Esa imagen en la cúspide, tiene un claro sentido emblemático, encarna un modelo superior.

Como explica Ivan Schulman en un ensayo reciente,² los “orientalismos” del modernismo hispanoamericano veían el Oriente, y especialmente el Japón, como un espejo de identidad, y con ese espejo construían su nueva utopía, incorporando a ese imaginario, diríamos nosotros, el mito clásico. Grecia, primero, y, después el espíritu de la fundación de Roma, quedaban consustanciados a ese mundo japonés, construido por el poder de la imaginación poética. El Japón heroico de la época Yedo, no sólo era visto como el pasado, sino como un nuevo modelo, redescubierto, para el porvenir. Era el Japón de aquella época, ya vencida por la penetración occidental y, no hay que perderlo de vista, una sociedad altamente jerarquizada y gobernada militarmente. El em-

² Ivan Schulman, “Sobre los orientalismos del modernismo hispanoamericano”. *Casa de las Américas*, 223 (2001): 33-43. En nota escribe Schulman: “Cuando empezamos la investigación de este tema descubrimos que sus dimensiones eran vastas. Para hacer un estudio exhaustivo sería preciso escribir un libro. Nuestra intención en este ensayo es señalar algunas de las normas y características fundamentales de los orientalismos hispanoamericanos con el fin de superar las ideas tradicionales sobre el tema que atribuyen su presencia al exotismo.”

perador había pasado a ser una figura decorativa, y gobernaba la casta militar del shogunato. Grandes artistas habían sido shogunes, soldados, como el propio Matsuo Basho. No es por ello poco significativo que este libro hubiera formado parte de todo un proyecto de monografías que se proponía Tablada escribir, según anuncia en el mismo volumen, cuando México era gobernado por Victoriano Huerta. Una de esas monografías habría sido sobre el Japón y los aztecas, otra sociedad altamente jerarquizada y militar. Un análisis más profundo de este aspecto podría ayudar a explicar esa aparente contradicción de Tablada que había hecho un panegírico a Huerta y el artista de vanguardia que, prácticamente al mismo tiempo, lo hacía también del pintor Hiroshigué.

El segundo aspecto que quiero resaltar es el que se refiere a la percepción, en este texto, de la vida cotidiana del Tokio de aquel entonces, con sus procesiones, sus gueishas y su Yoshivara y que en muy poco se diferencia de sus crónicas escritas catorce años antes, cuando ese mundo, en gran medida, había desaparecido por la acelerada occidentalización del Japón iniciada medio siglo antes. Pareciera que esa percepción se hubiera quedado congelada en el tiempo y se nos muestra ahora con mayor conocimiento, con mayor maestría artística, aunque referida a la época de Hiroshigué. Quienes verdaderamente vivieron en el Japón a fines del siglo no dejaron de advertir, y de lamentar, la desintonía entre lo que imaginaban y lo que veían. Es el caso, por ejemplo, entre muchos otros, de Alúisio de Azevedo, un escritor diplomático brasileño que sirvió en el Japón en 1900 y que escribió un libro intitulado *O Japão*.³

Todo ello nos revela que Tablada construyó durante muchos años un mundo imaginario que asumió como motivo de investigación, experiencia estética y práctica de vida, según señala Ivan Schulman, concordando con la tesis de Edward Said,⁴ para defi-

³ Alúisio Azevedo, *O Japão*. Apresentação e comentário por Luiz Dantas. São Paulo, Roswitha Kempf / Ed., 1984.

⁴ Schulman escribe: "Para Said 'el orientalismo es la disciplina mediante la cual nos acercamos en el pasado y en el presente al Oriente de un modo sistemático, como motivo de estudio, descubrimiento, y práctica'". *Apud* Said, Edward, *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books, 1978.

nir los orientalismos del modernismo hispanoamericano. Y en ese sentido resalta otro elemento central en el fragmento antes citado. La imagen de la gueisha, como motivo estético, que responde al paradigma creado por el modernismo orientalista. La mujer japonesa se convirtió en la esencia metonímica del Japón. Tal y como aparece en una famosa pintura de Claude Monet, intitulada *Japonerie ou La Japonaise* (1876), expresa todo el misterio de una cultura que se retrata con los matices más delicados y sensibles, pero que detrás de sus velos, de sus kimonos o kakemonos, oculta misteriosas profundidades guerreras y religiosas. En el kimono de la gueisha de Monet, sobre sedas de tonalidades guindas y fuscas, como las rosas, aparece la figura terrible de un guerrero. Los velos con que se cubre la *oirán* más que a cubrir o velar, ya lo señaló Schulman recordando a Mario Praz, invitan a develar y a penetrar en el misterio.

