



David Almazán y Ogata Gekkō  
*Estampas del Genji Monogatari*

(Gijón: Satori Ediciones, 2022)\*

por

SONIA IRENE OCAÑA RUIZ\*\*

Hasta finales del siglo xx, el estudio del arte japonés se había desarrollado muy poco en México. En específico en el caso de las obras que circularon durante el periodo virreinal, lo cual se debió, en parte, a la escasez de objetos conservados en colecciones públicas nacionales. Esto resulta paradójico si se toma en cuenta el gran éxito del arte japonés en la Nueva España. A partir de la década de los años setenta las obras de ese periodo han despertado el interés de un número creciente de investigadores,<sup>1</sup> cuyos estudios han permitido

\* Texto recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 23 de enero de 2023; aceptado el 3 de mayo de 2023.

\*\* Doctora adscrita a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

1. Teresa Castelló Ytubide y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970); María Elena Ota Mishima, “Un mural novohispano en Cuernavaca. Los veintiséis mártires de Nagasaki”, *Estudios de Asia y África* 16, núm. 4 (octubre-diciembre de 1981): 675-697; Rodrigo Rivero Lake,

profundizar en el conocimiento de un capítulo fundamental de la relación artística entre Japón y México.

La situación es más compleja en el caso de las obras japonesas del periodo Meiji (1868-1912), marcado por la apertura a Occidente tras siglos de aislamiento.<sup>2</sup> En 1888 México y Japón reestablecieron sus relaciones diplomáticas, lo que permitió la llegada de obras japonesas contemporáneas. Entre ellas destaca el grabado japonés, que ya se había popularizado en Europa y Estados Unidos;<sup>3</sup> de ahí

---

*El arte namban en el México virreinal* (Ciudad de México: Turner, 2005); Gustavo Curiel, “Al remedo de la China: el lenguaje achinado y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en Gustavo Curiel, ed., *Orientes y Occidentes. El arte y la mirada del otro* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007); Sonia I. Ocaña Ruiz, “Marcos enconchados: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales XXX*, núm. 92 (2008): 107-153; Sofia Sanabrais, “The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico”, en Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., *Asia and Spanish America. Trans-pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850* (Denver: Denver Art Museum, 2009); Rie Arimura, “Namban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural, The Great Martyrdom of Japan in 1597”, *Historia y Sociedad*, núm. 36 (2019): 21-56.

2. Agradezco al dictaminador anónimo cuyas valiosas sugerencias me permitieron replantear esta parte del texto.

3. De forma simultánea los grabados del periodo

que haya grabados y otras obras del periodo Meiji en algunas colecciones públicas mexicanas, como el Museo de Arte Carrillo Gil y el Museo Pedro Coronel. Sobre el éxito de estos objetos, cabe destacar que, en septiembre de 1910, en el marco de la celebración del centenario de la Independencia, se llevó a cabo la primera exposición de arte japonés en México, conocida como “Pabellón japonés”.

La escasez de estudios sobre el arte japonés de esa época en México apunta a la educación eurocentrista y al hecho de que hay pocos centros de investigación sobre Japón —y Asia en general. El Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México se estableció en una fecha relativamente tardía (1964) y no se especializa en el estudio de arte. Por su parte, el Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África de la UNAM se creó en 2017; sus antecedentes se hallan en el Seminario Universitario de Estudios Asiáticos (2013-2017).

En su mayoría, las investigaciones sobre el arte japonés que se han realizado en México se concentraron en las relaciones artísticas entre ambos países. Además de los estudios sobre la época virreinal, se ha investigado a algunos artistas japoneses que llegaron a México.<sup>4</sup> Asimismo, cada vez adquieren mayor importancia los estudios sobre el japonismo, lo que

resulta lógico si se tiene en cuenta el papel del orientalismo entre los artistas mexicanos contemporáneos.<sup>5</sup>

