



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS



CONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO DE LA SOCIEDAD JAPONESA EN LA CRÓNICA *EN EL PAÍS*

***DEL SOL* DE JOSÉ JUAN TABLADA**

QUE PRESENTA

JOSÉ HUMBERTO TENORIO MOLINA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

ASESORA

DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX

MARZO DEL 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

「要するにこれも愚痴の一種で、私にしても今の時勢の有難いことは万々承知しているし、今更何と云ったところで、既に日本が西洋文化の線に沿うて歩み出した以上、老人などは置き去りにして勇往邁進するより外に仕方がないが、でも我々の皮膚の色が変らない限り、我々にだけ課せられた損は永久に背負って行くものと覚悟しなければならぬ。」

A consideración mía, hay mucho que agradecer a la tendencia de la actualidad, aún si se trata de un tipo de queja. Como Japón ha comenzado a avanzar por la misma línea que Occidente, es inevitable continuar con fuerza sin dejar atrás a los mayores. Sin embargo, debemos estar preparados para cargar durante toda la eternidad la desventaja que nos impusimos por nuestro color de piel inalterable.

— Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), 陰翳礼讃 (*El elogio de la sombra*).

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Dra. Araceli Campos Moreno y a todos los miembros del equipo por haberme invitado a participar en el proyecto PAPIIT Clave IN404119 “Jalisco en los siglos XVI y XVII. Su historia y su geografía según la literatura franciscana”, del cual recibí una beca por parte de la DGAPA.

Así mismo, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme otorgado muchos apoyos y motivación durante mi estadía, entre ellos diversas becas.

Agradezco encarecidamente a la Dra. Mariana Ozuna Castañeda por aceptar y apoyarme en este trabajo. Sin su paciencia, dedicación y constancia, jamás podría haberse concretado.

Agradezco a los sinodales que me brindaron sus valiosos comentarios y me ayudaron a mejorar este trabajo: a la Dra. Eliberta Esther Martínez Luna, a la Dra. Eugenia Revueltas Acevedo, al Dr. César Eduardo Gómez Cañedo, y a la Mtra. Jessica América Gómez Flores.

Agradezco profundamente al Dr. Luis Abraham Barandica Martínez y a Saulo Antonio Camacho Montoya por abrirme un espacio para desarrollarme en un área de mi interés, además de compartir tiempo y conocimientos conmigo.

Agradezco a todos los docentes que me apoyaron durante mi estadía en la universidad, especialmente a la Mtra. Ana Isabel Tsutsumi Hernández, a la Dra. María de los Ángeles Adriana Ávila Figueroa, la Dra. Sofia Kamenetskaia Kotseruba, al Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga, a la maestra María Lydia Flores Acuña, a la profesora Yumiko Hoshino Tanaka, a la profesora Martha Patricia González Hamz, al profesor Satoshi Ozawa, a la profesora Kazuko Nagao y a la profesora Elisa Akemi Shimazaki Miho.

Agradezco a mi familia que estuvo y me apoyó durante todos estos años. No tengo las palabras suficientes para expresar mi agradecimiento, por su continuo apoyo, soporte y cariño. En especial, a mi madre, mis hermanas, mis tías Nana, Sujey, Silvia, mi abuela Sara y mi abuelo Roberto (☩). También los gatillos: Maru, Bebé, Tai, Ru y Frapé.

Agradezco a todas las personas valiosas que estuvieron y me dieron muchos ánimos. Sin ellos, jamás hubiera podido hacer nada y seguiría detenido en el tiempo: Anna, Sae, Javier, Serata, Hana, Lisa, Akiyasu, Alba, Texo, Axel, Rulo, Mary, Fer, Viri, Brian, Sam, Karla, Remi, Ari, Daniel, Diego, Julia, Mau, Abi, Mer, Jess, Isa, Montse, Zoe... ¡Son tantos nombres!

お父様、あなたのせいでどれくらいひどい目に遭わせたでしょう。ありがとう、
どういふ人になりたくないかを教えてくれましたから。

Índice

Introducción | p.3

Pequeña nota sobre *En el país del sol* | p.6

Capítulo 1. Crónica y arquetipo | p.9

1.1. La crónica en tiempos de Tablada | p.9

1.2. Definición de arquetipo | p. 14

Capítulo 2. Tablada y Japón | p. 20

2.1. Japón y el mundo a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX | p. 20

2.2. ¿Orientalismo o japonismo? | p. 25

2.3. Tablada y su experiencia *japonesa* | p. 39

2.4. *En el país del sol* y sus arquetipos | p. 51

Capítulo 3. La sociedad japonesa como una utopía | p. 57

3.1. La sociedad japonesa como un ideal | p. 59

3.2. La ciudad | p. 66

3.3. La gente y las *Musume* | p. 78

3.4. Los festivales | p. 101

Capítulo 4. La sociedad japonesa como un pueblo primitivo e inalterable | p. 108

4.1. El interés por una sociedad remota en el siglo XIX: primitivismo | p. 108

4.2. Creación de una sociedad primitiva | p. 115

4.2.1. La naturaleza y el mar | p. 117

4.2.2. La religión y los templos | p. 124

4.2.3. El guerrero, la *Geisha* y el arte | p. 131

4.2.4. La ceremonia del té | p. 143

Conclusiones | p. 153

Apéndice 1. Sistema de romanización | p. 162

Apéndice 2. Mapa de Japón | p. 166

Apéndice 3. Imágenes | p. 168

Bibliografía | p. 173

Introducción

Tradicionalmente los estudios sobre José Juan Tablada y su obra japonista, esto entendido como la temática del corpus de su producción literaria alusiva a Japón, se centran en su poesía. Trabajos como el de Atsuko Tanabe y de Seiko Ota apoyan la noción del poeta y artista como una autoridad importante sobre la experiencia de viaje en la nación del sol naciente durante el Porfiriato. Sin embargo, a pesar de la riqueza de la literatura especializada sobre la relación de Japón y la poesía de Tablada, hace falta aún una mirada analítica a la producción en prosa relacionada con su viaje y experiencias en dicho país.

De ahí que el objetivo principal de este trabajo fue hacer un análisis de *En el país del sol* (1919, Estados Unidos), recopilación de sus textos cronísticos sobre su estadía en Japón en el periodo de 1900 a 1901. Esta aproximación se llevó a cabo a partir de conceptos del campo de los estudios culturales e históricos, tales como “orientalismo” y “japonismo”. De la misma forma, el género crónica fue parte medular de la investigación, así como la ficción y el arquetipo, ya que permitieron comprender al autor no solamente como aficionado a temas “japoneses” para su producción literaria, sino como autoridad académica sobre Japón, en una época en la que el imperio nipón resultaba desconocido para la sociedad mexicana de inicios del siglo XX.

Para lograr este objetivo la presente investigación se dividió en cuatro capítulos. El primero nombrado *Crónica y arquetipo* presentó el marco teórico para este análisis. Se abordó primero el concepto del género crónica y su naturaleza híbrida. Una vez con esa aproximación, se expusieron las nociones del arquetipo de autores como Carl Jung y Gilbert

Durand para dar una propuesta que fue útil para el análisis de un texto como el de *En el país del sol*.

En el segundo capítulo, *Tablada y Japón*, se presentó el contexto histórico mexicano y japonés, junto a las nociones de la literatura especializada sobre Tablada; se abordó pues el famoso japonismo del autor, así como consideraciones que permitieron construir un cuerpo amplio de datos útiles para el estudio sobre esta figura. Se definieron conceptos como “orientalismo”, “exotismo” y “japonismo” que suelen usarse indistintamente en la literatura especializada; se cotejaron las semejanzas y diferencias teóricas. Además, se presentó información relativa al texto *En el país del sol*: su naturaleza, cómo está compuesto, y se introdujo la clasificación de los arquetipos presentes en la obra y que se estudiaron en los próximos capítulos.

Por su parte, en el capítulo tercero titulado *La sociedad japonesa como una utopía*, se amplió el análisis emprendido hasta este momento — arquetipo, japonismo, orientalismo y exotismo—, y se incluyó la definición de utopía. Para esta parte se consideraron diversos arquetipos potenciales: la ciudad, la gente y el *Matsuri*. El objetivo de este capítulo fue mostrar cómo se presenta a la sociedad japonesa contemporánea de Tablada, y qué valores les otorgó a todos esos arquetipos.

Finalmente, en el último capítulo, *La sociedad japonesa como un pueblo antiguo e inalterable*, a partir de la noción de primitivismo se analizó la visión de la sociedad nipona que tiene Tablada, a la cual califica de arcaica y persistente ante la modernidad. Se analizaron como arquetipos potenciales a la naturaleza, el Daimyō, el guerrero entendido como samurai,

la geisha y las artes como clichés primitivistas. El fin de este capítulo fue estudiar el interés del autor por los lugares en donde el tiempo pasado se encuentra en contacto con el presente.

Como nota adicional, a lo largo del trabajo se utilizó el sistema de transcripción Hepburn para nombres y sustantivos japoneses¹, mientras que para los diferentes sustantivos transcritos en la edición de la crónica de Tablada se respetaron tal y cómo los puso el editor. La edición utilizada en esta tesis pertenece a la colección completa de las obras del escritor de la UNAM, trabajo que estuvo a cargo de Jorge Ruedas de la Serna.

Por último, debe aclararse que este trabajo no pretende unirse a la discusión sobre si Tablada viajó o no a Japón, y sólo se centra en el análisis crítico de la obra y sus temas. Sobre la discusión, se ubican dos polos: una parte defiende la idea de que el autor no realizó dicho viaje; por la otra parte, algunos investigadores han mostrado su apoyo a la veracidad del viaje de Tablada. Entre los que dudan se encuentran Jorge Ruedas de la Serna, Atsuko Tanabe y María Dolores Romo Montiel, quienes al hacer una lectura crítica han encontrado algunas inconsistencias en los escritos del poeta tales como fechas y datos. Por su parte, entre los simpatizantes se puede mencionar a Seiko Ota y Martín Camps, quienes consideran que, por sus escritos y conocimientos, Tablada sí fue a las tierras niponas. Se cuenta la exposición *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (24 de julio al 13 de octubre del 2019), donde se presentó parte de la colección de *Ukiyoe*, algunos objetos personales, y el boleto del escritor como prueba de la legitimidad del viaje.

¹ Se recomienda revisar el apéndice 1.

Pequeña nota sobre *En el país del sol*

El corpus de literatura especializada sobre *En el país del sol* (1919) es escaso debido a que la mayoría de investigaciones se centran totalmente en la producción en verso de Tablada. Entre los estudios que se dedican al autor y su obra en general pueden mencionarse *José Juan Tablada: su haiku y su japonismo* (2014) de Seiko Ota², así como *El japonismo de José Juan Tablada* (1981) de Atsuko Tanabe³. En la primera fuente, Ota desarrolla una noción respecto a la producción poética de Tablada en contraste con la tradición japonesa. Por su parte, Tanabe estudia en su investigación las fases del japonismo relacionadas con la vida del autor, con énfasis en la producción más notable del autor que son el *Haiku* y los caligramas.

Entre las tesis más actuales y destacables sobre Tablada, se encuentran los trabajos de licenciatura y maestría de María Dolores Romo Montiel. En su tesis de licenciatura titulada *Tres viajes modernistas a Japón: tiempos modernos* (2015)⁴ analiza las obras en prosa de Tablada, incluye *En el país del sol*, para referir principalmente cómo son los viajes en la época, su importancia dentro del modernismo latinoamericano y la literatura de viaje como género de la época finisecular; de la misma forma aborda cómo es el viaje de Tablada y da pruebas de que el mismo es una mentira. Para su trabajo de maestría cuyo título es *La mujer del Kimono: la representación de las figuras femeninas japonesas en José Juan*

² Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Fondo de Cultura Económica, 2014.

³ Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM, 1981.

⁴ Romo Montiel, María Dolores. *Tres viajes modernistas a Japón: tiempos modernos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015.

Tablada y Efrén Rebolledo (2020)⁵, Romo Montiel investiga y contrasta sobre la figura de la mujer en ambos autores expuestos.

Sobre artículos de publicación periódica se cuenta “El oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo” (2002)⁶ de Odile Cisneros, que recorre por la afición hacia Japón de ambos autores y cómo se manifiesta dicha inclinación en sus obras. Por su parte, Ricardo de la Fuente Ballesteros en “En torno al orientalismo de Tablada: el ‘haiku’” (2009)⁷ analiza los poemas de Tablada como parte de un corpus orientalista. Bolívar Echeverría aborda la figura de Tablada y su japonismo en una etapa temprana además de poner en duda el viaje en su artículo “Tulipanes en el suelo de nopales. El ‘modernismo’ literario y el primer ‘Japonismo’ de José Juan Tablada” (2007)⁸. Contrariamente a esto, Martín Camps en su artículo “Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900” (2014)⁹, basado en los artículos de *En el país del sol*, asegura que el poeta efectivamente viajó a Japón; sus pruebas son el rastreo del recorrido descrito en el texto.

Entre los prólogos para las ediciones existentes de *En el país del sol* descuella el de Ruedas de la Serna (2006)¹⁰ en el cual, con evidencias¹¹, muestra que el viaje de Tablada es

⁵ Romo Montiel, María Dolores. *La mujer del Kimono: la representación de las figuras femeninas japonesas en José Juan Tablada y Efrén Rebolledo*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020.

⁶ Cisneros, Odile. “El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo”. *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2, 2002, pp. 91–116.

⁷ De la Fuente Ballesteros, Ricardo. “En torno al orientalismo de Tablada: el ‘haiku’”. *Literatura Mexicana*, vol. 20, núm. 1, 2009, pp. 57–77.

⁸ Echeverría, Bolívar. “Tulipanes en el suelo de nopales. El ‘modernismo’ literario y el primer ‘japonismo’ de José Juan Tablada”. *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 2, 2007, pp. 221–28.

⁹ Camps, Martín. “Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, num. 80. 2014, pp. 377-394.

¹⁰ Ruedas de la Serna, Jorge. “Prólogo”. *En el país del sol*, UNAM, 2006, pp.17-55.

¹¹ Entre las evidencias, se encuentran las fechas de los artículos con los sucesos descritos por Tablada en contraste con lo que ocurre en la realidad, algunos textos de otros autores cuya crítica pone en duda el viaje, así como su falta de conocimiento de japonés aunado a su notable referencia a textos sobre Japón ingleses o franceses.

una farsa. Por su parte, en el prólogo de Rodolfo Mata para otra edición (2005)¹², estudia la obra y los artículos publicados en las diversas revistas, además de mostrar una actitud neutral respecto a la veracidad del viaje. El mismo especialista en su prólogo para la antología *De Coyoacán a la Quinta Avenida* (2007)¹³ establece un amplio recorrido por la vida y trayectoria del autor. Adicionalmente se incluye el estudio preliminar de Mata al CD titulado “José Juan Tablada: La escritura iluminada por la imagen” (2003)¹⁴.

Se cuenta con el proyecto web relacionado a la figura tabladiana *José Juan Tablada, Vida, Letra e Imagen*¹⁵, sitio coordinado por Rodolfo Mata. Ahí se reúnen tanto textos como las piezas de arte japonés de la colección personal de Tablada, que están a resguardo de la Biblioteca Nacional de México. De la misma forma, en este sitio web se presentan las obras plásticas elaboradas por el mismo Tablada, esto convierte al sitio en una plataforma fundamental para los estudios e investigaciones sobre el autor.

¹² Mata, Rodolfo. “Prólogo”. *En el país del sol. Crónicas japonesas de José Juan Tablada*, UNAM, 2005, pp.7-27.

¹³ Mata, Rodolfo. “De Coyoacán a la Quinta Avenida”. *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología General*, FCE- FLM- UNAM, 2007, pp. 1–34.

¹⁴ Mata, Rodolfo. “José Juan Tablada: La escritura iluminada por la imagen”. *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, poesía, obra gráfica y varia documental)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2003.

¹⁵ Enlace al proyecto: <https://www.iifl.unam.mx/tablada/>

Capítulo 1. Crónica y arquetipo

1.1. La crónica en tiempos de Tablada

En el Modernismo descuellan la poesía y la crónica, en las cuales se realizan exploraciones estéticas en las que los autores latinoamericanos explotan su potencial como productores. Para Susana Rotker un texto como la crónica representa una parte importante para el movimiento modernista pues por medio de este género se introdujeron:

[...] rasgos que caracterizaron en buena medida los textos poéticos modernistas: plasticidad y expresividad impresionista, parnasianismo y simbolismo, incorporación de la naturaleza, búsquedas en el lenguaje del Siglo de Oro español, la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada (Rotker 15–16).

A pesar de estos elementos poéticos, la crónica no es un texto totalmente literario o plásticamente estilístico. Dolors Palau-Sampio explica que es un género híbrido entre periodismo y literatura (198), lo que supone que cualquier producción literaria suscrita a dicha clasificación es un ejercicio complejo en el que la dimensión literaria produce en el hecho periodístico relatado un cambio notable, ya sea en nivel de contenido o en nivel de forma. En palabras de Rotker, esta característica permite a los autores violentar las reglas de un periodismo, entendido como ejercicio que retrata lo real, ya que el carácter literario transforma el discurso objetivo en subjetivo (199–200). Dicho en otras palabras, el hecho puede alterarse ya sea para resaltar las cualidades de lo sucedido, o sólo para modificar tal hecho con otro fin distinto al de informar.

Rotker escribe que, dentro del contexto modernista y de la época, la literatura se organiza por medio de una jerarquía artística, pues el arte por sí mismo corresponde a una

institución social en la que se encuentran inmersas regulaciones sobre producción y recepción

(15–16). Relacionado con la idea de Rotker, Noé Jítrik explica que:

Todo intento de programación de un desarrollo del discurso poético, es decir toda propuesta de modificación del código lingüístico existente, vale por la cantidad de tensiones que ese discurso es capaz de suscitar en el interior de sus elementos y entre ellos mismos. Esta idea de “valor” no es la unilateral y de alguna manera previsible, recortada, de una “estética” que lo descubre en “lo” estético pero que en verdad remeda la definición monetaria de valor; *ésta que ahora estamos manejando quiere inscribirse, y de allí justificarse, en el íntimo proceso de trabajo, constituido por tensiones en y de los elementos, que tiende y subtiende la materialidad de los fragmentos de discurso reconocidos como poemas nuevos, renovadores o meramente promotores de una estética.* [Cursivas son mías] (85).