El artista hispanoamericano se enamora de esa imagen, construida por él literariamente, imagen que —escribe Tablada en su crónica “La mujer japonesa”, de 1900— se revela misteriosa, imperturbable, inexpresiva, incapaz de exteriorizar sus penas; en esa mujer transfigurada en estatua, que ejerce un poder fascinante sobre el poeta, como lo muestra genialmente Rubén Darío en su cuento “La muerte de la emperatriz de la China”. La emperatriz de la China era un busto que obsedía a Recaredo, escultor, y que despierta el odio de Suzette, la joven y bella esposa, quien no contenta con destruir la escultura acaba pisoteándola con la pasión terrible de una mujer poseída por el demonio de los celos.



Claude Monet
Japonerie ou La Japonaise, 1879

* * *

Nuestra hipótesis se funda, entonces, en la sospecha de que Tablada, como casi todos los modernistas hispanoamericanos, desde Julián del Casal y Rubén Darío, hasta Efrén Rebolledo, es decir, como lo señala Schulman, desde 1880 hasta 1930, construye un imaginario del Japón que poco o nada tenía que ver con la realidad japonesa posterior a la llegada del comandante Perry. Los términos japoneses, o del remoto Oriente, tomados principalmente de los orientalistas franceses, más que aludir a la realidad que designaban se convierten en un lujo, un lujo literario, de autenticidad del discurso, una especie de rito de iniciación, o un santo y seña que impone más que su veracidad, en sentido lingüístico propio, una verosimilitud literaria. El caso de Tablada es paradigmático. Si en las crónicas de *En el país del sol* el nombrar un objeto se convierte en una metáfora, con la referencia literaria explícita: vi por vez primera, dice, los *kakis* que parecen “huevos de oro, como decía Pierre Loti”, ahora en *Hiroshigué* se nombran sólo, como una concesión a su lector, para traducir o explicar su sentido después.

Es evidente que gran parte de la terminología usada por Tablada no correspondería hoy a transcripciones correctas del léxico japonés, eran adaptaciones que él hacía de las transcripciones francesas. El *jinrishisan*, el hombre que jalaba el carrito, no existe en un diccionario actual hispano-japonés. Se trata, entonces, como hemos sospechado, de una transfiguración del Japón, que es lo que nos interesa fundamentalmente estudiar. No son propiamente crónicas del Japón, sino crónicas de una realidad transfigurada, o de un imaginario, que, como la “Urna griega” de John Keats, es producto de la invención poética. La “Urna” de Keats nunca existió en la realidad histórica, pero es más que real, trascendente, en el mundo eterno de la poesía. El mundo japonés de Tablada tampoco existió históricamente, pero es tan verosímil, literariamente, que hasta algunos estudiosos japoneses se han dejado seducir. Y eso es precisamente lo que nos interesa ver desde la crítica literaria. Cabe, entonces, pensar que una edición crítica de los textos de Tablada tendría que respetar escrupulosamente los términos, con sus inexactitudes, contradicciones y variantes que quedaron ahí impresas. Sólo así podríamos aprehender más plenamente ese pro-

ceso transfigurador. En otras palabras, el escritor, aquí, crea su propio imaginario lenguaje poético. Modificar ese lenguaje, en aras de la pertinencia lingüística, sería una atrocidad poéticamente hablando.

* * *

Llego aquí a la tercera parte y final de este trabajo. Y retomo, para ello, la imagen de la gueisha. La mujer japonesa fue para el poeta modernista un objeto poético que, como imagen, representaba metonímicamente la cultura y la civilización oriental. Con ese objeto se identificó existencialmente el sujeto. El objeto, o la imagen, envuelta en sus velos misteriosos, impelía en el poeta el impulso de develación, penetración y conocimiento. El alma del poeta aspiraba a fundirse con esa imagen nacida de su imaginación con un movimiento de fuga de sí mismo.

Héctor Valdés tuvo el acierto sensible, entre muchos otros, de ver en la mujer de la “Quinta Avenida”, de Nueva York, un cambio significativo. Esta mujer es ahora, encarnación metonímica de la sociedad norteamericana. Los dos primeros versos del poema enuncian con claridad ese cambio: “Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida / tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida”. El sujeto ahora establece una evidente distancia con relación al objeto poético. “Tan lejos de mi vida” expresa con claridad la voluntad de no involucrarse emocionalmente con esa imagen. Se produce ya ese movimiento del arte moderno que, en palabras del crítico brasileño Alfredo Bossi, representaba el cambio de eje que va “de la expresión romántica del *ego*, a la invención formalizante del objeto poético”. Esa nueva perspectiva es la de la poesía de Tablada en 1918. Me interesa analizar una variante que es significativa de lo que sostengo como criterio para la edición de este tipo de textos literarios. El poema es el siguiente:

...?

Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida,
Tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida...

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
 áureo Jove pluvial, ¡como a Danae!..⁵
 o por ser impregnadas de un tesoro
 al asalto de un toro de oro
 tendéis las ancas, como Pasífae?...⁶

¿Sobáis con perversiones de Cornak
 de bronceo elefante la trompa metálica
 o transmutáis urentes de Karnak⁷
 la sala hipóstila en fálica?

Mujeres “*fire proof*”, a la pasión inertes,
 Llenas de fortaleza, como las cajas fuertes,

Es vuestro seno el antro de la ambición histérica,
 ¡vuestro secreto es una combinación numérica!

⁵ Danae, en la mitología griega, hija de Acrisio, rey de Argos y, por su unión con el dios Zeus, madre de Perseo. Tiziano es autor de *Danae recibiendo la lluvia de oro*, uno de los más hermosos desnudos salidos de su pincel.

⁶ El Minotauro, en la mitología griega, era un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Era hijo de Pasífae, reina de Creta, y de un toro blanco como la nieve que el dios Poseidón había enviado al marido de Pasífae, el rey Minos. Cuando Minos se negó a sacrificar el animal, Poseidón hizo que Pasífae se enamorara de él.

⁷ Karnak (en la actualidad denominada Armant o Ermant; conocida por los griegos como Hermonthis), ciudad del este de Egipto, a orillas del río Nilo. La fama de Karnak se basa en las ruinas de un grupo de templos construidos allí cuando Tebas era el centro de la religión egipcia; se comenzaron a construir con la XI Dinastía en el 2134 a.C. Los templos, con sus recintos amurallados con ladrillo tosco y las avenidas de esfinges que se comunican entre sí, ocupan 3 km² aproximadamente. Dos pequeños recintos rodean los templos construidos por Amenhotep III en honor del dios Mentu y de la diosa Mut. El templo más importante y hermoso, el del dios Amón, se inició durante el reinado de Sesostris I y se terminó con Ramsés II, aunque se continuaron realizando nuevos añadidos hasta el siglo I a.C. El templo de Amón se levanta en un recinto que mide 140 m² aproximadamente. Su parte más sobresaliente es la sala hipóstila, cuyo tejado reposa sobre 122 columnas de más de 21 metros de altura, colocadas en nueve hileras. Los muros están cubiertos con relieves e inscripciones, y son numerosas las estatuas, pilonos y obeliscos. A finales del siglo XIX comenzó la excavación y restauración continuada del templo.

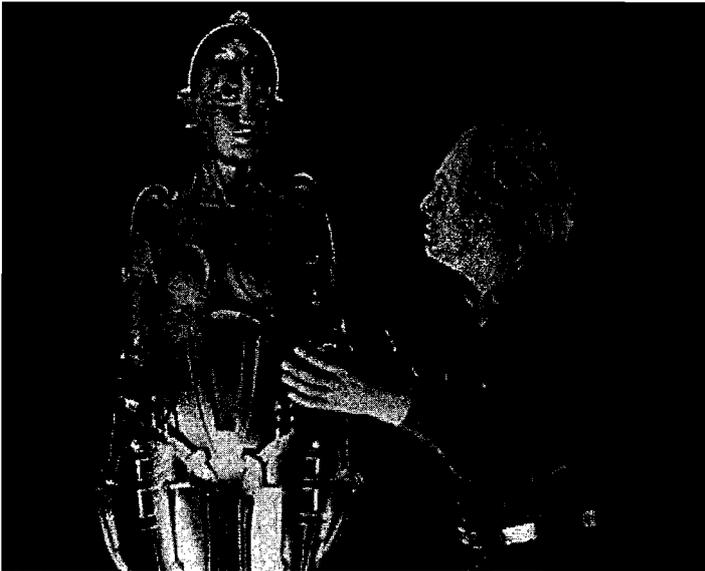
Según explica en nota Héctor Valdés, el abate José María González de Mendoza, devoto investigador de la obra de Tablada y a quien se debe sin lugar a dudas el proyecto de edición que todavía está en marcha y en el que han participado muchos investigadores, el abate, digo, cuando preparaba la pequeña antología de *Los mejores poemas de José Juan Tablada* (1943), convenció al poeta para que titulara este poema "Quinta Avenida" y para que modificara la última estrofa, que al abate no le agradaba. Héctor Valdés tuvo el buen tino de publicar la versión inicial del poema (de *Al sol y bajo la luna*, 1918) en su edición de la *Poesía completa*, en contra del criterio que indica colocar la última versión revisada por el autor. Pero después se ve que dudó de este criterio y en su propia edición de *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, para la Biblioteca del Estudiante Universitario, publicada en 1971, complació al abate, es decir, hizo lo contrario, puso la última versión, indicando en nota la variante de la primera.