Así pues, en México el estudio a profundidad de distintos aspectos del arte japonés ha tenido que esperar hasta los primeros años del siglo XXI. Al respecto, las estampas japonesas del siglo XIX merecen mención especial; el estudio de su repercusión en el México del porfiriato está en desarrollo; algunas publicaciones y exposiciones recientes han centrado la atención en José Juan Tablada,<sup>6</sup> figura clave del japonismo en México desde 1890 hasta la posrevolución. Más allá del caso de Tablada, la recepción del arte japonés en México y otros países de la región se conoce cada vez mejor gracias a los estudios que se han estado realizando en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México; al respecto destaca, en particular, la extensa obra de Amaury García.<sup>7</sup>

El japonismo del siglo XIX está íntimamente ligado a la stampa japonesa *ukiyo-e* (literalmente, “mundo flotante”, por sus temas relacionados con el carácter efímero de la vida). Se trata de xilografías a color, hechas masivamente a partir de la época Edo (1603-1868) cuya popularidad se mantuvo en el periodo Meiji (1868-1912). A partir del siglo XVIII, la industria editorial japonesa tuvo un enorme crecimiento; muchas publicaciones estaban ilustradas y esto fue lo que alentó el desarrollo de los grabados xilográficos a color. Debido a la alta demanda, los editores com-

Edo (1603-1868) se promovieron internacionalmente por medio de la participación de Japón en las Exposiciones Universales. Esto contribuyó a que las estampas *ukiyo-e* se convirtieran en las obras emblemáticas japonesas.

4. Véase, por ejemplo, Takaaki Kumagai, *Kitagawa Tamiji's Art and Art Education: Translating Culture in Postrevolutionary Mexico and Modern Japan* (tesis doctoral en Historia del Arte, Lawrence: Kansas University, 2017), [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/26339/Kumagai\\_ku\\_0099D\\_15245\\_DATA\\_1.pdf?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/26339/Kumagai_ku_0099D_15245_DATA_1.pdf?sequence=1) (consultado el 20 DE OCTUBRE DE 2022).

5. Rubén Gallo, *Las artes de la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la ciudad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

6. *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2019).

7. Es posible ver una compilación en <https://col-mex.academia.edu/AmauryGarcia>.

petían entre sí para ofrecer la máxima calidad en este arte comercial, lo cual potenció el trabajo de artistas tan notables como Hokusai (1760-1849), cuyas obras son muy conocidas en Occidente y aún hoy inspiran el trabajo de numerosos artistas dentro y fuera de Japón.

En el mundo hispanoparlante, buena parte de las contribuciones al estudio de la estampa japonesa las han hecho Amaury García y David Almazán. Este último, profesor de la Universidad de Zaragoza quien ha dedicado más de 20 años y numerosas publicaciones a analizar la recepción y el coleccionismo europeos, así como los fenómenos que la cultura japonesa ha inspirado en Occidente, desde el japonismo del arte moderno hasta la moda contemporánea del “cool Japan”. Ahora bien, su libro más reciente, *Estampas del Genji Monogatari* (Satori, 2022), corresponde a una vertiente de su trabajo centrada en la problemática japonesa y la recepción de las estampas por parte del público japonés.

*Estampas del Genji Monogatari* es el tercer libro publicado fuera de Japón que se dedica íntegramente al trabajo de Ogata Gekkō (1859-1920), el último gran artista del *ukiyo-e*. La aproximación de Almazán, aguda y amena, permite advertir las virtudes del trabajo de Gekkō, a la vez que contextualiza la obra literaria más famosa de Japón, tanto en el momento de su creación, a principios del siglo XI, como en la época en que Gekkō la ilustró, casi 900 años después. Así, el libro ofrece una excelente introducción a aspectos importantes de la cultura japonesa a lo largo de los siglos.