La noción de Jítrik de cómo emerge lo renovador a partir de las tensiones en el trabajo artístico es evidente en cuanto a la producción tabladiana posterior a su viaje y crónica en 1900. José Emilio Pacheco escribe en el prólogo de su antología de poesía modernista que Tablada se hizo célebre gracias a las nuevas formas poéticas que introduce en el canon correspondientes a la tradición literaria japonesa (Pacheco 189–90). Esto implica que el poeta hizo suyo el material novedoso y extranjero, para así inscribirse en la lengua poética castellana de la época, brindándole estatus de originalidad, así Tablada afirma su posición como productor original. Esto se desprende necesariamente de la experiencia de su viaje por Japón que justifica la singularidad de sus haiku y caligramas en tanto novedades y no mera moda. Así el escritor enuncia y publica el conocimiento a partir del que recibe inspiración para su poesía¹⁶.

¹⁶ En el siguiente capítulo, en *Tablada y su experiencia japonesa*, se hace una línea temporal sobre las etapas de producción del autor. Se reconocen tres: la primera comprende desde sus inicios en el oficio de la escritura hasta su viaje en 1900, de la cual se pueden mencionar como primeras obras de corte orientalista a *Kwan-on* y *Nirvanah*; la segunda comprende desde 1900 hasta 1910, periodo en cuyos primeros dos años el autor envía sus artículos sobre su viaje a Japón a la revista *Moderna* (Mata “Prólogo” 7-8), y después de concluida su andanza deja de producir sobre las tierras niponas; la última etapa comprende a partir de 1910, donde el autor publica su obra *Hiroshigué...* (1914) y sus diversas recopilaciones de caligramas y haiku. Es posible vislumbrar que la poesía es una producción posterior 10 años después del viaje y la impresión de los artículos que se compilarían años más tarde en *En el país del sol* (1919). De ahí que se considere una obra parteaguas de su carrera orientalista.

De vuelta a la discusión, ambos críticos, Rotker y Jítrik, concuerdan en que el lenguaje y el ejercicio literario están en conjunción con una identidad estética, y por tanto con la autoridad literaria del escritor. A diferencia de los elementos renovadores de una estética preestablecida, para Rotker lo que se considera literario o artístico dentro del Modernismo está ligado a patrones culturales y a distintos momentos de la crítica literaria: “romántica, formalista, estructuralista, marxista, etc.” (17). Es posible visualizar esto en los prólogos y poéticas de los escritores modernistas donde dan ideas sobre lo que era o no arte además de la escritura sobre otros autores a los que elogian, con el fin último de concretar círculos literarios (Rotker 17). Por su parte, para Ángel Rama el Modernismo representa:

[...] el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción socio-cultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápidamente y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo [decimonónico], por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos (citado por Rotker 29).

Sobre lo que menciona Rama, Rotker expresa que:

Ser moderno —en términos occidentales— era también el optimismo tecnológico donde el hombre, como diseñador, mejoraría el mundo material; la sociedad podría alcanzar la mejor de las utopías gracias a los ideales de la eficiencia. Era, en suma, introducirse en las leyes del mercado, salir de los regionalismos hacia visiones transcontinentales, enfrentar la instauración del hombre como “animal laborans” y la mundanización (Rotker 29).

La crónica sintetizaba en una práctica de escritura las apariciones cotidianas de la modernidad; es un conjunto de dimensiones estilísticas con dos propósitos: un fin comercial, en el que el arte adquiere un valor por sí mismo; y un fin de autoimagen, en el que el uso de

El caso de *Hiroshigué...*, producción posterior a su viaje, resulta ser académico y poético a la vez. En este texto, Tablada habla de un artista de *Ukiyoe*, hace gala de sus conocimientos y talento como poeta, para finalmente imprimirlos en papel. Debe resaltarse que esta obra fue publicada antes de la compilación de artículos de su viaje *En el país del sol*, lo cual deja una gran incógnita de cuáles son sus motivaciones. Sin embargo, es posible contemplar que, para este momento, Tablada se ve a sí mismo como una autoridad sobre Japón. De ahí la necesidad de escribir sobre arte, y por supuesto de imprimir sus anteriores crónicas como un texto más a su carrera japonista. Tristemente, la bibliografía relacionada al texto de *Hiroshigué...* es inexistente, a diferencia de *En el país del sol*.

la estética y la escritura instituyen al autor y su producto como parte de la modernidad pensada; así la crónica se vuelve en un “testimonio objetivo de hechos fundamentales del presente” (Rotker 199) que fundamenta a Latinoamérica como parte del proceso de modernización occidental.

Para este momento traigo a consideración la perspectiva de Wolfgang Iser acerca del estatuto de la realidad y la ficción literaria:

La ficcionalización literaria [...] parece que tiene un objetivo distinto. Sólo se puede trasgredir realidades que, si no, resultan inaccesibles (origen, fin y estar en el centro de la vida) poniendo en escena lo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer *ir más allá de uno mismo, no con un deseo de trascendencia, con todo, sino para hacerse accesible a uno mismo*. Si tal movimiento surge de una necesidad de compensación, la necesidad en sí queda básicamente insatisfecha en las ficciones literarias. Estas siempre van acompañadas de signos regidos por convenciones que señalan la naturaleza «como si» de todas las posibilidades que [las ficciones] insinúan. En consecuencia, esta compensación representada de lo que sentimos que falta en la realidad nunca esconde el hecho de que en el análisis final no es más que una forma de simulación y, por tanto, en último término, *todas las posibilidades que se han abierto resultan carentes de autenticidad*. Lo que merece la pena señalar, sin embargo, es el hecho de que el ser consciente de semejante falta de autenticidad no nos impide seguir ficcionalizando [Las cursivas son mías] (62–63).

En el caso de Tablada, y como veremos en las próximas páginas, el ficcionalizar los datos cronísticos le da la licencia de apropiarse de un corpus y convertirlo en un producto auténtico. Aunque autores como Jorge Ruedas de la Serna en su prólogo a la edición de *En el país del sol*, escriben que Tablada sólo toma datos de fuentes exógenas para verterlos en sus producciones, también es cierto que el autor modifica los datos sobre lo que ve y conoce de Japón a tal punto en que el corpus se vuelve una marca de derechos de autor. Esto es, se propone desligarse de la tradición japonista, y mostrar una marca de autenticidad en sus producciones. Siguiendo a Iser, al modificar los datos concernientes al mundo, Tablada se aleja de la realidad, entonces la falta de veracidad radicaría en la lejanía con los hechos históricos reales, y no necesariamente si su contenido es un plagio o no.

Por su parte, Palau explica que en la crónica modernista se literaturizan los datos, esto es el contenido histórico es intervenido artísticamente y embellecido (200). Relacionado con el concepto de la ficción y este proceso de embellecimiento, Rotker expresa que:

A través de la crónica como punto de inflexión entre el periodismo y la literatura, se descubre que la forma de interpretar o de construir la autonomía de los discursos ha producido deformaciones en los modos de estimar sobre todo la esfera literaria. Lo factual ha quedado para otras disciplinas, como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional o imaginario, como si “lo literario” de un texto disminuyera con relación al aumento de la referencialidad, como si los otros discursos escritos estuvieran eximidos de ser también representaciones elaboradas, configuraciones del mundo, racionalizaciones, elaboraciones, que encuentran tal o cual forma de acuerdo con la época. Se ha confundido el referente real con el sistema de representación, como si el objetivo de un texto fuera “la verdad” y no una estrategia narrativa (Rotker 200).

Lo que pone en escena Rotker es que el carácter literario no aleja al hecho representado en la crónica de la realidad, aunque esto no quiere decir que el proceso de literaturizar no convierte al texto en una referencia fidedigna. Relacionado con las ideas de Iser, puede concluirse que la crónica no trata sobre las carencias del mundo, sino de un deseo de accesibilidad a lo representado. Esto último debido a que no es necesario inventar algo que se conoce, ya que las posibilidades de la ficción permiten una forma específica de conocimiento concreto sobre algún asunto dado (Iser 62), por lo que las ficciones son extensiones de lo real.

Adicionalmente, la motivación de este ejercicio de literaturizar en las crónicas corresponde a la creación de un nuevo espacio de enunciación mediante el cual el autor legitima su posición como profesional e intelectual, por lo que las producciones adquieren un valor que se aleja del escritor mercantil del periódico (Ramos, citado por Palau-Sampio 198–99). Sobre esto, Jítrik expresa que:

[A finales del siglo XIX] Estamos en tiempos nuevos: nuevas clases, o clases que están consolidando su dominio de la estructura social, amplían el campo del consumo tanto en el aspecto material como cultural, o, lo que es lo mismo, el consumo de bienes y de imágenes y si se quiere

ir más lejos, el consumo de alimentos y de símbolos. Si la máquina [de la modernidad] satisface, o puede satisfacer, o se quiere que satisfaga las necesidades primarias de manera descubierta y programada, o se pretende que lo está haciendo sin hacerlo más que parcialmente en la práctica, encubiertamente satisface las otras, ideal que se desliza y determina una norma de producción disfrazada por una estética compleja, de lenguaje por lo tanto aparentemente autónomo (Jítrik 88).

De manera que la hibridez de la crónica está estrechamente vinculada a un mercado cultural. Rotker afirma que, para el caso de la crónica modernista, se insiste en separar la creación o arte de la producción, esto se enmarca en creencias acerca de la literatura (Rotker 21). En el sentido para el fenómeno de la crónica, Rotker apunta dos vertientes:

[...] por un lado difundidos estereotipos acerca de “la literatura pura”, de los géneros o del trabajo asalariado como incapaz de producir obras de arte; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado de las elites, en detrimento de lo que parece inherente a lo masivo (21).

Tablada es un autor que vende experiencias como conocimiento. La crónica se vuelve en aquel mecanismo que le permite convertir lo subjetivo en objetivo. Al tener fama e influencias dentro de círculos prestigiosos de escritores, puede darle más valor a su escritura. Por ello que el trabajo literario representa la médula de la ficcionalización: los hechos pueden ser aburridos al ser contados como son, pero mejorarlos atrae clientes. En conclusión, aprender a vender crónicas, distanciadas de la realidad y embellecidas, para el cronista modernista es la forma en que el nombre del autor se conoce, pero también de la publicidad de su obra.

1.2. Definición de arquetipo

Debe tomarse en cuenta que, para definir el arquetipo, Carl Jung se basa en la idea del inconsciente colectivo o ideas universales, presentes en todos los individuos que son en cierto grado similares (10); Jung asienta que todas esas imágenes que tiene el inconsciente colectivo

son arquetipos que “[...] representa[n] esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung 10–11).

Jung se apoya en el mito, en el cual se constituye un arquetipo socialmente sin la intervención consciente a través del tiempo (Jung 11); es decir, el mito crea ciertos arquetipos que no son perturbados por la mano humana, y por tanto se vuelven modelos en un círculo social. El porqué de su razón de ser tiene que ver también con el individuo y la psique, en palabras de Jung:

Nadie ha entrado a considerar la idea de que los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales extremas. No le basta al primitivo ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación exterior debe ser *al mismo tiempo un acontecer psíquico*¹⁷, esto es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre. Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales (12).

Es así que podemos decir que el papel del arquetipo es proporcionar un significado a la realidad para construir formas que permitan no sólo explicar el mundo sino de comprender la existencia propia. Esta comprensión sólo puede cimentarse a través de la naturaleza como elemento base para crear arquetipos.

Por otra parte, el antropólogo Gilbert Durand concibe al arquetipo como el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales (63). Él enfatiza en la gran confusión que existe entre el arquetipo, la imagen y el símbolo; a la que da solución al exponer que los

¹⁷ Cursivas en el original.

arquetipos se relacionan con imágenes preestablecidas en una cultura y que de dichas imágenes se sobreponen esquemas, o dicho de otra forma el arquetipo promueve la idea, mientras que el símbolo y la imagen engendran el nombre del arquetipo (Durand 64)¹⁸.

En principio, para hablar sobre el arquetipo desde la perspectiva de Durand se debe tomar en cuenta los modelos existentes o imágenes que se repiten en una cultura, y que se ven convertidos en modelos (Castro Merrifield 57). Francisco Castro Merrifield escribe al respecto sobre la idea fundamental de la teoría de Durand:

[...] el imaginario es el ámbito en el que se constituye la conciencia humana (individual y colectiva) y sus lenguajes; el trato con la realidad remite al imaginario, a la escena fundamental en la que el mito se insinúa como *relato* básico¹⁹ y base de toda relación (61).

Si bien, Jung escribe que los arquetipos permiten que se configuren ciertas proyecciones personales en la naturaleza, para Durand hay un fuerte vínculo entre la realidad y el imaginario que permite constituir ideas arquetípicas sobre el mundo.

Acerca de la importancia del arquetipo con base en la teoría durandiana, Castro explica que:

[...] la imagen arquetípica no es pasiva, ni un simple recuerdo, sino que es actual y operativa. Está dotada de un interno dinamismo y así como configura una obra configura una época: define un patrimonio socio-histórico. Así como hablamos de obras (pictóricas, literarias...) podemos hablar de épocas y periodos (62).

Así, el arquetipo no sólo ha fungido como agente que afecta al individuo y la forma en que relaciona su realidad con las imágenes de su inconsciente, sino que ha permeado en niveles mayores que han configurado sociedades completas, y han permanecido a lo largo del tiempo como ideas que permiten configurar realidades de ciertas culturas. De manera que,

¹⁸ Durand piensa que el simbolismo debe analizarse por la vía antropológica más que por la vía psicológica. Cfr. *Gilbert Durand y el método arquetipológico* de Castro Merrifield, Francisco.

¹⁹ Cursivas en el original

no debe pensarse que un arquetipo se trata de simple modelo al interior de un texto o que se emula en otras obras, según Jung se trata de una imagen que explica la realidad, cuyo papel es el de permear en la mente o inconsciente de los individuos y configurar una realidad del mundo de una sociedad.

A partir de estas ideas, propongo que el arquetipo debe cumplir con las siguientes características para ser funcional en un texto:

- a) Debe contener una imagen que sirva de arquetipo con un referente en la realidad, aún si se encuentra alterado por el autor.
- b) Debe tener una motivación correspondiente a la valoración de dicho arquetipo: ¿es una valoración positiva? ¿es una forma de desprecio? ¿es una opinión neutral?
- c) La imagen debe ser descriptiva. Para justificar la motivación ha de desplegar un discurso que no sólo caracterice la realidad, sino que sea un modelo para significar esa realidad.
- d) La imagen debe ser repetitiva dentro del texto; al menos una repetición explícita de este arquetipo o que se le asocie con una idea que se repita de forma considerable.

Como ejemplo, en la crónica de Tablada específicamente en el artículo “Tokio al correr del kuruma”, el autor trata al ferrocarril que observa en Japón de la siguiente manera:

El ferrocarril es pequeñísimo y cada carro la quinta parte de uno de los nuestros; diríase que el japonés con su arte ingénito ha querido, disminuyendo su tamaño, disimular la fealdad de ese vehículo del progreso. La locomotora suena su silbato, como de juguete también, y el tren se alza alcanzando pronto los arrabales extramuros de Yokohama. (Tablada 96)

Es posible ver que la imagen es la de un ferrocarril común. Sin embargo, la descripción se hace a partir de la comparación con la imagen previa del ferrocarril ya concebida, lo que le da herramientas para valorarlo como un juguete. Resulta de este párrafo

que Tablada da una opinión negativa por la fealdad del tren. Por tanto, puede llegar a concluirse que su opinión respecto a la tecnología en tierras niponas no es positiva. Es así que el tren es un arquetipo porque el medio de transporte para el poeta es una imagen con la cual explica el proceso del desarrollo tecnológico en la época, y de forma análoga, aunque no explícita, un proceso de occidentalización. Esto último supone una idea previa, en la cual el autor concibe los medios de transporte extranjeros a Japón como irrupción en un lugar que el autor ha preconcebido, desde sus experiencias, conocimientos y sentimientos.

Paralelamente, en su poema “El automóvil en México”, su opinión respecto a este medio de transporte es negativa:

[...]
Automóvil, ataúd dinámico
para entierros al por mayor
a la lumnia es epitalámico
himno, tu áspero estridor...

Y sobre el asfalto resbalas,
reptil que quiere tener alas,
dejando estelas de humo obscuro
y flatulencias de carburo (Tablada “José Juan Tablada”, 14-15)²⁰.

Si bien el ferrocarril representa una amenaza al tradicional Japón, en el caso del automóvil hay descripciones que lo relacionan con la tecnología modernizadora. Aunque se queja tanto de la forma, del sonido que produce, como de los olores que desprende, el automóvil se vuelve en un medio por el que puede concretar la imagen contradictoria de la modernidad tecnológica en la época.

²⁰ A propósito, según el sitio sobre Tablada a cargo del Dr. Rodolfo Mata, este poema es parte de una recopilación de poemas titulada *Al sol y bajo la luna*, publicada en México en el año 1918, fecha posterior a su viaje en Japón.

De tal forma que el arquetipo se vuelve en una herramienta que da pie al análisis de las obras tales como la crónica. Al ser híbrida la naturaleza de este género, se necesita entender que existe una dimensión de lo real y otra de lo ficticio. El vínculo que las une es, sin duda, el trabajo estilístico hecho por el autor por medio de un arquetipo. Señalar dicha conexión permite entender que:

- 1) El arquetipo está basado en una imagen de algo existente en el mundo, sea metafórico o tangible, y por tanto es una creación humana. Esto quiere decir que no se trata de un retrato fidedigno, sino de una invención con un objetivo.
- 2) Para el caso de la literatura, permite recalcar el papel del escritor en cuanto a la descripción de los hechos, en los que vierte la subjetividad y su talento literario. Muchas veces, el arquetipo está lleno de los sentimientos y conocimientos de su creador, por lo que estas ideas permearán en sus lectores, y así se fijarán como un estándar.
- 3) El arquetipo crea realidades, que pueden extenderse a estereotipos, clichés y prejuicios, sin dejar de lado su carácter real. En resumen, el arquetipo, dentro del texto, pasa de ser una creación a una verdad; como concepto permite limitar lo real de lo ficcional.