No cabe duda de que, por consejo del abate, Tablada arruinó el poema, lo cual fue a final de cuentas responsabilidad de Tablada y no del abate. Las dos primeras estrofas, que hacen ocho versos, son interrogantes y las dos últimas, que hacen la mitad, cuatro versos, son una irónica, sincrética, admirable enunciación. Era perfectamente pertinente que Tablada lo intitulara con un signo de interrogación. El final era una magnífica imagen. Al explicitarla, en la segunda versión, Tablada la destruyó. Una imagen poética, como dice Mircea Eliade, es plurisémica. Lo numérico podía aludir a la combinación de la caja fuerte, al dinero o bien a lo pitagórico. La segunda versión es unívoca y poéticamente irrelevante.

Hay otro aspecto digno de tomarse en cuenta; entre una y otra versión, pasaron más de veinte años. Tablada había, hacía mucho, abandonado la poesía. Más celosa aún que el violín o el violonchelo, la poesía es tan vengativa como Suzzete, la mujer de Recaredo. La lira de Tablada estaba ya entonces empedernida. Era ya el Tablada de la crónica, no de la poesía. Mi amigo José Pascual Buxó, con la intuición que lo caracteriza, me llamó la atención sobre esa "mecánica Venus *made in America*", que no aparece en la primera versión. Me dice que hay que pensar ahí en la "Venus" de la famosa película *Metrópolis* del director de cine austriaco Fritz Lang, estre-

nada en 1927. *Metrópolis* es una de las obras maestras de la historia del cine. La película “describe una fantasía futurista situada en el año 2026 en la que un ejército de infrahombres viven como esclavos en el subsuelo de una gran ciudad. Fue una de las mayores superproducciones del periodo mudo del cine alemán”.⁸

Pues, en efecto, Tablada había no sólo visto, sino comentado, como buen cinéfilo, esa película.



Teegarden/Teegarden-Nash Collection

En una crónica de su columna “Nueva York de día y de noche”, publicada en el periódico *El Universal*, el 13 de octubre de 1929, Tablada hace una referencia a esa película ya famosa:

Mucho después de que mi amiga, nueva Cleopatra, disolviera en vinagre a la “Perla de-la-corona” y yo vislumbrara a la mujer-gorda y a la mujer-flaca como índices de estados sociales y emotivos, ab-

⁸ Cfr. *Enciclopedia Microsoft Encarta*, 2000. “Escena de *Metrópolis*” tomada de la misma Enciclopedia.

solamente antagónicos, comenzó a surgir entre *stratus* de psicoanálisis y *detritus* de subconsciencia una extraña ciudad de hombres domesticados y subterráneos —film *Metrópolis*— y de hembras dominadoras y triunfantes al sol de la acrópolis y del ágora...

Lo que Tablada dice en esa crónica es que una mujer oriental, musa de Oriente, occidentalizada, a quien conoció en Nueva York, le “anonadó de un golpe” su “entusiasmo hacia la belleza de la mujer oriental”. Debajo de los velos o “gasas tan diáfanas como el humo de los pebeteros”, se escondía una odalisca “obesa” y sin gracia. Así se acababa el misterio de la bella *oirán*, de las gueishas y de las *musmés* envueltas en aquellos mágicos kimonos y kakemonos. El encanto se desvaneció. Ahora, ante sus ojos, se presentaba la *Venus mecánica*, dominadora y pitagórica, cuya imagen había creado diez años antes por su augural intuición poética.

Si evidentemente *Metrópolis* no pudo haber influido en la primera versión del poema magnífico e inaugural que intituló con una interrogación, sí en cambio debe haber estado presente en la segunda, cuando la *Venus mecánica* debió haber sido una referencia muy poco original. Así me lo parece esa estrofa, poéticamente apócrifa, que es por demás explícita:

Mujeres *fire proof* a la pasión inertes.
 Hijas de la mecánica *Venus made in America*;
 De vuestra fortaleza, la de las cajas fuertes,
 es el secreto... idéntica combinación numérica!

Lo que he querido decir es que el establecimiento del texto poético, así como es refractario a cualquier metodología ortodoxa de interpretación crítica, reclama de la necesaria apertura de criterio congruente con su naturaleza estética. Todo esquematismo es peligroso. En el caso de John Keats, por ejemplo, unas simples comillas, que él introdujo en su única y primera versión autorizada, fueron determinantes para revalorar su más perfecto poema.