En su tiempo, el éxito de Gekkō trascendió las fronteras de Japón, pues ilustró la segunda edición del libro *The Flowers of Japan and the Art of Floral Arrangement* (1899), del inglés Josiah Conder, cuyas bellas xilografías a color fueron fundamentales para difundir el

arte del *ikebana* entre el público angloparlante. La proyección de Gekkō en el extranjero también se debe a que envió obras a la Exposición de Chicago (1893), la Exposición Universal de París (1900), la Exposición Universal de San Luis (1904) y la exposición anglojaponesa de Londres (1910). Pese a su fama, con el tiempo Gekkō cayó en el olvido, aunque en 2021 el Japan Museum SieboldHuis de Leiden presentó la exposición “Ogata Gekkō en zin tijdgenoten” (“Ogata Gekkō y sus contemporáneos”),<sup>8</sup> cuyo catálogo es una de las pocas publicaciones fuera de Japón centradas en su figura.<sup>9</sup>

Almazán demuestra que el olvido de Gekkō es del todo inmerecido. *Estampas del Genji Monogatari* es el segundo libro que este autor dedica a Gekkō, pues en 2020 publicó *Estampas del Japón mítico*, en el cual aborda la primera serie de grabados realizada por el mismo artista. Ambas series permiten ver las cualidades que cimentaron el prestigio del que Gekkō gozó en vida: se trata, como hace notar Almazán, de un excelente dibujante y un paisajista notable que destaca aún más como pintor de figuras, las que resuelve con trazos seguros y firmes. A la vez, Gekkō es un elegante colorista que tiende a los tonos suaves y matizados cuyo efecto, novedoso en el *ukiyo-e*, se relaciona con la escuela de pintura Shijō, que Gekkō aprendió de forma autodidacta.<sup>10</sup>

En *Estampas del Genji Monogatari*, a la belleza de las imágenes se suman las detalla-

8. Véase <https://www.sieboldhuis.org/en/exhibitions/ogata-gekkō-en-zijn-tijdgenoten> (consultado el 7 de octubre de 2022).

9. *Ogata Gekkō and his Contemporaries* (Hotei: Leiden, 2021).

10. David Almazán, *Estampas del Japón mítico* (Gijón: Satori Ediciones, 2020), 43.

das descripciones, que en conjunto logran una obra muy atractiva tanto para el público familiarizado con la estampa japonesa y con la novela que dio origen a la serie, como para el que se acerca a ellos por primera vez. De hecho, Almazán subraya que la mayoría de los espectadores originales de la serie de Gekkō no habían leído el *Genji Monogatari*, cuyo papel en la literatura japonesa es similar al del Quijote de la Mancha en la literatura hispánica. Pese a su prolongada fama, se trata de obras que la mayor parte del público no ha leído en su versión original.<sup>11</sup>

*Estampas del Genji Monogatari* reproduce a color las 54 estampas que componen la serie que Gekkō hizo entre 1892 y 1895, una por cada capítulo del *Genji Monogatari*. La obra, cuyo título en español se suele traducir como *Relato de Genji*, *Romance de Genji* o *Historia de Genji*, se considera la primera y más importante novela de Japón. Fue escrita a partir de 1005 por Murasaki Shikibu (ca. 978-ca. 1014), una reputada dama de la corte imperial del periodo Heian (794-1185), la etapa clásica de Japón. La historia transcurre a lo largo de unos 70 años y se centra en la agitada vida amorosa de Genji, un personaje refinado, culto y versado en todas las artes; los últimos capítulos abordan las aventuras amorosas de su hijo putativo y su nieto. Si bien se trata de una obra escrita en prosa, uno de los atractivos del *Genji Monogatari* son los numerosos poemas que los personajes intercambian a lo largo del libro pues, como explica Almazán, la capacidad de componer versos era una par-

te imprescindible de la educación de hombres y mujeres en el ambiente sofisticado de la corte de la época Heian.