Capítulo 2. Tablada y Japón

2.1. Japón y el mundo a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

Probablemente la época en la que Japón empieza a aparecer con gran fulgor en diversos textos europeos y de la tradición anglosajona sea el siglo XIX. Debe recordarse que esta época se relaciona principalmente con la gran revolución de las máquinas, o dicho de otra forma la modernidad. Para Bolívar Echeverría, dicho proceso corresponde a ese conjunto de acciones cuyo objetivo es sustituir la constitución tradicional de la sociedad, ya que resulta obsoleto e ineficaz seguir con los mismos valores arcaicos (2009, 8).

Entre las acciones de modernización, se encuentra la confianza en la técnica del ser humano; y en pensar que la humanidad puede enfrentarse a la naturaleza en un sentido profano: la confianza en lo eficiente y terrenal, que sustituye cualquier implicación mediata, o celestial (Echeverría, 2009, 8–9). Esto implica terminar con la concepción mágica que hasta ese entonces se conservaba en la sociedad (Echeverría, 2009, 10). Así se consolida la creencia de que la humanidad posee el poder ilimitado para dominar y expandirse. La ciudad adquiere el significado de centro civilizatorio, pues es donde se encuentra la tecnología y la sociedad del progreso (Echeverría, 2009, 9). La modernidad es el proceso por el cual los sujetos del proyecto occidental se otorgan a sí mismos supremacía; decidir quiénes son los civilizados y quienes no son parte esencial del proyecto modernizador.

Por su parte, dentro de la Historia japonesa, ocurre una gran transformación política y cultural conocida como Reforma Meiji 明治維新²¹ (Hall 232). El antecedente inmediato de esta gran reforma es cuando Japón abre sus fronteras al mundo exterior. Hasta el siglo XIX Japón, bajo un edicto en el que se prohibía el ingreso y la salida al extranjero, tenía intercambios comerciales con los holandeses y los chinos solamente (Jansen 257)²²; sin embargo, desde principios del siglo XIX, se habían visto otros extranjeros por las costas japonesas, rusos y británicos principalmente. El suceso más importante se suscitó en 1853 con la llegada del comodoro Mathew Perry de Estados Unidos al puerto de Uraga 浦賀, en la actual prefectura de Kanagawa, lo cual provocó una gran presión por abrir las fronteras (Palacios 107).

El significado de la Reforma Meiji, en la historia japonesa es, principalmente, la caída del régimen de la casa Tokugawa y su hegemonía política²³, que permitió inaugurar una nueva dirección que llevó al país a un proceso de modernización occidental rápida (Hall 232). Entre las preocupaciones que surgieron durante este proceso fue lograr el *Fukoku Kyōhei* 富国強兵 o “el ideal de una nación rica con un ejército fuerte” para cumplir con la imagen de

²¹ Otras formas de referirse a la Reforma Meiji dentro de la historiografía japonesa son “Renovación” y “Revolución”. Utilizo el término “Reforma” para hacer énfasis en el cambio cultural y social ocurrido en la época.

²² Debe saberse que Japón cerró sus fronteras en el siglo XVII, pero mantuvieron comercio por más de 200 años con los holandeses (Palacios 107).

²³ Como dato adicional, el shogunato, conocido también como *Bakufu* 幕府 y que es un sistema político similar al feudalismo europeo, de la casa Tokugawa duró varios siglos en Japón. Entre las acciones más destacables se puede mencionar el cierre de fronteras y la expulsión de los misioneros cristianos peninsulares del territorio nipón. Además, el shogunato Tokugawa adquirió durante el siglo XVII hasta el XIX un gran poder político que sobrepasaría al del emperador, o *Tennō*.

una nueva sociedad japonesa donde la oligarquía imperial prioriza la adopción de la ciencia y tecnología provenientes del extranjero (Hane 102–03).

La época Meiji (1868-1912), entendida como el periodo en el que cambia el emperador y empieza la modernización occidental, no sólo se limita a la apertura total de los puertos y fronteras de Japón, sino que durante esta época la isla nipona ofrece al mundo personajes o temas que permitieron crear una galería de tipos de la identidad japonesa: geishas, samuráis, daimios, etc. (Quartucci 1–2). Es precisamente durante esta época en que, según Atsuko Tanabe, la literatura y libros sobre Japón florecen con fuerza en Occidente y cuya producción está a cargo principalmente de la diplomacia (9–10). El fanatismo por las tierras niponas se debe, en gran parte, a la afición francesa por las colecciones de estampas japonesas, mejor conocidas como *Ukiyoe*²⁴ 浮世絵, las cuales, entre vasijas y libros antiquísimos, fueron artículos codiciados y difundidos ampliamente entre escritores, artistas y fanáticos; finalmente la Exposición Universal de París²⁵ que se realizó en 1889 formó parte de los acontecimientos que mostraban la consolidación de Japón como “tema” en las sociedades occidentales (González Alcantud 47).

²⁴ *Ukiyoe* se refiere a las pinturas del mundo flotante que fueron famosas en el siglo XIX en Europa. Amaury A. García define estas pinturas como “[...] aquella producción estético-simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante 1660-1868”. Cfr. “La xilografía del periodo Edo”, p. 39, en *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX* de Amaury A. García Rodríguez. Para ver un ejemplo de *Ukiyoe* ir al Apéndice 3, imagen 1, que corresponde al más famoso ejemplo representativo de esta forma de arte.

²⁵ Se debe entender como Exposición Universal a aquel evento “[...] en [donde] diferentes países, reunidos en un mismo recinto, exhiben y presentan al resto del mundo sus últimos avances en materia de industria y comercio, a la vez que buscan representar la esencia de su patria” (Alagón Laste 627). El primer año en que aparece Japón como invitado fue en 1862, y desde entonces se exhibieron porcelanas, bronce, la construcción de un Pabellón en 1867, casas de té, geishas, xilografía *Ukiyoe*, la reproducción de un santuario sintoísta, y en 1889 se presentó un jardín que introdujo por primera vez los árboles bonsái (Alagón Laste 627–30).

En este contexto, las exposiciones realizadas tanto en Londres, Viena, y principalmente París, sobre arte y objetos japoneses que se ajustaban al gusto y la estética europeas, llevan a intelectuales como Charles Baudelaire a acuñar el término *japonaiserie* para las referencias superficiales sobre Japón su arte dentro del contexto de la estética francesa (Cisneros 92–93). Aunado a lo anterior, los artistas comenzaron a usar principios de diseño y recursos formales de la estética japonesa en sus obras entre los que se cuentan a Mary Cassatt, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec y Vicent Van Gogh (Cisneros 93).

Por otra parte, dentro del mundo anglosajón destacan algunas figuras notables como Ernest Mason Satow y Willian George Aston, quienes escribieron textos relacionados con la historia de la literatura japonesa y recolectaron algunos textos antiguos²⁶; Basil Hall Chamberlain quién dedicó su vida a escribir libros sobre literatura clásica y poesía; Lafcadio Hearn forma parte de este grupo, cuyas obras no sólo fueron académicas sino escribió cuentos originales con temática japonesa (Tanabe 10–11)²⁷.

La época Meiji se caracteriza por la apertura de fronteras y el cambio de sistema político que impulsa a que personas extranjeras, principalmente occidentales, exploren el Japón del siglo XIX. En este contexto, es común escuchar sobre las relaciones que se forjan

²⁶ Las historias de la literatura japonesa promovieron el japonismo en el mundo anglosajón. En dichas obras, se recopilan textos traducidos al inglés donde se ofrece información sobre Japón. Muchos de los japonistas de la rama anglosajona se dedican a hacer estos trabajos. Entre algunas de las obras se encuentran: de William George Aston *A History of Japanese Literature* (1899) y *Littérature japonaise* (1902); de Basil Hall Chamberlain *The Classical Poetry of Japanese* (1880), *Aino Folk-Tales* (1888), *Things Japanese: being notes on various subjects connected with Japan* (1902); de Lafcadio Hearn *Japanese Fairy Tales* (1898), *Japanese Lyrics* (1900), y su obra más famosa *The Romance of the Milky Way and other studies and stories* (1905).

²⁷ Son muchos nombres de personajes históricos anglosajones y franceses los cuáles he omitido por cuestiones de economía y porque mencionarlos no resulta provechoso para este trabajo, por lo que recomiendo el capítulo “El contexto histórico y el trasfondo cultural del japonismo en Europa” del libro ya referido de Tanabe Atsuko, *El japonismo de José Juan Tablada*, pp. 5-28.

entre el país del Sol Naciente y algunas naciones europeas y Estados Unidos²⁸. Sin embargo, debe recalcar que esta apertura no sólo se dio para con las naciones antes mencionadas. También México se incluye entre los gobiernos con interés diplomático en Japón; se puede mencionar que los primeros contactos directos son a causa del viaje de la Comisión Astronómica de 1874:

[...] el primero en su tipo realizado por científicos mexicanos, cuya misión era observar el tránsito de Venus frente al disco solar (lo cual ocurre solo dos veces cada siglo); el objetivo de esta actividad astronómica era calcular con exactitud la distancia entre el Sol y la Tierra. Los mexicanos lograron hacer dicha observación en Yokohama, Japón (Palacios 116).

En esta expedición destacan Francisco Díaz Covarrubias²⁹, científico que encabezó la misión, y Francisco Bulnes³⁰, el cronista, quienes al regresar a México expresaron su interés por concretar relaciones diplomáticas con Japón (Palacios 116). El papel de la expedición fue tal, que en 1888 se firmó el primer tratado bilateral entre ambas naciones propuesto por el ministro de Fomento, Colonización e Industria del gobierno de Porfirio Díaz, el ingeniero Manuel Fernández Leal, quién formó parte de la expedición de 1874 (Ota 26)³¹.

²⁸ Debido a que la mayoría de la literatura especializada sobre Japón en el siglo XIX está escrita en inglés, las fuentes parten de una perspectiva anglocentrista. Martha Chaiklin explica que entre los círculos intelectuales hay varias corrientes, en una atribuyen a Matthew Perry y al tratado de Kanagawa la apertura de Japón, mientras que otros le dan mérito a los holandeses y rusos (Chaiklin 249–50). Cfr. “Monopolists to Middlemen: Dutch Liberalism and American Imperialism in the Opening of Japan” de Martha Chaiklin en *Journal of World History*, vol. 21, num. 2, 2010.

²⁹ Nace en Xalapa, Veracruz en 1833. Debe resaltarse que la misión de Covarrubias se hizo antes que otras delegaciones como la francesa, la inglesa y la norteamericana; gracias al éxito de dicha misión se reinstala el observatorio astronómico en Chapultepec, y en diciembre de 1876 Porfirio Díaz crea el observatorio astronómico Nacional (Torres Castilleja y Moreno Corral, párr.16). En 1886, es nombrado cónsul general de México en París, donde muere 3 años más tarde (Torres Castilleja y Moreno Corral, párr.17).

³⁰ Nace en la Ciudad de México en 1847 y muere en la capital en 1924. Fue un ingeniero, ensayista y político cuya participación en la delegación de Covarrubias a Japón fue de cronista; su obra más importante se relaciona con su viaje y memorias a Japón y su estadía en China, las cuales publicaría en 1875 bajo el título de *Sobre el hemisferio Norte, Once Mil Leguas. Impresiones de Viaje a Cuba, Estados Unidos, el Japón, China, Cochinchina, Egipto y Europa* (Gasquet 138).

³¹ Sobre el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre México y Japón firmado el 30 de noviembre de 1888, cfr. Héctor Palacios, “Japón y México: el inicio de sus relaciones y la inmigración japonesa durante el Porfiriato” en *México y la Cuenca del Pacífico*, vol. 1, num.1, 2012.

2.2. ¿Orientalismo o japonismo?

Sobre esta época de exploración y curiosidad por los viajes a las tierras lejanas de la India, China y Japón, aparece un concepto en la literatura especializada para definir aquel periodo, y que hará eco incluso hoy en día: orientalismo³². Históricamente, comienza como movimiento artístico, cuyo génesis fue la moda francesa del siglo XIX en el que se manufacturan y adquirieron productos tales como imitaciones de la cerámica de la dinastía Ming de China³³ producidas en Europa, y es a partir de este hecho que surge una de las primeras motivaciones que incitan la introducción de Asia en el imaginario moderno occidental; así comienzan movimientos como el *chineísmo* (González Alcantud 45).

La causa de que surja un interés por conocer Asia recae profundamente en el proceso de transformación por el que Francia atraviesa durante el siglo XIX, en el que emerge y se acrecienta una visión cosmopolita y universal de las ideas, del arte, así como de la filosofía (Llopesa 171–72). Por su parte, Tanabe piensa que además del cosmopolitismo, otra causa es la estrecha relación que existe entre el expansionismo de las potencias económicas del siglo XIX con su política y economía colonialistas, de ahí que el cosmopolitismo se desarrolle en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, y de ahí se disperse (7).

³² El término orientalismo tiene una larga tradición, desde la moda en términos mercantiles, hasta la academia. El término académico, definido como una institución, aparece hasta 1970 con la publicación del libro con título homónimo de Edward W. Said. Es preciso saber que la obra de Said analiza principalmente sobre la situación de Medio Oriente y su interpretación en algunos países occidentales. Esto no quiere decir que los conceptos y planteamientos no sean espacios para el cuestionamiento de la situación de otras naciones como Japón.

³³ Entre las características de la dinastía Ming se encuentra la llegada de los portugueses, periodo que abarca desde 1514 hasta 1540. Después de los portugueses, llegaron los españoles en 1543 y los holandeses en 1600. (Botton Beja 197). Uno de los productos que fueron de interés para los europeos fueron sin duda las cerámicas. La difusión de la cerámica azul y blanca, o mejor llamada cerámica Ming, en Europa le dio fama a China, convirtiendo dichos objetos en el prototipo de las artes chinas, puesto que tales productos se encontraban decorados por esmalte sobre barniz vidriado, así como el cloisoné y la laca roja tallada que era del gusto de los extranjeros (Botton Beja 201).

En consecuencia, comienza una producción literaria que se nutre de elementos novedosos, extravagantes y maravillosos para el lector de la época. Empero, “El orientalismo no fue simplemente una moda que se impuso como *escapismo* y a la que se concibe como una literatura de *evasión* o *exótica*”³⁴ (Llopesa 171), sino que se trata de un ejercicio que va más allá de la admiración por las tierras lejanas. Sobre el equívoco, Ricardo Llopesa pone en discusión que:

Tanto la crítica literaria francesa como de lengua española han visto equivocadamente, en esta corriente oriental el punto de partida para homologar y definir, a la ligera, términos como *exotismo* o *escapismo*, sin tener en cuenta que lo oriental es una tradición, venida de fuera, aunque incorporada a la literatura francesa desde el siglo XVII; por lo tanto, no nueva ni extraña. Debe verse desde la perspectiva de la integración de una cultura, en un momento en que la literatura estaba necesitada de otros horizontes para enriquecer la nomenclatura de sus registros envejecidos por la tradición (Llopesa 174).

La reflexión de Llopesa se enmarca en el hecho de que la crítica ha usado dos términos diferentes como si fueran sinónimos, puesto que hablar de un escapismo tiene que ver con otra clase de implicaciones, como la búsqueda de otro ser o de huir de la realidad en la que vive el artista; cuando lo que ocurre es la apropiación de un corpus temático que se vierte dentro de las producciones de las diferentes tradiciones literarias finiseculares.

De esta manera, este corpus con temática “oriental” crea una realidad que se concibe como cierta sobre los asiáticos, y a partir de dicha concepción es que nace una tradición. Llopesa rechaza el término exotismo y prefiere el concepto de “orientalismo”; así a partir de esta preocupación cabe preguntarse qué es el exotismo. Tzvetan Todorov lo define como sigue:

[...] un relativismo, tanto como lo es el nacionalismo, pero de manera simétricamente opuesta: en ambos casos, lo que se valora no es un contenido estable, sino un país y una cultura definidos exclusivamente merced a la relación que guardan con el observador. En el país al que pertenezco,

³⁴ Cursivas en el original.

el que posee los valores más altos, cualesquiera que éstos sean, afirma el nacionalista; no los posee un país cuya única característica pertinente es que no sea el mío, dirá aquel que profese el exotismo. Se trata, pues, en ambos casos, de un relativismo que en último instante ha quedado atrapado por un juicio de valor (nosotros somos mejores que los otros; los otros son mejores que nosotros), pero en que la definición de las entidades que se comparan, “nosotros” y “los otros”, permanece puramente relativa (Todorov 305).

En contraste con lo que define Todorov, Llopesa hace un recorrido por las diversas terminologías, y piensa que el exotismo se define a partir de la entrada del hombre moderno en el mundo cosmopolita cuyo fin son las búsquedas de nuevas sensibilidades (175). Adicionalmente, cita a Théophile Gautier, quien el especialista afirma ser el primero que habla sobre exotismo, y que refiere al mismo como: “Eso que nos distingue, es el exotismo; hay dos clases de exotismo: el primero nos da el gusto de lo exótico en el espacio [...]. El gusto más refinado, una corrupción suprema, es el gusto del exotismo en el tiempo” (citado, Llopesa 175). A diferencia de Gautier, Ivan A. Schulman evita el uso de *exotismo* y prefiere remarcar la apropiación de otra cultura (Llopesa 175). De forma muy paralela, Bolívar Echeverría escribe que:

El exotismo [...] consiste en la construcción mimética que hace el europeo de una identidad artificial para sí mismo, que procede para ello manipulando los datos de una alteridad extra-europea efectiva: minimizándolos o magnificándolos, exagerándolos o anulándolos, e incluso sustituyéndolos por otros inventados *ad hoc* (Echeverría, “Tulipanes en el suelo de nopales” 227).