Más allá del atractivo de las estampas, el estudio introductorio de Almazán ofrece un inestimable acercamiento a la obra literaria y, con él, a aspectos fundamentales de la cultura japonesa: “El Japón del Genji es el Japón más japonés. Era un Japón sin geishas ni samuráis. Sin teatro *noh* ni kabuki. Sin estampas *ukiyo-e* y sin haikus. Y, sin embargo, todo el corazón de la cultura nipona ya estaba ahí.”<sup>12</sup> A lo largo del libro, al lector se le introduce a una obra literaria que surgió y alcanzó el éxito en el ambiente refinado de la aristocracia de la época Heian, que en el periodo Edo se difundió entre el clan gobernante Tokugawa y la clase samurái y, ya en la época Meiji alcanzó a las clases medias urbanas. La producción artística relacionada con el *Genji Monogatari* data de al menos 1100; la existencia de numerosas lacas, biombos, pinturas y grabados, evidencia que, con el tiempo, el éxito del libro entre distintos grupos sociales se debió, en buena medida, a las representaciones artísticas a las que dio lugar. Al respecto, el autor tiene interés en señalar que en 2019 dichas representaciones fueron objeto de una exposición en el Metropolitan Art Museum de Nueva York (“The Tale of Genji. A Japanese Classic Illuminated”).<sup>13</sup>

Almazán destaca la importancia de que la autora de la obra haya sido una mujer y de que el público original haya sido en buena medida femenino. Dicha tendencia se man-

11. La publicación del *Genji Monogatari* en japonés moderno data de 1912-1913; es decir, en la época en la que se publicó la serie de Gekkō, los lectores interesados sólo podían acceder a la obra completa con largas anotaciones que explicaban el contexto de la redacción original.

12. David Almazán Tomás y Ogata Gekkō, *Estampas del Genji Monogatari* (Gijón: Satori Ediciones, 2020), 10.

13. Véase el interesante catálogo de la exposición: *The Tale of Genji. A Japanese Classic Illuminated* (Nueva York: Metropolitan Art Museum, 2019).

tuvo en la época Edo, cuando la educación formal femenina del clan Tokugawa y de la élite en general se tenía en alta estima, pues las mujeres de dicho nivel social debían ser cultas. Para entonces, el ambiente aristocrático descrito en el *Genji Monogatari* seguía siendo admirado y considerado como modelo moral y de elegancia.<sup>14</sup>

El contexto de la época Meiji era distinto; tras siglos de aislamiento, Japón había abrazado la modernidad y la occidentalización y, sin embargo, el discurso oficial fomentaba la admiración por el esplendor aristocrático de la época Heian, considerada auténticamente japonesa. Si bien la vida descrita en el *Genji Monogatari* resultaba ya muy antigua, el éxito de Gekkō se debe a que “muestra un renovado mundo flotante, con una inclinación hacia lo clásico y el mundo de la imaginación. Son imágenes para la contemplación y el deleite, pero no un pasatiempo ocioso.”<sup>15</sup> De hecho, a pesar de la temática amorosa del *Genji Monogatari*, el sutil tratamiento de las escenas ofrece un enorme contraste con las estampas eróticas que habían proliferado desde el siglo XVIII.

Ogata Gekkō era un hombre culto, que dedicó varios proyectos a la difusión de las tradiciones japonesas y probablemente había leído el *Genji Monogatari*. De hecho, aunque casi todos los artistas de la época hicieron grabados relacionados con la obra, Gekkō parece haber sido el único que dedicó una serie a cada uno de los capítulos del libro. El artista se recrea en la representación de la arquitectura palaciega de la época Heian; a la vez, el hecho de que muchas escenas transcurran en el exterior, le ofrece la oportunidad de mostrar

una variedad de paisajes en distintas épocas del año. Con todo, uno de los aspectos más destacados del trabajo es la detallada representación de la vestimenta de la época Heian.

Por otra parte, conviene señalar que, en el ámbito occidental, el *Genji Monogatari* quizás está más vigente que nunca. La primera traducción completa directa del japonés al español data de 2010;<sup>16</sup> cinco años antes, se habían publicado dos traducciones indirectas, del inglés.<sup>17</sup> Esta difusión tan tardía resulta paradójica si se tiene en cuenta que la literatura japonesa cuenta desde hace algunas décadas con un creciente número de lectores occidentales. En cualquier caso, la relativa novedad del *Genji Monogatari* en el contexto hispanoparlante hace que *Estampas del Genji Monogatari* resulte en particular oportuno. Esta publicación ha salido a la luz en un momento en que distintos segmentos del público muestran un creciente interés por la cultura japonesa. No parece casual que la editorial Satori, especializada en cultura y literatura japonesa, recientemente haya empezado a distribuir sus libros en México, tras 15 años de su primera publicación en España.