Entre todas estas definiciones, es posible ver que el exotismo puede variar. En su caso, la intención de Todorov, Echeverría, y Schulman, se relaciona más con el carácter antropocentrista en el que una cultura se antepone a otra. La justificación de la idea anterior está en cómo el observante que exotiza³⁵ es alguien que se asume superior y crea una jerarquía entre el otro y el yo. Por su parte, Gautier relaciona el exotismo con la experiencia

³⁵ A lo largo de este trabajo, se utilizan los verbos “exotizar” y “exotificar” de manera indistinta para referir al ejercicio de interpretar una sociedad y su cultura desde una perspectiva exótica. “Exotificado” y “Exotizado” valen como participio.

artística y la estética que se produce a partir del exotismo de una sociedad. Se puede decir que detrás del exotismo están las dimensiones estética e intelectual, entrelazadas.

Las definiciones de *exotismo* se dirigen un poco al interés que el sujeto moderno, eurocéntrico o de mirada eurocéntrica, tiene sobre las naciones que exotifica. Mientras que Todorov apunta al uso del exotismo como vía de delimitación con sesgos políticos en los que hay también una jerarquización, Llopesa afirma que se trata de la apropiación de un corpus que puede verse como una apoderación de otra cultura. Sin embargo, ambas definiciones apuntan a la limitación de un yo, entendido como una identidad de un nacional occidental, y del otro. Para entender el *exotismo*, debe saberse que, tal como escribe Todorov, hay dos elementos: el exotista, el sujeto con identidad nacional remarcada que explora el mundo, como si se tratara de un antropólogo; y el exotificado corresponde a una realidad ambigua, porque quien le da forma y significado a ese misterioso ser es el exotista. La función del exotismo se vincula con la apropiación de una cultura, bien dichos por Schulman y Llopesa; o con describir al otro, por oposición, para conocer quién es el “Yo” nacional.

De vuelta al término, para Todorov, exotizar no sólo se trata de simples caracterizaciones sobre el otro y limitaciones del yo. Como materia prima la alteridad debe ser obligatoriamente un lugar lejano o ajeno de la realidad del sujeto interesado en las sociedades “exóticas”, porque “entre más alejado, mejor” (305–06), ya que según él dichas sociedades son los candidatos perfectos para poner un juicio con base en los valores de la sociedad del exotista: sobre quién es superior y quién inferior, o dicho de otra forma, el europeo occidental juzga al otro de “buen salvaje” o de “mal salvaje” (Todorov 307). Mientras los europeos configuraron un relato encubridor de América, para lo cual la

describieron en tanto una sociedad de salvajes, ideas que sirvieron como justificación de la Conquista; en Asia hay una diferente perspectiva a la que Todorov refiere de la siguiente forma:

A partir del siglo XIX se ve reforzada la forma opuesta [al incivilizado]: en primera porque se valora más, tras lo que se ha denominado el “renacimiento oriental” a ciertas antiguas tradiciones extraeuropeas (árabe, hindú, china, japonesa, etc.), y luego porque, más recientemente, la Europa occidental ha comenzado a considerarse como “retrasada” con respecto a otras metrópolis como Nueva York, Hong Kong o Tokio (un exotismo, pues, de los rascacielos y de lo electrónico) (307).

Es decir, para el caso de Asia en el siglo XIX no se trata solamente de la jerarquización del otro, ni tampoco sólo de la búsqueda del no occidental. Hay una comparación y una admiración por sociedades que, precisamente por ser ajenas y remotas, llegan a ser superiores, pero bajo la premisa de que Europa es el punto de partida de la comparación. Con base en lo dicho por Todorov y demás nociones anteriores, se puede concluir que el acto de exotizar corresponde a nuevas formas de colonización en las que intervienen dimensiones tanto intelectuales como estéticas. Es decir, mediante la apropiación del otro de forma simbólica, ratifica la superioridad de una cultura respecto a otra.

Para el caso de Tablada, dicha comparación no se encuentra ligada a una realidad europea, sino a la del americano que considera a las sociedades europeas superiores, un sujeto colonizado, habitante de un país cuyo desarrollo va a la zaga en términos eurocéntricos. En el artículo “Una calle japonesa” que forma parte de *En el país del sol*, el foco de interés del autor se encuentra en los objetos y en la gente, cuyas actividades cotidianas se relacionan con cuestiones artísticas: “Pero la maravilla no se encuentra precisamente en lo grande y en lo ostentoso, [i] sino en lo escondido, en lo diminuto, que el artista japonés ha fabricado durante meses, inclinado como miope y paciente como un gusano de seda!” (Tablada 210). La parte

exotizada se ve claramente cuando acusa a los japoneses de tener cualidades como la paciencia y la dedicación a los detalles en sus producciones artísticas. Esto permite delimitar una identidad de lo exotificado: lo japonés es artístico, y su manufactura se relaciona con la paciencia del artista, algo difícil de encontrar en la realidad en la que Tablada vive, un juicio que pliega la mirada sobre sí. En otras palabras, el Japón tabladiano es el exótico, de la materialidad y la expectativa, más no el Japón de la época Meiji.

Paralelamente, como Llopesa llega a mencionar, el exotismo y el orientalismo no son sinónimos a pesar de que se usan de forma indistinta dentro de la literatura especializada, aunque no se dedica a definir y limitar el orientalismo, sino hablar sobre por qué lo denominado bajo el orientalismo no es lo mismo que lo exótico. Por ello, para definir orientalismo, Edward Said se encarga de dar pautas para entender este término, no por sí mismo, sino por las tradiciones que implica escribir y hablar sobre lo oriental.

Primeramente, Said describe al orientalismo como una larga tradición, “[...] un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que ocupa la experiencia de Europa occidental” (19). Entender este primer punto resulta fundamental para ahondar sobre por qué todo lo relacionado con la tradición de Europa se liga siempre al término *Occidente*, y todo lo relacionado al mundo musulmán, al imperio de China y las islas de Japón como realidades exógenas a la realidad europea, se les llaman *Oriente*. Sobre eso Said añade que el Oriente no es sólo una región histórica para Europa, sino que también ha sido un lugar geográfico en el que ha aposentado la mayoría de sus colonias (20).

En contraste con la definición anterior, Said escribe que, desde la academia, toda entidad que enseñe o investigue o hable sobre Asia, es orientalista, y que su labor es hacer

orientalismo (20). Said agrega que, dentro de los círculos académicos, hay un prejuicio para llamarse a sí mismos *orientalistas* debido a que el significado es tan fuerte que parece que se relaciona con el proceso de colonización del siglo XIX y XX de las potencias hacia Asia, y que a pesar del tiempo, la autoridad orientalista en cualquiera de sus formas sigue siendo la misma (20–21). Comprender la dimensión agentiva de los orientalistas, permite reflexionar sobre el papel de la producción orientalista en tanto poder. Es decir, el orientalismo representa un poder académico que legitima al orientalista sobre qué decir de Asia, y por último se crea un espejismo sobre el Oriente que imposibilita entender en su plenitud las sociedades de aquellos territorios.

Por último, el tercer significado que da Said se relaciona más con la historia y la materialidad:

[...] el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (21).

A partir de las tres definiciones de Said, se puede entender que el orientalismo es el discurso que se crea para hablar sobre la realidad de los territorios de Asia, cuyo objetivo no es más que apropiarse del *Oriente* por medios académicos. Su importancia entre las autoridades y los discursos orientalistas, según James Clifford, se debe a que:

[...] El enfoque de *Orientalismo* está claramente indicado como genealógico. Su tarea principal es describir retrospectiva y continuamente las estructuras de un orientalismo que alcanzó su forma clásica en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. [...]. [Con toda su teoría, Said] Logra al menos aislar y desacreditar un conjunto de estereotipos “orientales”: el Oriente eterno e inmutable, el árabe sexualmente insaciable, lo “exótico” femenino, el mercado abarrotado, el despotismo corrupto, la religiosidad mística (306).

En contraste con lo que menciona Said, Clifford prefiere enfatizar sobre las funciones del orientalismo, pues su discurso se encargó de construir la realidad de Asia, y lo hizo

mediante una tipificación amplia sobre los individuos que viven en aquellos territorios. Sin embargo, Clifford pone de relieve el exotismo presente en el discurso. Esto lleva a pensar que el orientalismo tiene discursos exotistas, que es diferente a que el orientalismo y el exotismo sean lo mismo. Si bien, ambos pretenden construir entidades de tierras lejanas, el enfoque del orientalismo se inclina hacia la descripción, mientras que el exotismo se relaciona más con la impresión.

El exotismo, entonces, resulta subjetivo y se concentra en la construcción de un discurso artístico o basado en las propias impresiones que causa lo exotificado. Por ello, podría explicarse bien por qué los franceses decidían incluir figuras chinescas y japonesas dentro de su corpus, pues debe recordarse que es la época del fulgor parnasianista, y que precisamente el siglo XIX da nacimiento a figuras literarias tan importantes como *Madame Crisantemo*³⁶ de Pierre Loti³⁷.

A manera de síntesis, el orientalismo es un discurso académico y colonizador sobre los territorios asiáticos, y ha sido elaborado por especialistas de diversas áreas que regulan dichos discursos. Por su parte, el exotismo está cargado de las emociones del observante, y puede

³⁶ *Madame Chrysantème* es una de las obras más representativas de Pierre Loti y del japonismo del siglo XIX. Según Catherine M. Miskow, Loti escribió el libro basado en su estancia en Nagasaki junto a su consorte llamada Kiku, o “Crisantemo” en 1885, y publica dicha obra en 1887 (Miskow 15–16). Cfr. “The Chrysanthemum and the Butterfly: What, if Anything Remains of Pierre Loti in the Madame Butterfly Narrative” de Catherine M. Miskow en *Utah Foreign Language Review*, vol. 19, 2011.

³⁷ Pierre Loti (1859-1923) es uno de los más importantes representantes del japonismo o la *japonaiserie* de fines del siglo decimonónico europeo. Todorov escribe que él fue un “Oficial de la marina y autor prolijo, [...] publica, a partir de finales de la década de 1870, una multitud de obras en las que se mezcla ficción y narración de viajes y que fijan, para un público inmenso, las características de la evasión a un país lejano.”(351). Su obra no sólo se limitó a la impresión exótica de Japón, sino que abarcan territorios como Turquía, Tahití, Senegal, Pekín, Marruecos e incluso el país Vasco (Cobos Castro 65). Entre esas obras se encuentran *Aziyadé* (1879), *Les trois Dames de la Kasbah* (1884), *Japoneries d’automne* y *Au Maroc* (1889), *L’Inde sans les Anglais* (1903). Cfr. “Pierre Loti Impresionismo y nostalgia” de Esperanza Cobos Castro en *Alfinge: Revista de Filología*, vol.1, 1983.

no limitarse meramente a lo asiático. Por ejemplo, desde la *Iliada* de Homero hay una evocación a un pueblo llamado abioi, que en palabras de Todorov, se describe como un pueblo de hombres muy justos (305), y no muy lejos de la realidad mexicana se encuentran las relaciones y crónicas sobre las Indias hechas por los conquistadores.

Ahora bien, hay que señalar que Said trabaja con el orientalismo que se produce en las grandes potencias europeas y Estados Unidos. Cabe cuestionarse qué ocurre en el contexto latinoamericano. Para este caso, se ha referido como génesis de un primer orientalismo parecido al de las potencias económicas decimonónicas al movimiento modernista, pues introdujo elementos asiáticos en su literatura, aunque comúnmente se dice que se trata simplemente de la imitación de los modelos franceses (Tinajero 9), cuya motivación en una etapa temprana del movimiento era por “lujo y nada más”, como hacían los franceses (Tanabe 24). Aunque como antítesis de la idea de ver a los modernistas como imitadores, Francisco Morán escribe que:

[...] Tal orientalismo sólo parece tener lugar en los centros de poder metropolitanos, que son los que obviamente aspirarían a ejercer esa autoridad. No obstante, creo que sería un error desmarcar al orientalismo que se produce a fines del siglo XIX en Hispanoamérica de esa encrucijada en la que, siguiendo a Said, tiene lugar el Orientalismo: en la intersección del conocimiento y poder. Si bien es cierto que los latinoamericanos no podían —dada su posición periférica respecto a los centros de poder— imaginar siquiera con colonizar al Oriente, tampoco podemos negar que el orientalismo fue utilizado, por una parte, para construir la otredad límite de América Latina, y, por la otra, para figura— por su reverso—al sujeto nacional [...] (386).

En este sentido, se entiende que el modernismo como discurso orientalista, a comparación de las producciones hechas por potencias para fines del siglo XIX e inicios del XX, no presenta las mismas características y se utiliza más en respuesta a otro tipo de procesos como el de la búsqueda de una identidad, además de que son un tipo de ejercicios que no resultan ser simplemente imitaciones, y que se relacionan más con el exotismo. Bajo

las mismas líneas, también se escribe que: “El orientalismo [en el contexto latinoamericano] pareciera no haber sido, entonces, sino otra línea de maquillaje, otra de las imposturas, de las salidas de emergencia, o de fuga de ‘americano’” (Morán 383). Es decir, se utilizó el corpus sobre Asia para conocer al “yo”³⁸ hispanoamericano.

No debe ignorarse que, durante el Porfiriato y el florecimiento del movimiento modernista se consolidó un proyecto de olas migratorias de asiáticos, entre los que se contaron japoneses. Según Héctor Palacios, después de la firma del Tratado entre México y Japón, en 1897 salieron de Yokohama un grupo de japoneses con destino a Chiapas cuyo trabajo sería en los cafetales de dicho estado (119). De esta forma:

Ante las nuevas concesiones otorgadas por el gobierno porfirista para la explotación de minas y la construcción de ferrocarriles, las empresas requerían de mano de obra disponible, la cual no era fácil de obtener en México debido al sistema imperante del *peonazgo*³⁹, que tenía en condiciones de semiesclavitud a la mayoría del campesinado mexicano. Por ello se hizo necesario atraer trabajadores extranjeros para cubrir estas actividades; fue así como llegaron miles de chinos y japoneses en esa época (Palacios 120).

Esto permite proponer una nueva idea respecto al orientalismo que se gestaba durante los primeros años del siglo XX en Latinoamérica. Es seguro que la creación de un movimiento y grupo de intelectuales cumpliera ciertos fines: 1) invitar a la población a unificar lazos con los japoneses, 2) hablar sobre Japón desde las academias para mostrar qué tan eficiente era la mano de obra, o bien 3) una simple inspiración artística. Si se cree que fue por la primera razón, esto tendría que haber tenido buenos resultados, y la adaptación social hubiera sido considerablemente amigable, lo cual resulta falso porque los japoneses que llegaron a México eran campesinos, pobres, varones y jóvenes quienes sufrieron

³⁸ Al hablar del “Yo” hispanoamericano me refiero a la identidad nacionalista nacida de los movimientos de Independencia a lo largo de los territorios latinoamericanos en el siglo XIX.

³⁹ Cursivas en el original.

posteriormente por la escasa producción agrícola en campos chiapanecos (Palacios 126)⁴⁰, y no académicos que podrían haber contribuido al crecimiento de México en términos de modernización y economía.

Aunado a esto, Palacios escribe que los japoneses que llegaron a México, en principio lo hicieron para trabajar con contratos y en malas condiciones, puesto que el gobierno de Porfirio Díaz no invirtió en la instalación de los japoneses en México (128). Esto implica que el gobierno mexicano deseaba mano de obra barata y no estrechar relaciones o conocer otras sociedades extranjeras. Relacionado con el orientalismo gestante, puede pensarse que, al igual que las ideas europeas, se trata de una motivación económica y no una simple inspiración artística.

Es así que el discurso modernista latinoamericano sobre Asia es orientalismo, pero sus intenciones gestan producciones hechas con un enfoque exotista, uno de los propósitos que se desprende es delimitar al “yo” nacional del “otro” extranjero, o como escribe Morán: la fuga del americano. Dicha delimitación está condicionada por un proyecto político y económico, cuyo sustrato es mostrar que las personas provenientes de Asia, la mano de obra barata, son todo menos alguien de Latinoamérica, y así conformar una identidad sólida que esto último alineado con el racismo y prejuicios basados en el género binario: masculino y femenino (Morán 387).

⁴⁰ Las razones sobre por qué hay una necesidad de migrar de Japón a otras naciones son explicadas por Palacios, quién escribe, en líneas generales, que se trata de la esperanza de ir a Estados Unidos por mejores oportunidades, por leyes del emperador Meiji que empobrecieron con fuerza a los japoneses campesinos y finalmente muchos jóvenes huían del servicio militar de tres años. Cfr. “Japón y México: el inicio de sus relaciones y la inmigración japonesa durante el Porfiriato” pp. 123-129 por Héctor Palacios.

Para el caso del interés particular por Japón en Europa y los Estados Unidos, a este se le ha llamado en la literatura especializada como *japonismo*. Para Yoko Chiba, el japonismo es “[...] el término usado frecuentemente para describir la influencia de Japón en el arte y vida europeo de fines del siglo XIX”⁴¹ [Traducción mía] (1). Más adelante, Chiba cita a Gabriel P. Wiesberg, quien describe al movimiento japonista como *el renacimiento occidental*, analogándolo con el siglo XVI, en el cual arde la emoción por el redescubrimiento del mundo clásico que estimuló la imitación y la veneración por las civilizaciones del pasado; y respecto a los orígenes del término “japonismo”, Chiba explica que originalmente fue propuesto en 1872 por el crítico de arte francés Philippe Burty, quien aplicaría el concepto en un nuevo campo de estudio, en arte, historia y etnografía, y dicho concepto permitiría un acercamiento más sistemático al arte japonés que se redescubre⁴² en la época (2). El papel del japonismo dentro de la historia es tal, que una vez dentro del dominio público se adopta este estilo en amplios campos como la moda, el diseño de interiores, e incluso en la gastronomía (Genova 455). Por su parte, Elwood Hartman define japonismo como todo estudio de la historia, cultura y arte de Japón (141).

⁴¹ Original: One of the most fascinating examples of this interarts and intercultural phenomenon was *Japonisme*—the term conventionally used to describe the influence of Japan on late 19th-century European art and life.

⁴² Escribo esto a propósito, porque Japón jamás ha sido un país invisible en la conciencia de Europa. Primeramente, se encuentran las menciones del país en los textos de Marco Polo, y después en el siglo XVI se sabe de la llegada de españoles y portugueses a las islas japonesas. En el caso de México cuando era colonia española, se realizó la misión Hasekura, en la cual un daimio japonés pasó por México y España, con rumbo a Roma, dónde fue bautizado con un nombre cristiano. Decir que el movimiento orientalista fue quién descubrió el arte japonés, por no decir la sociedad, es negar igualmente estos antecedentes. Cfr. Dolores Chapoy, “Marco histórico de las embajadas japonesas de 1610 y 1614” en *La Misión Hasekura: 400 años de su legado en las relaciones entre México y Japón*, coordinado por Alicia Girón y otros, UNAM, 2014.

Para Chiba, las fases importantes del desarrollo del japonismo son: en principio la apertura de fronteras por Matthew Perry en 1854 con el tratado de Kanagawa, que incentiva a los extranjeros a curiosear por las islas niponas, y dicha fase continúa en 1867 con la primera Exposición Universal de París; como segunda fase se comprende el periodo entre 1868 y 1883 durante el cual la producción y consumo de objetos japoneses entre la burguesía creció en Europa y Estados Unidos; la tercera y más importante fase comprende desde 1883 hasta inicios de la Primera Guerra Mundial cuando la idea del Japón cambia radicalmente de un objeto estético a una potencia militar (3). Adicionalmente, Chiba afirma que las fases del japonismo se entienden mejor al abordar el cambio que existe en las producciones: en la primera fase se distingue exotismo, correspondiente al *japonaiserie*⁴³ de Francia; la segunda fase a la imitación; y la última, la que se considera como “madurez”, que corresponde a la absorción del corpus cuando el japonismo ya se encuentra consolidado y en la que ya hay una asimilación total de las formas y diseños japoneses en la vida cotidiana (3).

Al igual que Chiba, Hartman reconoce tres fases del japonismo. La primera llega hasta 1868 a la que considera como la fase de la apreciación de Japón por parte de las élites; la segunda fase comprende de 1868 hasta 1888 a la que nombra como el periodo de la burguesía; la última fase comprende de 1888 hasta 1904, año en el que termina la guerra ruso-japonesa⁴⁴,

⁴³ Según Hartman, el japonismo es un movimiento análogo a la *chinoiserie*. Así mismo, explica que el origen de este movimiento es debatible pero se considera que Théophile Gautier fue el “fundador”, aunque tiempo después los hermanos Goncourt reclaman el crédito al escribirle una carta a Philipe Burty (141–42). Como nota adicional, *Japonaisaire* es el término propuesto por los hermanos Goncourt, mientras que Louis Gonse, experto francés en arte, lo llama *Japonaiserie* o *Japonisme* (Hartman 142). Sobre el término *japonisme*, este es usado por primera vez en 1872 por Philipe Burty (Hartman 144–45).

⁴⁴ La guerra ruso japonesa 日露戦争 es un conflicto suscitado entre la Rusia zarista y Japón en un periodo de 1904 a 1905. El conflicto nace por la ambición de los rusos por expandirse desde Manchuria hasta Corea, esta última ocupada por los japoneses. Debido a las discrepancias y desacuerdos, la guerra se desata el 4 de febrero de 1904. Con la victoria de Japón, el pueblo nipón gozó de un impacto psicológico que los llevaría a reforzar

periodo en el que los europeos cambian su imagen de la tierra de las geishas a la del samurái debido a la victoria de las fuerzas militares japonesas frente a las rusas (146).

Se puede afirmar que el japonismo sirvió como fuente de innovación artística en el Occidente, gracias a la apropiación de un corpus temático que revoluciona la producción a la que los académicos se encuentran acostumbrados en estos tiempos. Es así que la importancia de introducir a Japón en el mundo académico y artístico sirve para constituir círculos intelectuales legítimos para interpretar e integrar en el imaginario occidental la realidad japonesa.

Dentro del contexto latinoamericano, está presente la inspiración artística, aunque enmarcada en proyectos políticos y económicos que permitan la adopción de flujos migratorios de obreros para fines económicos y no tanto de aceptación social. Esto implicaría que cualquier movimiento orientalista, sea exotista o no, contiene tanto el principio de colonización y racismo como elementos sustrato, que permite anteponer a la sociedad del dominador, o exotista, ante la del dominado, o exotizado. Así, Japón no representa necesariamente a un pueblo de arte y cultura, sino que forma parte de la idea universal de que, sin importar la nacionalidad, cualquier trabajador es importante, y por ello la necesidad de crear discursos sobre estas diferentes otredades. Por ello que haya una insistencia por describir a cualquier japonés como un artista cuya paciencia y dedicación son las materias primas de sus producciones y de su propia vida.

las ideas nacionalistas sobre su propia nación (Hane y Perez 179–87). Cfr. “The conclusion of the Meiji Era” en *Modern Japan. A Historical Survey* de Mikiso Hane y Louis G. Perez.

2.3. Tablada y su experiencia japonesa

Mientras en Japón ocurrían los cambios acarreados por la reforma Meiji, y comenzaban muchos extranjeros a viajar a las distantes y misteriosas islas niponas, Tablada iniciaba su carrera de escritor. Rodolfo Mata describe a Tablada como:

[...] un escritor modernista excepcional, pues no sólo dominó la musicalidad y la riqueza métrica promovidas por los seguidores de Rubén Darío, sino que encabezó, en México, la incorporación de temáticas novedosas y la transgresión de códigos estéticos y morales. Su japonismo, su erotismo y su diabolismo lo hicieron célebre y lo llevaron a suscitar y protagonizar polémicas que determinaron los rumbos de la literatura mexicana, como la que se fraguó en torno al tema del decadentismo (Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 15).

Por su parte, Seiko Ota cita a Héctor Valdés quien en su prólogo se refiere al escritor como “[...] uno de nuestros poetas más olvidados; o tal vez sería más justo — uno de esos poetas cuya obra no es de fácil recordación” (citado por Ota 16), aunque en palabras de la especialista, es un autor que pudo mostrar la maravilla del haikú japonés a sus posteriores como Octavio Paz (15). Por su parte, Federico de Onís, citado en el trabajo de Alfredo A. Roggiano sobre Tablada, describe al poeta modernista de la siguiente forma:

[...] En efecto, desde los tiempos de Gutiérrez Nájera hasta hoy, Tablada ha figurado en las avanzadas de todos los movimientos poéticos. Así como, por lo general, hemos visto y seguiremos viendo que los poetas mejicanos [sic] han sido parcos y mesurados, comparados con los de otros países, en el uso de las innovaciones, disimulando aquéllas mismas que estaban realizando, Tablada ha perseguido abiertamente, y con plena conciencia, una constante renovación mediante el cultivo de todas las tendencias poéticas que han aparecido en el horizonte en estos años, tan fecundos en ellas, prefiriendo las más *exóticas y audaces*. Su conocimiento de idiomas extranjeros, sus viajes—ha estado en varios países hispanoamericanos, en el Japón, en Europa y en los Estados Unidos—, y sobre todo su curiosidad incansable y sus grandes dotes de escritor [...]. Pero la nota más suya y la que el mismo tiempo *ha ejercido mayor influencia es el japonismo* [sic], *que aparece en forma modernista y afrancesada* en su *Florilegio*⁴⁵ (1899) [...]. Esta y otras formas humorísticas, le han dado en los últimos años nuevo ascendiente sobre los poetas jóvenes, especialmente de Méjico. [Énfasis con cursivas es mío] (citado, Roggiano 47–48).

⁴⁵ Cursivas en el original.

Por otra parte, el esposo de la escritora Elena Garro, Octavio Paz, a motivo del poeta hace un recuento de los objetos con los que describe las producciones tabladianas:

Porque la obra de José Juan Tablada es una pequeña caja de sorpresas, de la que surgen en aparente desorden plumas de avestruz, diamantes modernistas, marfiles chinos, idolillos aztecas, dibujos japoneses, una calavera de azúcar, una baraja para decir la buena ventura, un grabado de “La Moda en 1900”, el retrato de Lupe Vélez cuando bailaba en el teatro Lírico, un lampadario, una receta de las monjas de San Jerónimo, que declara cómo se hace la conserva de tecojotes, el arco de Arjuna... fragmentos de ciudades, de paisajes, de cielos, de mares, de épocas. Cada poema encierra muchas riquezas, muchas alegrías, si el lector sabe mover el resorte oculto. Y nunca se sabe cuál será la sorpresa que nos aguarda: si el diablo nos guiña el ojo, el payaso que nos saca la lengua o una rosa que es una bailarina (citado, *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. 9).

Así mismo, José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo*, plantea la figura de Tablada como un miembro importante para el movimiento modernista, puesto que es quien inicia el decadentismo y el movimiento simbolista propiamente con su poema “Ónix” publicado en la revista *Azul* en 1894 (189). Sin embargo, el momento coyuntural de su carrera concurre en dos puntos: la fundación de la *Revista Moderna* en 1898 (Pacheco 189) y su viaje a Japón. Sobre la parte japonista, Pacheco añade que:

La virulencia de su ingenio, manifiesto en artículos y epigramas, lo hizo célebre más allá de los medios literarios. En 1900 Jesús Luján —mecenas de la *Revista Moderna*— le pagó un viaje al Japón que Tablada había descubierto en páginas de los Goncourt⁴⁶. Desde allí envió una serie de crónicas, *En el país del sol*, reunidas en libro casi veinte años después (189–90).

Evidentemente, cuando se pronuncia a Tablada, es por medio de la concepción del poeta y transgresor del modernismo. Debe aclararse que la obra con temática japonesa más celebre, no sólo dentro de su japonismo sino de su propia carrera, son sus “haikú” o “hakái”,

⁴⁶ Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) Goncourt tuvieron una fascinación por el arte japonés. En un principio, debido a la situación del movimiento chineísta o *chinoiserie*, su primer contacto con Asia fue por medio de objetos chinos, y para 1850 los hermanos comienzan a coleccionar diversas obras de arte japonés (Houssais 59–60). Entre algunas obras de ambos se encuentran *La maison d'un artiste* (1881), *L'Art Japonais du XVIII siècle: Outamaro le peintre des maisons vertes* (1891) y *L'Art Japonais du XVIII siècle: Hokusai* (1891).

quedando de lado su prosa, tal es el caso las crónicas de *En el país del Sol* o de *Hiroshigué ...*⁴⁷.

El génesis del gusto de Tablada por Japón, según Atsuko Tanabe, surge de dos acontecimientos en su infancia: en primer punto se encuentra la amiga de la madre del poeta, quien era viuda de un comandante general de la nao china y quien solía contarle algunos relatos; por otra parte, su tío coleccionista de artefactos asiáticos (29). Adicionalmente, Seiko Ota añade que la madre del autor tenía una amiga con quien platicaba sobre las cosas exóticas y misteriosas de las remotas tierras, y de estas conversaciones Tablada era participe cuando niño (Ota 44), lo que probablemente estableció su imaginación y su curiosidad.

Para esta época, la migración proveniente de Asia, principalmente de China y Japón se consumaba. Francisco Romero Estrada escribe:

La política migratoria en los periodos presidenciales de Porfirio Díaz (1867-1880 y 1884-1911) fue un factor de atracción para las primeras migraciones asiáticas: chinos, japoneses y coreanos.

⁴⁷ El sitio dónde se han recopilado las obras de Tablada tanto plásticas como su prosa y poesía, es el que está a cargo del Dr. Rodolfo Mata *José Juan Tablada. Vida, Letra e imagen*. Otros estudios no relacionados con su prosa sino con su extensa producción en verso junto con su obra visual como los caligramas, se encuentran el artículo de John Page titulado “José Juan Tablada y el anti-haikú” (1992) dónde hace un estudio explícito sobre el concepto de haikai y haikú. Por su parte, Mark Cramer en su artículo “José Juan Tablada and the Haiku Tradition” (1975) plantea cuestiones igualmente relacionadas no al haiku japonés y Tablada, sino el haiku tabladiano como una nueva forma de poesía. Así mismo, Michele M. Pascucci en “José Juan Tablada y el ideograma kotobuki: sus fuentes y su uso en ‘Li-Po’” (2014) refiere a las fuentes que influenciaron a Tablada a concebir su obra en forma de ideograma. Adicionalmente, Alfredo A. Roggiano en su publicación “José Juan Tablada: Espacialismo y Vanguardia” (1980) presenta la crítica literaria en el contexto hispanoamericano en torno al autor. Entre algunas tesis sobre la poesía tabladiana, se encuentra *El origen de la libertad en la poesía ideográfica de Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada* (2008) de Haydee Ramos Cadena; *Comentarios al jaiku de José Juan Tablada* (2000) de Jackeline Bucio García; Atsuko Tanabe Ushio con su tesis titulada *El japonismo en la obra de José Juan Tablada* (1974); John G. Page con *José Juan Tablada introductor del Haikai en Hispanoamérica* (1963), y finalmente se encuentra el trabajo de Amanda Mariscal Acosta titulado *La poesía de José Juan Tablada* (1949). La abundancia de bibliografía relativa a la poesía da pistas respecto a la parte que mayor interés ha despertado en la crítica de Tablada para definir al autor como una autoridad japonista, además de mostrar cómo se margina la obra en prosa de tema japonista. Se suman a estos los trabajos de tesis de María Dolores Romo Montiel, *La mujer del Kimono: la representación de las figuras femeninas japonesas en José Juan Tablada y Efrén Rebolledo* (2020) y *Tres viajes modernistas a Japón: tiempos modernos* (2015), en el cual replantea una lectura y vistazo a las obras en prosa de Tablada relacionadas al viaje a las lejanas islas niponas en 1900.

Los primeros grupos migratorios que llegaron a México se desarrollaron en diversas etapas o fases, las cuales estuvieron ligadas a las causas internas del lugar de origen de los emigrantes chinos, japoneses, y coreanos, entre otras, atropellos y abusos, búsqueda de mejores condiciones de vida, desempleo, calamidades sociales, hambre, guerras, sentimiento nacionalista y libertad religiosa (Romero Estrada 142).

Es vital esta parte en relación con las producciones de Tablada, puesto que este flujo migratorio supondría también la gestación de un proyecto orientalista. Esto quiere decir que, como anteriormente se explicó, debido a las múltiples migraciones hubo la necesidad política de conocer a Asia y su gente. Se debe recordar que en el exterior se ha planteado un japonismo, y por consecuencia un orientalismo, en Latinoamérica, basado principalmente en la impresión artística y la emulación de objetos como vasijas y pinturas. No obstante esta admiración estética, las políticas de migración durante el Porfiriato marginaban a las poblaciones asiática y africana, pues representaban lo anti occidental. Se consideraba en los proyectos de colonización que los europeos tenían una fácil asimilación con la sociedad mexicana, y que provocaban un contrapeso con el influjo estadounidense además de la belleza física (Romero Estrada 143). Romero Estrada añade que, a pesar de las ventajas de estas políticas, muchos europeos no llegaron a “blanquear” la raza, por lo que “[...] se procedió a otorgar ventajas a los inmigrantes asiáticos, particularmente a los chinos, japoneses y coreanos” (143)⁴⁸.

El mismo especialista detalla que entre los factores que impulsaron el movimiento de estos grupos migratorios se encuentra como antecedente inmediato la “fiebre de oro” en

⁴⁸ A motivo de esta parte, Romo Montiel explica que el caso de Tablada fungió como un elemento que dotaba de prestigio al proyecto de modernización cosmopolita de la burguesía durante el mandato de Porfirio Díaz, y que esto obligó al autor a reeditar sus crónicas para darle más ímpetu a la fuerza política (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 114). A diferencia de esta idea, yo prefiero pensar que se trata de un proyecto de adopción de inmigrantes más que de apoyar el cosmopolitismo de la élite del cual habla la especialista, ya que dicho movimiento entonces sería meramente motivo estético, y ocultaría las razones verdaderas de un orientalismo consistente en la apropiación y colonización simbólica.

California, Estados Unidos, por la que muchos chinos y cantoneses⁴⁹ en los años de 1848 y 1849, emigraron como mano de obra barata para diversas compañías mineras de yacimientos de oro; a pesar de estar en un país extranjero, estos grupos asiáticos no mostraron interés por aprender inglés y conservaron sus propias costumbres y la forma de relacionarse comunitariamente (144–45). Aunado a esto, según Romero, gracias a que los chinos aceptaban salarios bajos, provocó odio y los prejuicios racistas por parte de los estadounidenses y de otros migrantes, lo que motivó a la prohibición de la inmigración de chinos; ante dicha situación, “[...] Porfirio Díaz invitó a los chinos a colonizar algunos lugares del territorio mexicano” (145). Los primeros asentamientos chinos se reconocen en Baja California, pues el grupo poblacional que llegaba a México venía directamente de California (Cardiel Marín 190).

En el caso de los japoneses, Romero Estrada plantea una migración motivada por la pobreza y la búsqueda de oportunidades en Estados Unidos. En un principio, se contrataron a un grupo de campesinos japoneses para trabajar en campos de café en Chiapas, precisamente en Escuintla en 1897 (145), pero dicho proyecto vio su caída por las siguientes razones:

[...] 1) los colonos no tuvieron tiempo suficiente para adaptarse al nuevo medio; 2) no disponían del capital necesario; 3) no estaban preparados para cumplir la tarea encomendada; además de que desconocían los métodos del cultivo del café, su número era reducido; 4) las enfermedades tropicales, como el paludismo y la fiebre amarilla, incidieron en la salud de los colonos; 5) la deserción de Kusakado [uno de los miembros que participó activamente en la migración], tres meses después de su llegada, desalentó a los colonos; 6) el gobierno de México, por su parte, no

⁴⁹ La causa de que los chinos y cantoneses salieran de su país se debió a cuestiones políticas. Se debe tomar en cuenta que, debido al imperialismo europeo, China perdió la guerra del Opio por lo que firmó el tratado desigual en 1842 llamado “El tratado de Nanjin” con Inglaterra en el que cede privilegios y libertades económicas a los ingleses (Cardiel Marín 189). Así mismo, el gobierno de la dinastía Qing 清朝 (1644-1912) enfrentó problemas intestinos tales como el crecimiento acelerado de la población, además de la injusticia social que acarreo miseria, lo que motivó a muchos campesinos a migrar (Cardiel Marín 189).

cumplió el ofrecimiento de brindarles cierto apoyo, como el abastecerles la semilla del cafeto y de un instructor; 7) los intentos fallidos de plantación del cafeto pronto desanimaron a los colonos culminando con la deserción de varios de ellos (Ota Mishima 46).