Cabe advertir que, si bien el *Genji Monogatari* no tuvo lectores hispanoamericanos a finales del siglo XIX, futuros estudios podrían indagar en la circulación internacional de la serie de Gekkō, así como de otros grabados de la época relacionados con esa obra literaria. Sin duda sería de especial interés profundizar en la recepción de dichas re-

14. Kyoko Kinoshita, “Evolving Iconographies of The Tale of Genji: Early Modern Interpretations of a Yamato-e Theme”, *The Tale of Genji*, 66.

15. Almazán, *Estampas del Japón mítico*, 30.

16. Murasaki Shikibu, *El relato de Genji*, Hiroko Izumi Shimono e Iván Augusto Pinto Román, trads. (Lima: Asociación Peruano-Japonesa, 2010).

17. Murasaki Shikibu, *La historia de Genji*, trad. de Jordi Fibla a partir de la versión de Royall Tyler (Girona: Atalanta, 2005) y Murasaki Shikibu, *La novela de Genji*, trad. Xavier Roca-Ferrer (Barcelona: Destino, 2005).

presentaciones en Latinoamérica, pues hasta ahora se conoce mejor la recepción de la estampa erótica y otros aspectos de la producción *ukiyo-e*.

En algunos de sus trabajos, Almazán ha advertido que estas bellas estampas son el eslabón que une al manga, arte popular, masivo, no académico, que tiene millones de devotos seguidores en Occidente, con las artes más tradicionales de Japón, mucho menos conocidas por el público general. *Estampas del Genji Monogatari*, al igual que otros libros de divulgación que Almazán ha dedicado al *ukiyo-e*, representa un notable esfuerzo de acercar al público hispanoparlante a imágenes que, más allá de su belleza, ofrecen acceso a algunos de los aspectos más destacados de una cultura tan remota como actual, cuyo atractivo no ha dejado de aumentar en los últimos cien años.



Natalia Majluf

***La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno***

(Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022)\*

por

ERICK GARCÍA SÁNCHEZ

Publicado por primera vez en 2021 con el título: *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Im-*

\* Texto recibido el 14 de abril de 2023; devuelto para revisión el 12 de junio de 2023; aceptado el 28 de junio de 2023.

*age of Modern Peru*, el trabajo de Natalia Majluf constituye un importante referente para comprender la aparición del indigenismo en el Perú decimonónico.

La obra da cuenta del surgimiento de una noción abstracta, singular y masculina del indio, producto de las ideas modernas de cultura alrededor de la segunda mitad del siglo XIX. Este nuevo concepto de indio —distinto al vigente durante el periodo colonial— funcionó como piedra angular en la construcción del nacionalismo durante las primeras décadas del Perú independiente, y reagrupó en torno a él los discursos acerca de la nación mediante su oposición a lo criollo.

Majluf defiende que en su intento por dotar al Estado-nación de nuevos significados, las élites culturales limeñas promovieron la construcción de un esquema discursivo que tenía al indio como figura legitimadora. Lo anterior no sólo implicó la creación de un concepto cultural, sino también su definición como objeto visual. Para ello, tiene como punto de partida la obra *Habitante de las cordilleras del Perú* que, junto al *Retrato de Gonzalo Pizarro*, fue creada por el pintor Francisco Laso (1823-1869) para representar al Perú en la Exposición Universal de París, celebrada en 1855.

Pese a su composición sencilla y directa, la autora analiza en forma puntual al *Habitante de las cordilleras del Perú* para describir las estrategias visuales que Laso empleó en una nueva idealización del indio. Destaca la figura en cerámica del cautivo castrado y maniatado que el protagonista sostiene entre las manos, que sirvió al pintor no sólo para legitimar las piezas precolombinas frente a las ambigüedades en torno a su estatus como obras de arte, sino como recurso retórico para denunciar la opresión colonial y para establecer un desplazamiento temporal que vinculaba al pasado prehispánico con el indio moderno.