A pesar del fracaso, muchos de los migrantes japoneses, junto con otros asiáticos, decidieron permanecer en México. Entre las actividades económicas que realizaron los colonos se encuentran principalmente la agricultura —cultivo de henequén y algodón—, además de la apertura de tiendas de abarrotes, lavanderías, mercerías (Romero Estrada 149). Romero Estrada añade que en Torreón se asentó la mayor parte de asiáticos que abrieron negocios tales como restaurantes, lavanderías de vapor oriental, tiendas de ropa, aunque dicha actividad comercial estaba a cargo principalmente de chinos (149). Romero justifica dicho establecimiento+5 con la construcción del ferrocarril en el norte de México (149).

Es en este contexto económico y social en que aparece Tablada como un artista adulto interesado por Japón. Sus primeras obras con tintes asiáticos serían los poemas “Kwan-on (Venus búdica)” en 1893 (Tanabe 32) y “Nirvanah” en los que, según Rodolfo Mata, se nota un exotismo al estilo de Pierre Loti (“De Coyoacán a la Quinta Avenida” 22).

Probablemente el punto más crucial de la carrera del poeta es el viaje a Japón. Tanto Ota como Mata concuerdan en que se realizó en 1900, y que fue financiado por Jesús E. Luján y otros personajes de la *Revista Moderna* (Ota 27; Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 22); Tanabe menciona que el viaje no fue tan fructífero como se esperaba porque Tablada sufrió de una melancolía que lo obligó a regresar a México (Tanabe 45).

Sin embargo, a Tablada se le considera el autor “japonista” por antonomasia del periodo, confiere imagen de autoridad y sobre todo de un carácter de originalidad propio, sin considerar así los trabajos sobre Asia en la literatura Iberoamericana. José Emilio Pacheco

afirma que Tablada estuvo nutrido de un contacto directo con Japón, y que su caso como autor orientalista es el más famoso por incursionar en las letras mexicanas con los famosos haikú (citado por Cisneros 91–92).

Tablada no es el primer autor en experimentar ni investigar con formas tales como el haikú. Entre varios nombres, se puede mencionar a Enrique Díez-Canedo (1879-1944)⁵⁰ quien escribió algunos poemas como “Del cercado ajeno” (1907), Haiku adaptado de una traducción francesa (De la Fuente Ballesteros 1990, 395). En la revista *España* (1916-1924), Díez-Canedo publicó artículos en torno al Haiku en la segunda década del siglo XX (Rubio Jiménez 87). Por su parte, Antonio Machado (1875-1939)⁵¹ ya mostraba ciertos toques *japonistas* en la segunda edición de las *Soledades. Galerías y otros poemas* (1907), donde el poeta incrustó fragmentos de *haikus* en sus poemas (De la Fuente Ballesteros 59).

Para el caso de Tablada, su interés por lo japonés responde a su contacto con fuentes exógenas:

El interés de Tablada por lo oriental y, en particular, por Japón, nace desde sus primeros pasos como lírico y como lector de los parnasianos y simbolistas franceses: los Goncourt, Pierre Loti,

⁵⁰ En el caso de Enrique Díez-Canedo, Jesús Rubio Jiménez explica que el interés por nuevas formas de poesía se ve motivado por la *contracultura* (Rubio Jiménez 84) y por las referencias de Oriente dentro de los círculos de escritores modernistas (Rubio Jiménez 86). Díez-Canedo publicaba en la revista *España* y *El sol* (1917-1939) sus artículos en torno a los haikús, y su conocimiento de esta forma de poesía eran de fuentes europeas (Rubio Jiménez 86–87). Entre sus artículos se puede mencionar “La vida literaria: háikais” el cual se puede revisar en el enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1a05e897-b135-42d7-9937-32c42c301be5&page=9> (consultado 7 de marzo del 2023).

⁵¹ Machado adoptó el *Haiku* al cantar andaluz. Armando López Castro escribe que: “Machado prescinde del exotismo oriental e incorpora la brevedad sentenciosa de la copla popular, tan próxima a la reticencia japonesa, procurando evitar la acumulación verbal y haciendo hablar a la soledad humana en la propia soledad de las palabras. El hecho de combinar dos tradiciones distintas, pues la seguidilla se nutre de la tradición folklórica y el haikú posee una estética refinada, hace que las posibilidades de combinación sean múltiples, desde la simple glosa del cantar japonés hasta la asimilación de la imagen deslumbrante, pasando por la estructura interna dual y el final de la obra abierta, de modo que, en ese proceso de adaptación, resulta a veces difícil deslindar lo que es simple material de acarreo de lo que es pura invención” (López Castro 12).

Mendès, Gautier, José María de Heredia⁵² —traducido por el propio Tablada—, etcétera (De la Fuente Ballesteros 60).

También se afirma que la fiebre de Tablada por Japón se debe al contacto que estableció con el arte japonés, y que a partir de este punto se traza una línea de interés que incluía a imperio Nipón como foco de atención, a su literatura japonesa y el haikú (Cisneros 93). Por lo tanto, puede entenderse que las fuentes en su etapa de madurez y consolidación de una carrera como escritor son el arte y los libros que tenía a mano, que provenían principalmente de la tradición japonista francesa, como los libros de Loti y los hermanos Goncourt a los que cita con frecuencia en sus artículos sobre su viaje al país asiático.

El viaje de Tablada al Japón debía aportar autenticidad y profundidad al japonismo de su literatura y hacer de él una autoridad indiscutible en asuntos de cultura japonesa. Pero no sólo eso. Era un viaje que venía a beneficiar a la *Revista Moderna* y a su mecenas, Jesús E. Luján. No debe pasarse por alto, en efecto, que para Luján, que es quien anima y mantiene la revista, ésta debía ser una comprobación lujosa y decorativa de la viabilidad del ambicioso proyecto del que formaba parte su publicación, el de la modernización económica emprendida por la dictadura de Porfirio Díaz. La necesidad de aparentar un alcance cosmopolita del poder de la burguesía porfiriana bien podía justificar la travesura de inventarle visos de verdad al viaje de Tablada a Japón (Echeverría, “Tulipanes en el suelo de nopales” 222).

Por tanto, el hecho de que Tablada fuera culto y consumidor del corpus japonés no es suficiente, consecuentemente, el viaje permite no sólo ampliar sus conocimientos, sino que ofrece autoridad y poder respecto de Japón para su trayectoria tanto como escritor y como artista⁵³. Es así que en la época hay una gran necesidad de incluir no sólo a Tablada como

⁵² Entre las obras de la ola de la *japonisairie* se encuentran: los hermanos Goncourt con sus diarios, y de Edmond Goncourt *Hokusai* (1896) ; de Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (1888) y *Japoneries d'Automne* (1889) ; por último de Judith Gautier *Les peuples étranges* (1879), *Poèmes de la libellule* (1885) *Tokyo, chapitre du livre collectif Les capitales du monde* (1892), *Le Japon, ouvrage de vulgarisation* (1912).

⁵³ En el prólogo a la edición correspondiente a la colección de la obra completa de Tablada, Jorge Ruedas de la Serna se muestra en contra de la veracidad del viaje. Entre sus argumentos, se encuentra la falta de concordancia de fechas, sus referencias a Sada Yako —una actriz japonesa—, en japonés *Kawakami Sadayakko* 川上貞奴, como eje para entender que la fecha de su viaje y escritura son extrañas, además de los testimonios de otras figuras. Esto permite no entender si Tablada viajó o no, sino el papel del viaje como elemento fundamental para un escrito cronístico.

autoridad cosmopolita, sino que, de forma metafórica, incluir a México dentro de la línea de la tradición orientalista. Dicho de otra forma, poner al país en el margen de la erudición del mundo Occidental era tan importante debido a que el México de Porfirio Díaz se encuentra en un proceso de modernización cuya base es la emulación del modelo de las grandes potencias de Europa. Adicionalmente, Echeverría considera que el viaje corresponde a la idea sobre la creación poética:

Solamente la idea romántica de que el creador poético es capaz de hacer de toda cosa un material de su creación; de que él está por encima de lo que las cosas del mundo puedan ser “en realidad”, puesto que la realidad de orden poética que él les otorga es una realidad arbitraria, irresponsable, desentendida de las exigencias de las primeras (Echeverría, “Tulipanes en el suelo de nopales” 222).

Es decir, la idea del viaje es tanto parte esencial de la formación intelectual del fin de siglo, como una cuestión de diplomacia hasta cierto punto “artística” en la que puede darse licencia de construir la realidad japonesa de forma libre e incluso subjetiva. Sobre esto, Ruedas de la Serna opina que el escritor modernista tiene una necesidad de ver la vida a través del arte y por tanto Tablada también tiene un afán de fuga de lo real (Ruedas de la Serna 157). Adicionalmente, Ruedas de la Serna piensa que Tablada también tenía ese sentimiento de querer vivir como un diplomático en Japón: “[...] pero diferente de aquellos, un diplomático que habría sabido apreciar esa cultura [...]” (156). Esto corresponde a tener en mente que el modernista como viajero forma parte del binomio del diplomático y el artista, cuyo trabajo corresponde medianamente a la descripción de una realidad, que en este caso se trata de la japonesa; y mayoritariamente a una ambición de mostrarse como un erudito importante en la sociedad mexicana.

De suerte que desde la perspectiva del viajero intelectual se abre otra vía de comprensión de la profesionalización del escritor, y de la configuración de una ruta artística, en la cual el exotismo y la crónica son a un tiempo causas y efectos de dicha configuración. Al respecto del lugar del viaje en la figura del artista, Beatriz Colombi propone el concepto de “escritor huésped” al que define como:

[...] [aquel sujeto] que subsume tanto la idea del escritor extraterritorial —aquél que hace su hogar en otra lengua— como el de forastero o visitante. Veo al escritor *huésped* como un sujeto parcialmente ajeno al nuevo entorno y despojado de su origen, siempre entregado a la interacción entre dos fuerzas contrarias pero, al mismo tiempo, estimulantes y enriquecedoras. Mi hipótesis es que, dado su carácter de escindido de un universo familiar, esta figura siempre resulta un *agente modernizador*, un promotor de cambios (Colombi 11).

El papel de la *Revista Moderna* para Tablada fue tan indispensable en este proceso de configuración no sólo de su corpus sino de sí como figura japonista, porque no sólo se trató de la plataforma que le dio la oportunidad de viajar, sino que ahí convivió con otra clase de escritores no sólo mexicanos sino hispanoamericanos suscritos al modernismo (Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 20). Todo lo anterior resulta primordial para entender cómo es que Tablada fue legitimándose como autoridad, porque al tener lectores que eran parte de los círculos artísticos le daba al autor un respaldo y un apoyo tanto moral como físico.

Sobre la cronología de su trabajo japonista y sus etapas, se reconocen tres. Sobre la primera, Bolívar Echeverría escribe que:

El primer japonismo de Tablada pertenece al período “modernista” de su obra literaria, uno de tantos períodos por los que pasó la vida y la obra de este hombre de personalidad mutante e itinerante, inasible no sólo para los otros sino para sí mismo: zarandeado entre los extremos del “malinchismo” y el nacionalismo, la egolatría y el altruismo (Echeverría, “Tulipanes en el suelo de nopales” 223).

En este mismo orden de ideas, Tanabe escribe que resaltan de esta primera etapa “[...] una inclinación apasionada y ciega por el Japón, por lo exótico. Otro rasgo [...] es un marcado

decadentismo erótico [...]” (Tanabe 31). Así, la primera etapa de Tablada, correspondiente a la escritura de sus primeros poemas sobre Japón, es exótica y cercana al modernismo hispanoamericano. Echeverría añade que dicha etapa se trató de:

[...] una aproximación superficial a la realidad japonesa, es una muestra más —proveniente de un “europeo reencontrado”— del irrespeto ante los otros que caracteriza a los europeos autocomplacientes, de una insensibilidad ante lo otro que hay en los otros (y en sí mismos) que no les permite apreciarlo como un indicio de la posibilidad de humanidades alternativas sino que es para ellos simplemente un material que creen poder integrar en sí mismos modelándolo a su antojo (“Tulipanes en el suelo de nopales” 223).

Esta etapa concluye, según Tanabe, con su viaje a Japón en 1900 que serviría para “estudiar el arte japonés y traer a México la cultura de ese país” (Tanabe 45). En esta fase destaca su obra *El florilegio*, publicada en 1899 (Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 21), así como sus poemas dispersos (1888-1914) como “Nirvanah”, “Musa Japónica”, “Japón”, “La Venus China” y “Kwan-on (Venus búdica)”.

Sobre su segunda fase, después de su llegada a Japón, la producción de Tablada cae abruptamente, y esto se debe, según Tanabe, a una crisis personal y artística del poeta en 1904, año en el que deja su carrera pausada (Tanabe 85–86). A palabras de la especialista:

De cualquier modo, Tablada, demasiado afectado por sus impresiones del Japón, no podía obtener buenas conclusiones de su primer contacto con el país: el abismo desengañador que vio entre el ideal y la realidad de ese pueblo, incluyendo paisajes, gente y la sociedad misma, lo mantenía perplejo; al mismo tiempo se sentía impotente para expresar literariamente todo lo que atisbó durante su estancia por falta del conocimiento del idioma y de una preparación básica (Tanabe 87).

A partir de esta idea, Tanabe afirma que Tablada, en esta segunda etapa, se encuentra en un desengaño de su ideal del Japón respecto a la realidad, y que además Tablada no podía considerarse un orientalista total debido a sus escasos conocimientos, ya que no hablaba japonés para acceder a fuentes primarias. Por lo tanto, su japonismo está basado en impresiones que le causaron las diversas fuentes extranjeras que consumió sobre Japón. Así

mismo, su propio corpus corresponde no a imitaciones sino a recreaciones a partir de una idea preestablecida. Sobre esta etapa, su única obra importante es su poema “Las máscaras”, publicado en 1902 en la *Revista Moderna* (Tanabe 88).

Para la tercera fase, inaugurada con el “Poema de Okusai” publicado en 1910 y recopilado posteriormente en *Al sol y bajo la luna* de 1918: “El poeta vuelve a dejarse estremecer por un amor que ha sobrevivido a lo largo de los años [de vicios y riquezas].” (Tanabe 100). Entre los eventos que resaltan de esta fase son el viaje a París de Tablada en 1911, en el que su japonismo renace y le da un nuevo ímpetu al autor (Tanabe 101), y de dicho viaje escribe sus *Crónicas parisienses* en las cuales habla sobre arte. Las obras preponderantes de esta época son *Hiroshigué...* de 1914 (Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 23); su gran obra visual-poética que son sus haiku y caligramas de las recopilaciones *Un día* de 1919; por último, *Li po y otros poemas* de 1920 (Tanabe 121). Para 1922, Tablada publica su segundo libro de haiku *El jarro de flores* (Mata, “De Coyoacán a la Quinta Avenida” 29).

Vistas las fases japonistas de Tablada podemos considerar que su japonismo es autónomo pues construye su corpus a partir de su propia opinión creada debido a la absorción de las diversas fuentes consumidas, y que más adelante se vislumbra dicho conocimiento adquirido en el desarrollo de formas novedosas como el *haiku* y caligramas, entendidos no como traducción sino como emulación de formas. Asimismo, podemos asegurar que la consolidación de su corpus se da casi después de dos décadas del viaje a Japón, y que su inspiración es fruto de la lectura e investigación hecha con las fuentes europeas. Esto se debe

a que, tal como explica Tanabe, su viaje a París en 1911 le da nueva inspiración, y no así el viaje a Japón.

Por tanto, se puede explicar que en su primer japonismo, previo a su viaje y a su obra *En el país del Sol*, Tablada tiene conocimiento del imperio japonés proveniente de otras fuentes y no de un conocimiento empírico. Dicha fase se consolida de forma total en su viaje, pues es la base que sedimenta su carrera como diplomático exotista. Fruto de esta etapa son sus artículos relacionados con su viaje, en los cuales vierte gran parte de sus ideas y aspiraciones por Japón. Por otra parte, el japonismo de su tercera fase corresponde a una nueva faceta, en la que el Japón se vuelve símbolo y forma que plasma dentro de sus poemas.

2.4. *En el país del sol* y sus arquetipos

En el país del Sol, según Rodolfo Mata, es un libro publicado originalmente por la imprenta Appleton & Co., en Nueva York en 1919, conformado por los artículos publicados previamente en la *Revista Moderna*, la *Revista Azul*, *El Mundo Ilustrado* y la *Revista de Revistas* (“Prólogo” 7–8) aunque la serie comienza desde el número de la primera quincena de Julio de 1900 de la *Revisa Moderna* (Mata, “Prólogo” 9). Mata explica que este libro compuesto de veinticinco capítulos provenientes de veinte de todos sus artículos trata sobre lo que vio de Japón durante su estadía. Añade que Tablada escribió más artículos, pero estos no fueron incluidos en la recopilación de *En el país del Sol* (“Prólogo” 8)⁵⁴.

⁵⁴ He omitido toda la información relativa al orden de las crónicas, como son la fecha de publicación de cada artículo y las observaciones puntuales de Mata, debido a que resulta innecesario para este trabajo. Sin embargo, cfr. “Prólogo” en *En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada* de Rodolfo Mata, donde dicha información se encuentra a pie de detalle.

Según a palabras de María Dolores Romo Montiel:

En el país del sol tiene un cierto timbre poético, pero no es precisamente poesía; tiene tintes de diario de viaje sin ser un diario; tiene muestras de ser una crónica aunque se convierta en un tratado de la vida japonesa. Es una obra completa si se le toma no sólo como un motivo para los estudios japoneses en México, sino también se le considera la iniciadora de una serie de evoluciones en el ámbito creativo, como el acercamiento formal a Oriente y las nuevas formas de creación artística, y también en el mundo social y cultural del México porfiriano. En ese sentido, también debe verse este libro como un parteaguas importante para que otros escritores trataran de adentrarse en las bellezas que ofrecía el Japón moderno, como fue el caso de Efrén Rebolledo [...] (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 117–18).

Así mismo, la misma Romo Montiel expresa que la función real de esta compilación de crónicas sobre Japón no inaugura necesariamente un movimiento japonista en México, sino que ofrece las múltiples facetas del autor, pues “Tablada pone de manifiesto que es un creador, no un perfeccionista, y que le interesa mostrar su potencial a través de lo que su alma artística le permite enseñar a los demás” (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 117).

Sin embargo, considero que la importancia de esta compilación de artículos para su época se encuentra en que Japón fue conocido en México a inicios del siglo XX, y por tanto sí se trata de la inauguración de un japonismo. Sin duda, la vivencia japonesa de Tablada permite a sus lectores conocer quiénes habitan en esas tierras, cómo es su día a día y en qué se diferencian del sujeto mexicano nacional. Por ello la importancia de buscar la imagen arquetípica en la obra, ya que *En el país del sol* es de los primeros escritos de un mexicano sobre el imperio japonés, así como un espejo por el cual la idea de las tierras niponas pudo fijarse en la conciencia de la sociedad de la época.

Por ejemplo, en el artículo “Un *Matzuri* [sic]”, Tablada nos presenta una escena en la que dos personajes, la Señora Pino y la Señora Campánula, conversan en la calle:

Y las dos *musmés* [sic] cambian reverencias de minueto, oblicuas sonrisas y emprenden frente al pregonero que salmodia una charla llena de aspavientos, de exclamaciones de asombro, de incredulidad, de regocijo... ¿Qué platican? ¿De qué hablan las *musmés* [sic]?... Hablan de todo y de nada, siendo frívolas como mujeres, pero mil veces más frívolas aún como mujeres japonesas... (Tablada 120)

En este caso se trata del arquetipo de la imagen femenina. Usa el referente de lo femenino occidental y lo universaliza al afirmar que cualquier mujer es frívola; finalmente exagera para el caso japonés: sus mujeres son más frívolas que las occidentales. Enfatiza el hecho de que, como mujeres, les gusta hablar entre sí mismas, lo cual es una idea que homologa con la realidad occidental.

Es de esta forma que se concreta una idea arquetípica, en la que usa un referente común para contrastar las diferencias con el ente exotizado. De vuelta a las nociones de Jung y Gilbert, el arquetipo funciona como un mecanismo con el cual el Yo, o el autor en dado caso, puede describir el mundo que le rodea. En este caso, Tablada se dedica a explotar la imagen japonesa, mostrarla a los lectores⁵⁵, y así establecer un referente base directo y autorizado con el cual la sociedad mexicana pueda identificar a la japonesa.

Ahora bien, por medio de una clasificación se puede mostrar la gran gama de personajes que ofrece el país nipón. Es por ello que Tablada gusta de enfatizar conductas y acciones de los japoneses como la ritualidad y la ceremonia, ya que le dan licencias para crear una identidad extranjera, en este caso la japonesa, y diferenciarla de la sociedad mexicana. Es así que propongo una clasificación de dichos arquetipos a partir de su función:

⁵⁵ Es importante aclarar que los lectores de la época son los consumidores de las revistas anteriormente dichas. Es decir, gente con el capital financiero y cultural para acceder a textos como las crónicas, así como personas alfabetizadas.

- 1) Sociedad utópica: La función de esta categoría es mostrar una sociedad llena de valores enaltecidos y de los que carece la sociedad del lector. El procedimiento principal es el elogio, el patriotismo y el arte como parte de la vida cotidiana. Entre esta tipificación se encuentran las *Musume*, los festivales, así como los diferentes oficios y trabajos. Debe aclararse que esta sociedad utópica se ubica en el tiempo presente del autor, en el que existe una modernidad occidental contaminando los territorios exógenos a la realidad eurocentrista.
- 2) Sociedad primitiva: La función de esta categoría es dibujar una sociedad que ha resistido la modernidad y ha optado por la preservación de sus valores, lo que convierte a dicho pueblo en una antiquísima reliquia viva y contemporánea del escritor. La característica principal es la evocación, y elogio del pasado y la naturaleza, como una forma pura y perfecta en la que se roza con el ideal y la utopía. En esta categoría se insertan arquetipos como el de la *Geisha*, el *Shogun*, el *Daimio*, el guerrero o Samurai, la ceremonia del té y el arte.

Hay una convivencia de lo natural con lo urbano, de lo utópico con lo primitivo, de lo viejo con lo nuevo, por lo que en algunos momentos es difícil diferenciar cuál primaría, pues el arquetipo participa en ambos espacios y temporalidades al mismo tiempo. Sin embargo, es posible clasificar los arquetipos en sus categorías correspondientes, ya que, en la literatura especializada de Japón —entendida como todo lo relacionado a la historia y el arte— hay una gran diferenciación entre lo moderno para el siglo XIX y lo antiguo.

Como ejemplo, en su artículo “Tokio al correr el Kuruma”, Tablada relata su viaje de Yokohama a Tōkyō⁵⁶, en el que observa muchos lugares llenos naturaleza los cuales disfruta.

Al llegar a la ciudad la describe de la siguiente forma:

[...] ... Y los campos van palideciendo y las selvas tupidas aclarándose a medida que nos acercamos a Tokio. La inmensa metrópoli, la imperial y trágica ciudad... El eclógico canto de las cigarras se ensordece y en cambio se escucha a intervalos el alarido de los azores, el croasar [sic] pausado de los cuervos (Tablada 98).

Se hacen descripciones en las que convive lo antiguo con lo moderno, así el espacio se convierte en la dimensión donde el tiempo lineal sucumbe; en este fragmento, es posible visualizar la ciudad como parte de la naturaleza. Sin embargo, hay una clara alusión a las urbes como centros de modernidad, en las que el Japón del pasado se desvanece y los rastros de ese Japón puro se encuentran en los lugares apartados de la urbanización.

Otro aspecto importante para considerar referente a los arquetipos es la constante comparación. Este mecanismo no sólo permite proveer al lector con un referente con la cual puede empezar a visualizar y comprender un arquetipo, sino que resalta las cualidades japonesas en grado de exageración. Ejemplo de ello se encuentra entre chinos y japoneses en “Bacanal china”. En dicho artículo, Tablada describe peyorativamente a la mujer china, a la que acusa de fea y sucia:

Allá en los oscuros desvanes, en los hediondos tapancos, quedó la pipa atascada de opio y la asquerosa hembra china que cuando se levanta de su tálamo, vacila, intenta clavar en la estera las púas de sus pies atrofiados, pies de cabra o de faunesa, y cae por fin, si una mano de beluario piadoso no se tiende para detenerla y volverla otra vez a su cubil (Tablada 90).

En este fragmento se relaciona a los chinos con el opio, esta asociación facilita describir a la mujer china como adicta y degradada. Asimismo, el opio es sinónimo de la

⁵⁶ Utilizo la romanización Hepburn, un sistema altamente reconocido internacionalmente, para los nombres japoneses. Prefiero usar este sistema ya que es próximo a la pronunciación del japonés. Revisar el Apéndice I para más información.

fealdad, a lo sórdido: una imagen con un valor artístico y exótico. La connotación peyorativa implica que, por pliegue y por comparación, el yo que enuncia se ubique encima de esta realidad exotizada. En tanto a las mujeres japonesas, como se verá más adelante, son descritas como recatadas, hermosas, y moralmente admirables⁵⁷.

De esta forma, es posible entender que esta crónica ofrece diversas imágenes arquetípicas que permiten al lector entender la realidad asiática. Es un instrumento usado a propósito por Tablada para explotar no solo su genio creativo sino también el japonista que ha creado a través de su carrera y fama como conocedor de las tierras niponas. Utilizar sus sentimientos, aspiraciones y conocimientos en un texto como tal permite que *En el país del sol* forme parte de una línea de estudios japonistas de nivel occidental, y, por tanto, un producto moderno.

⁵⁷ A lo largo de *En el país del sol* hay comentarios racistas hacia los chinos. Desde denominarlos deformes físicamente hasta abominables, inscribiendo a Tablada en una clara sinofobia de época. Los artículos donde es posible ver explícitamente esta xenofobia son *Bacanal China* y *La mujer de Tjuang-Tsé*. Para motivos del trabajo, he decidido no abarcarlos debido a que la mención japonesa es totalmente nula. A pesar de su pasión por Japón, Tablada no considera a China un lugar digno ni exótico, sin valor. Es clarificador que el poeta está nutrido de las ideas europeas, pues debe recordarse que, después de la victoria occidental en las guerras del Opio del siglo XIX, la imagen del pueblo chino fue manchada, ya que fueron quienes hicieron una petición a Inglaterra del cese del comercio de opio a europeos en tierras chinas, esto causaría un conflicto injusto en contra del imperio Chino que culminaría con la firma de los tratados desiguales de Nanking el 29 de Agosto de 1842 (Anguiano Roch 234–36). Jung Chang explica que el germen de esta imagen se debe a los militares ingleses: “[...] «parecían odiar a todos los tártaros [chinos y mongoles] [...], a los que describían como ‘una raza horrible, que habla una lengua desconocida, se alimenta sobre todo de cordero crudo’ y ‘apesta más que vosotros [los ingleses]’». El teniente coronel añadía en tono jocoso: «Un gran estímulo para nuestros sentimientos nacionales, sobre todo porque John Bull tiende a pensar que es el más limpio de la humanidad»” (Chang 58). Esto último refuerza la idea de que el Orientalismo, o cualquier movimiento que intente reproducir y hablar sobre las sociedades extraoccidentales, está motivado por motivos meramente políticos y racistas. Por tanto, las ideas que presenta Tablada sobre China, e incluso Japón, son frutos del consumo de fuentes europeas.

Capítulo 3. La sociedad japonesa como una utopía

Se sabe que la aparición del concepto utopía se encuentra en la literatura europea: Tomás Moro y su obra como génesis⁵⁸. Germán Bidegain Ponte explica que gracias a la obra de Moro es que se acuña el nombre de este género literario que da paso a la reflexión sobre las sociedades humanas (3). Bidegain añade que la importancia de la obra de Moro no sólo se encuentra en la gestación de un género literario, sino que las utopías “proponen alternativas más o menos verosímiles a las situaciones que los autores consideran condenables en la sociedad existente” (3). Es decir, la utopía es sólo un vehículo no para la creación de ficciones sino de una propuesta política basada en críticas al sistema social imperante, y el medio para lograrlo es por la presentación de una sociedad diferente y lejana con valores que permiten una oposición y comparación (Bidegain Ponte 3).

Por su parte, D. S. J. Parsons describe la utopía como ficciones de propaganda que persuade al lector, pues se le presenta una visión de una vida y sociedad perfectas (98). Así mismo, Parsons añade:

Esencialmente, [la] relación [entre el lector y la utopía] involucra el reconocimiento de contrastes entre qué es y lo que podría ser. Lo que la obra ofrece como ideal, ya sea que se encuentre en la esfera económica, la organización política o la estructura social, lo hace de tal forma que se invite continuamente a la comparación, a veces explícitamente pero más implícitamente, entre el ideal ofrecido y la realidad existente fuera de la ficción [Traducción mía] (98).⁵⁹

⁵⁸ Sobre Tomás Moro, Todorov escribe que las descripciones y textos sobre América cuando fue descubierta le dieron las herramientas para construir su utopía. “Concibió la idea de esta obra tras conocer, en Amberes, en 1515, a un compañero de viaje de Américo [Vespucio], personaje al que atribuye, en su libro, la narración referente a la isla Utopía” (309).

⁵⁹ Original: “Essentially [the] relationship [between the reader and utopia] involves the recognition of contrasts between what is and what might be. What the work offers as the ideal, whether in the sphere of economics, political organization, or social structure, it does so in a way that continually invites comparison, sometimes explicitly but mostly implicitly, between the offered ideal and the existing reality outside the fiction”.

Sin embargo, Lewis Mumford define a la utopía como aquella que

[...] hace referencia al culmen de la locura o de la esperanza humanas, a los vanos sueños de la perfección en la tierra de Nunca Jamás o a los esfuerzos racionales por reinventar el entorno del hombre y sus instituciones, e incluso su propia naturaleza imperfecta, con el fin de enriquecer las posibilidades de su vida en comunidad (9).

Asimismo, Mumford explica que las utopías no son simples confrontaciones al mundo, sino que las mismas sirven para que ese mundo caótico sea más tolerable:

[...] las ciudades y las mansiones con las que sueña la gente son aquellas que finalmente habita. Cuanto más reacciona el hombre ante el ambiente y lo reconfigura conforme a un patrón humano, más claramente demuestra que sigue viviendo en la utopía. Cuando, sin embargo, se abre una brecha entre el mundo cotidiano y el ultramundo de la utopía, reparamos en el papel de la voluntad que la utopía ha desempeñado en nuestras vidas y percibimos nuestra utopía como una realidad separada (23).

Para Parsons la función de la utopía va más allá de lo que se encuentra dentro del texto porque mediante este género se gesta un espacio de reflexión ya que invita al cuestionamiento sobre los valores vigentes y reales de la sociedad en la que se encuentra el lector, así como un contraste con las ideas propuestas dentro de la utopía. Por extensión, Mumford considera que la función de las utopías es hacer más tolerable la imperfección humana, por lo que mundos utópicos son el espacio de fuga para la sociedad estresada por su realidad.

Por tanto, la utopía corresponde a ese punto de unión entre el texto y el mundo estresante que permite reflexionar en torno a la realidad mediante una ficción que, más que tratarse de una irrealidad, responde a las carencias, aspiraciones y deficiencias existentes en el mundo del autor y el lector. Dichos defectos permiten la concepción de un ideal que en algún momento comienza a perseguirse, pero que resulta imposible debido a la lejanía entre la realidad y la ficción. Por ello, para saciar dicha utopía, se recurre a la búsqueda de lugares remotos y lejanos que materialicen dicha irrealidad.

3.1. La sociedad japonesa como un ideal

Como se ha escrito anteriormente, durante el siglo XIX comienza a surgir el movimiento del japonismo. Los principales especialistas de la época corresponden, sin duda, a la corriente francesa y del mundo anglosajón. Tzvetan Todorov menciona que la idea del asiático, en el caso de Francia en el siglo XIX, corresponde a la imagen del ser humano rodeado de naturaleza, y el hecho de que Asia tenga un crecimiento importante en el sentido de una modernización occidental, provoca que los orientalistas perciban a Europa como inferior (307).

Para los franceses, Japón no es solamente un fetiche que les produce inspiración estética, sino un modelo de utopía moderna que responde a los intereses propios de los artistas y de la época. Se debe recordar que en estos tiempos, bien definidos por Bolívar Echeverría, el paradigma eurocéntrico de poder se ha ampliado a tal punto que disuelve lo metafísico por el conocimiento empírico, y como fin último se apunta hacia un futuro en el que la presencia de la idea europea de ser humano pruebe que el centro del universo es esa misma humanidad (2009, 9–12).

Por ejemplo, para el caso de Pierre Loti⁶⁰, según Todorov, su conducta como autoridad japonista se relaciona con sus acciones determinadas por la saciedad del placer propio, ya que todos los valores morales de su tiempo son simulaciones, por lo que es más fácil satisfacer sus propias necesidades (352). La importancia de este sentido de egocentrismo

⁶⁰ A motivo de Loti y su literatura de viajes, Beatriz Colombi escribe que “Loti establece un tipo de enunciación que será emulada por los viajeros de fin de siglo. En ella desaparece cualquier mención autobiográfica, modificando en este sentido la marca *egotista* que había aportado al género [...]. Desde su primer viaje a Marruecos se revela la voz que lo caracterizará en más, de modo que el ‘Preludio’ a este texto puede leerse como su poética de viaje” (271).

y de autocomplacencia, dicho así por Todorov, se encuentra en que ambos sentidos son la base para que Loti construya una idea propia e individual de Japón (356). Prueba de ello se encuentra en el prólogo de *Madame Chrysantème*, en el cual el autor señala que los personajes de su obra son “Yo, el Japón y el Efecto que este país [le] ha producido” (citado, Todorov 356). Esto provoca que se piense que la obra de Loti no corresponde al trabajo del reportero, sino al de la inspiración mediada por su egolatría. Dicho con otras palabras, el Japón que describe no corresponde — ni quiso en principio— al que experimentó, sino que emerge de su invención a partir de sus propios deseos y anhelos.

Por otra parte, la importancia del *Yo, el Japón y el Efecto*, mencionadas anteriormente por Loti, son un recurso para comprender cómo se aleja el “yo” del Japón representado, pues a través del imaginario exotista es que puede acuñarse una utopía. Primeramente, si se retoma el concepto de exotismo, debe recordarse que existen dos partes: la parte del exotizado y del observante. Y de vuelta a los protagonistas de *Madame Chrysantème*: el “yo” corresponde a ese extranjero que analiza a Japón a partir de los valores y prejuicios observados en el Occidente; “Japón”, realidad alejada del “yo”, corresponde a la parte que es exotizada y alterada”; el “efecto” corresponde, por lo tanto, al medio en que puede concebirse y concretarse ese ente exotizado, pues es el ejercicio de literaturizar la realidad y volverla en afán al ideal y las quejas del exotista egoísta.

Es así que las características utópicas que alejan al occidental del oriental son los instrumentos que conciben valores nuevos, cuyo fin es la reflexión del entorno occidentalizado del “yo”. Dependiendo de la situación, dichos valores también son medios por los que el ente exotificado puede llegar a ser considerado extraño y acusársele de peculiar,

sea positiva o negativa la connotación. Esto significa que el “exotificado” no es real o fidedigno, y puede quedar reducido a un mero motivo o referencia, si acaso no solamente al nombre.

Por ejemplo, un europeo se encuentra una vasija japonesa. Probablemente dicha vasija sea de uso cotidiano para un japonés; sin embargo, el europeo se concentrará en la diferencia con sus propias vasijas — entendidas estas como el concepto europeo de “vasija”— y las que ha visto — no necesariamente japonesas o europeas—, en su forma, sus colores, y observará los mínimos detalles para categorizarla. Mediante estos detalles, mezclados con deseo y sed de diferenciar, o bien de un ideal, la vasija adquirirá el valor de la diferencia en positivo y se exotizará. Para el caso de Loti, los detalles analizados de dicha vasija corresponden al interés personal del autor, a los cuales dotará de valores y explicaciones no necesariamente realistas. Por tanto, el valor utópico de dicha vasija se encuentra en que el occidental intentará “descifrar” por qué están esos patrones y colores empleados, y en consecuencia la vasija se vuelve muy valiosa e importante para el curioso extranjero. Sobre esta idea última, Todorov escribe:

En la práctica, la preferencia exótica va acompañada siempre de una atracción por ciertos contenidos a expensas de otros; con frecuencia, el relativismo no sirve más que para entrar en materia. Esos contenidos, por lo común se escogen a lo largo de un eje en el que se opone la simplicidad a la complejidad, la naturaleza al arte, el origen al progreso, el salvajismo al carácter social, la espontaneidad a las luces (307).

A partir de lo anterior se puede concluir que no es gratuito que realmente haya una idea de utopía japonesa. El principal mecanismo para que el exotista cree una utopía se encuentra en la impresión que le da licencias para crear expectativas — muchas veces irreales y exageradas— sobre ese ser exotizado. Dicho de otra forma, el exotista añade un valor de

complejidad al ente estudiado, y este se vuelve en el mecanismo para alejar dicha utopía de la realidad europea. Se busca llenar una sociedad exótica de valores y cualidades impensables e irreconocibles dentro de la sociedad occidental, para fin último convertir dicha utopía en un modelo de búsqueda — sea artístico, político o moral. Es así que Japón se vuelve el espacio donde las imperfecciones occidentales son inexistentes.

Para enfatizar, se puede mencionar el caso de la imagen del “buen salvaje”⁶¹ como una utopía. El poner este ejemplo permite justificar la base del exotismo y la constitución de la misma: el viaje es el medio indispensable para que las ideas de las sociedades ideales dentro de textos literarios puedan gestarse. Para Todorov, el elogiar la imagen de la otredad dentro del contexto del buen salvaje corresponde, por una parte, a la justificación de un viaje hacia los patrocinadores, ya que realizar una hazaña como ésta implica un costo y fatiga; por otra parte, existe un espíritu crítico hacia el país del exotista, pues en realidad no hay un motivo real para salir y más si se trata de una realidad occidental y europea (311) ya que la sociedad salvaje responde a características de atraso tecnológico y económico en términos de modernidad. Sobre este motivo, Todorov explica que si uno está conforme con su vida no tiene sentido un viaje, y en caso de tener quejas respecto al mundo que le rodea, lo único que queda es esforzarse en cambiar su propio espacio (311).

⁶¹ La imagen de Rousseau sobre el buen salvaje corresponde totalmente a una utopía. Para el pensador francés, según Todorov, existe un punto medio entre la sociedad natural pura y perfecta, y la sociedad miserable occidental a la que se considera como “el estado salvaje” (321). Sin embargo, este término se relaciona más con la idea de las sociedades tribales y del primitivismo, por lo que he decidido ampliar el concepto en el siguiente capítulo. Debe tenerse siempre en cuenta que tanto la utopía como la concepción de sociedades primitivas se relacionan estrechamente. Sin embargo, en este capítulo sólo me centro en las partes que responden a una utopía, y no a las que responden a la descripción de la sociedad “salvaje”.

Empero, para el caso de la literatura la situación es muy diferente, porque para hablar del “salvaje” desconocido es suficiente con que no sea francés, sin importar si proviene de Medio Oriente o Asia (Todorov 312). Dicho de otra forma, lo importante para concebir una idea utopista y hacer un viaje en su búsqueda, se encuentra tanto el lado exotista y el motivo del viaje: la otredad debe ser lejana y justificar que el viaje hacia esos territorios desconocidos compensa cada centavo invertido.

De manera que, en el caso de Japón como una utopía, el viajero se cautiva con lo japonés, y su mirada llena de deseo sobre lo que observa lo lleva a escribir elogios sobre lo que ve, aunque se traten de impresiones subjetivas (Todorov 353). Es así que la importancia del trabajo de Loti como modelo de utopía y literatura de viaje a la nación del sol naciente no responde al hecho de que se considere la primera en su género, sino que Loti se describe a sí mismo como un viajero que aprende la lengua y se adapta al modo de vida de Japón (Todorov 351), medio para hacer válidas sus impresiones subjetivas. Esta inclusión del “yo” dentro de un texto, y no solamente dentro de la sociedad japonesa, permite que las impresiones subjetivas tomen un carácter de veracidad. Y dicha literatura, por último, se vuelve en una bitácora de viajes, a la que no se le acusa de mentira porque está justificada con un viaje costoso. Por tanto, la utopía que se busca no es la del anhelo colectivo sino subjetivo y particular del autor.

Para el caso de Tablada, es clara la gran influencia de Loti respecto a concebir a Japón como un álbum de experiencias, o de anhelos. En el artículo *Liminar*, Tablada se refiere a sí mismo como el viajero cuya travesía a Japón está motivada por la búsqueda del arte y de lo desconocido:

[...] Estoy en San Francisco esperando al transpacífico que llegará de un momento a otro para conducirme a Yokohama y en esta etapa transitoria, los estados de mi alma varían de la mañana a la noche, desde la alegría que suscita en mi alma próxima realización de un alto anhelo artístico, hasta la nostalgia desolada y abrumadora, hasta el ansia y la congoja que sobrecogen mi espíritu al pensar en la adorada ausente que en estos momentos me ama y olvida... (Tablada 65)⁶²

En estas palabras es posible reconocer que la tradición del viajero, no en tanto reportero o etnógrafo sino como artista en búsqueda de experiencias o impresiones, se encuentra latente; y se inscribe dentro de la tradición de Loti. De este párrafo resalta la frase “anhelo artístico”, clave que resulta indispensable para entender la crónica de Tablada así como su ejercicio de exotista. Dicho “anhelo artístico” no se refiere al aprecio por el arte japonés, sino a la saciedad de una expectativa previa relacionada a lo que el autor imagina va a recibir una vez llegue a Japón. En otros términos, se refiere al encuentro con una sociedad que sea arte por sí misma y que llene su sed de nostalgia y curiosidad⁶³.

En *Parva Lutecia*, el mismo Tablada reitera su papel como el viajero cuyos sentimientos le conducen a escribir sobre Japón, el cual es su materia prima de su “íntimo lirismo”:

Contra mi designio, pero impulsado por un sentimiento imperioso, he trazado las líneas anteriores sin resignarme a ser tan prosaico como un agente viajero, sin creer oportuno tampoco hacer vibrar en estas páginas perpetua crisis de íntimo lirismo (Tablada 67).

⁶² Para Romo Montiel, los capítulos correspondientes a “Liminar” y “Un Matzuri” corresponden a referencias de lecturas personales de Tablada de japonistas tales como Loti, los hermanos Goncourt o Chamberlain que llega a ofrecer la veracidad de su discurso (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 115).

⁶³ Seguramente esta descripción podría tratarse de una influencia romántica, y por tanto Tablada se conciba a sí mismo como un héroe romántico. Raquel Sánchez García describe este arquetipo como aquel que tiene un pasado trágico y que busca un paraíso para resolver sus problemas, y dicho paraíso sólo se puede alcanzar mediante la amada, las artes y la literatura (Sánchez García 48). La idea del viajero como héroe trágico es muy apropiada para entender el artículo *Liminar* puesto que la búsqueda de un lugar lejano responde a cuestiones también existenciales. Sin embargo, para fines de este trabajo sólo me dedico a describir el contenido de la obra, por lo que el papel del viajero queda en segundo plano. Tomarlo a consideración resulta enriquecedor para complementar la visión exotista, no sólo como un prejuicio racista o la búsqueda del arte, sino que incluso movimientos ideológicos y artísticos como el Romanticismo hacen eco en textos como la crónica modernista.

Por su parte, en *Alborada Japonesa*, Tablada describe cuando llega a Japón, y pone en evidencia su conocimiento previo y cuáles son sus verdaderas expectativas sobre lo que cree que es Japón:

Nipón! Nipón! Nipón! ... [sic] Y el criado chino entra a mi camarote, gesticulante, ansioso por ser el primero en darme la buena nueva... Me visto al albor indeciso de la madrugada, y subo a cubierta creyendo que no bien traspasada la escotilla, el Japón amado y soñado va a saltar ante mis ojos en un féerico [sic] apoteosis con sus pagodas y sus plenilunios y sus cortejos de *musmés*⁶⁴ [sic] y sus tropeles de samuráis... (Tablada 77)

Es claro reconocer que Tablada arriba con una imagen previa de Japón motivada por los objetos inmediatos y materiales. El autor limita su descripción de estas tierras a partir de motivos plásticos: las pagodas, los plenilunios o lunas llenas, las *Musume* y los samuráis. Esto supone una tipificación que “autoriza” al mismo Tablada para describir dichos territorios y hacer gala de su conocimiento sobre el imperio japonés, además de que presenta una idea sólida a sus lectores sobre qué es lo que hay en las tierras lejanas del país del Sol Naciente.

De vuelta a los tres personajes de Loti, hay una gran correspondencia dentro de los fragmentos anteriormente citados, ya que es muy notorio que el “yo” o Tablada, el *Japón* y la experiencia o efecto corresponden a: 1) el “yo” a su papel de viajero, 2) el Japón a su conocimiento y 3) la impresión a sus sentimientos que configuran su imagen previa sobre la sociedad nipona. Por tanto, el viaje de Tablada, además de relacionarse con la búsqueda utópica, trata del encuentro con múltiples experiencias que lo llevan a crear impresiones. A partir de dicho material concreta un ideal utópico, y por consecuente se puede afirmar que se trata de una réplica a la experiencia de Loti. Es decir, escribir sobre su viaje está lleno de una

⁶⁴ Cursivas en el original.

motivación por el adquirir más conocimiento, la búsqueda del arte, y la saciedad que dicha travesía le otorgará, a la par que justifica su estadía en Japón como algo productivo. Es por tanto un agente cuya misión es la de reportero artista que relata lo que hay en aquella tierra para el México de inicios del siglo XX. Por ello que en su imperio nipón utópico la sociedad corresponde no a la imagen del “buen salvaje”, sino a la del “buen japonés”, sujeto concebido en tanto pieza de arte digna de ser admirada.

3.2. La ciudad

Tablada arriba a un Japón moderno, en el que el espacio es sinónimo de urbe basada en la experiencia occidental. Se trata del Japón que surge de la Reforma Meiji, época de apogeo de la moda occidental y de la “civilización e iluminación” (Hane y Perez 135). Económicamente, Japón se encuentra en un proceso en el que tanto el sector moderno, por no decir occidental, así como de la economía tradicional japonesa conviven a la par y se fusionan (Hane y Perez 143). Esto lleva a considerar que tanto las nuevas tecnologías como la nación “tradicional” se encuentran en simetría durante esta época. Entre las grandes construcciones de la época se pueden mencionar, principalmente, el tren, transporte e invento de lujo de la época, que se contrapone con el *Jinrikisha* 人力車, o rickshaw, medio de transporte inventado en 1870 para el uso de la gente común en el que un hombre tira de un carruaje (Hane y Perez 144).

Asimismo, la ciudad es el producto notorio de la modernidad, pues es la cúspide y la representación máxima del avance político y social. En términos occidentales, ser moderno implica construir urbes. Dylan Sudjic escribe que:

En términos materiales, una ciudad se puede definir por la manera en que su gente se une para vivir y trabajar, por su modo de gobierno, por su sistema de transportes y por el funcionamiento de su alcantarillado. Y en no menor medida por sus posibilidades económicas. Una definición de ciudad es que se trata de una máquina de creación de riqueza, que, como mínimo, hace que los pobres no sean tan pobres como eran antes. Una auténtica ciudad ofrece a sus ciudadanos la libertad de ser lo que quieren ser. La idea de lo que conforma una ciudad es más elusiva, pero es tan significativa como los datos (Sudjic 8–9).

Relacionado a esta definición, la ciudad juega un papel importante como arquetipo funcional, ya que permitirá describir qué tan occidental es una sociedad, y en términos económicos qué tan rica es.

De vuelta Tablada, el poeta llega a Yokohama 横浜⁶⁵. La importancia de esta ubicación se debe a su papel en las relaciones de Japón con otras naciones gestadas en el siglo XIX. Precisamente es Yokohama donde el comodoro Matthew Perry en 1854 firma el tratado de Kanagawa que presionó al shogunato a abrir las fronteras y a ofrecer beneficios a los extranjeros (Arita, párr.1). Adicionalmente funcionó como importante puerto para el intercambio comercial (Arita, párrs.5–6).

En el artículo *At Home*, Tablada se encuentra instalado en un lugar dentro de Yokohama donde se hospedaría durante su estadía, y lo describe de esta forma:

Estoy ya instalado. Mi casa está en una callejuela inaccesible para las bicicletas, donde no hay letreros en inglés, ni cantinas americanas, y donde puedo, durante los largos días lluviosos de la estación tener siempre ante los ojos un panorama encantador y esencialmente japonés: un paisaje de Hiroshigué [sic], [¡]en fin! (Tablada 81)

⁶⁵ En realidad, el viaje de Tablada es muy ambiguo debido a la falta de especificidad de los lugares que visita. Sin embargo, aparecen el nombre de algunas ciudades importantes en su recorrido que permiten reconocer la ruta del escritor. El apéndice 2 del presente trabajo presenta un mapa indicando las ciudades referidas dentro de *En el país del sol*. El mapa está hecho para fines de la tesis, en los que se pueda visualizar la distancia entre lugares.

Dado que es un puerto, se puede pensar que Yokohama⁶⁶ como ciudad portuaria gozaría de una población ecléctica, heterogénea más que japonesa. Pero lo que dibuja Tablada respecto a esta metrópoli que tiene frente a sus ojos es diferente. Aquí juega sus papeles la impresión y la expectativa por parte de un Tablada exotista: “[...] un panorama encantador y esencialmente japonés: un paisaje de Hiroshigué, [i]en fin!”⁶⁷ (Tablada 66). Esto en realidad no se trata de la ciudad de la época Meiji, sino de la japonesa que Tablada aspira e imagina, y coloca en la mente de sus lectores por medio de una impresión conocida como es el trabajo del influyente pintor japonés. Es así que el poeta se toma la licencia de usar otra representación, como un paisaje o una pintura, para concretar el arquetipo de ciudad japonesa. Por lo tanto, el Yokohama que ofrece Tablada corresponde a una impresión personal y alterada, con tintes artísticos y de cliché.

Así mismo, las primeras impresiones de Tablada respecto a su estancia resultan fundamentales para recalcar que el viaje es una experiencia total, e incluso exotista:

[...] Estoy perplejo, confundido, anonadado... En veinte horas de vida japonesa he almacenado sensaciones de arte que para ser aniquiladas y depuradas necesitaríase otros tantos meses de labor benedictina. Pero esta tarea regular y metódica es imposible para quien, como yo, tiene *au tour le jour*⁶⁸ que anotar sus sensaciones. Lo acertado sería tomar todo como venga, sin buscar una armonía [sic] imposible, y así el método resultaría agraviado, pero lo pintoresco ganaría (Tablada, *En el país del sol* 66–67).

⁶⁶ Debe recordarse que quienes llegan a Japón y presionan al gobierno de abrir las fronteras son los estadounidenses. Por ello que, idealmente, existan negocios y presencia extranjera, modificación del espacio para fines de la comodidad de los inquilinos extranjeros.

⁶⁷ Utagawa Hiroshige (1797- 1858), cuyo nombre real es Andō Tokutarō, fue un pintor famoso de *Ukiyoe* de la escuela Utagawa de la época Edo (Gámez Rodríguez 26). La importancia para Tablada se debe a que su arte le sirve de inspiración artística y de “reafirmar su claro afán de convertir a *Hiroshigué* en un documento vital e ilustrativo y que además le sirve para comentar algunos aspectos sobre México que se asemejan al paisaje japonés” (Gámez Rodríguez 27).

⁶⁸ Cursivas en el original. Se puede traducir como “todo el día”.

Las líneas anteriores llevan a creer que el rol del viajero, para Tablada, es el de un artista o un simple aficionado, y no el de un reportero o un diplomático cuya misión sea idealmente de estrechar las relaciones entre naciones y de adquirir conocimiento para su país de origen. Esto modela su escritura, así como su objetivo de construirse una imagen de sí. Es por ello que la urbe juega un papel importante, pues la zona geográfica permite posicionar al lector dentro de la utopía. La imagen de Yokohama como ciudad para Tablada es positiva y enriquecedora, porque conjuga todos los objetos que un exotista curioso podría buscar como más adelante se detallará.

Por otra parte, en su artículo *Una calle japonesa*⁶⁹, Tablada transita por Yokohama y le describe como “[...] el lugar más propicio para los estudios de un acuarelista” (Tablada 210). En esta calle, cuyo nombre se desconoce, se encuentran muchos objetos y habitantes cuyas actividades llaman su atención. Hay joyerías, e incluso tiendas de curiosidades que exhiben cascos, sables, abanicos de guerra y armaduras para “los daimio y los samurái” (Tablada 210).

Dentro de este contexto, podemos afirmar que Tablada muestra una ciudad moderna. Bien es cierto que están en exhibición muchos objetos exóticos alejados de la realidad occidental, por no decir moderna; no cabe duda que el autor también presenta una imagen occidentalizada reconocible del comercio. No se sabe si el autor accedió a alguno de los productos de esta calle, pero es seguro que presenta un comercio ideal. Con comercio ideal

⁶⁹ Este artículo se encuentra en los anexos de la edición consultada, pues Tablada suprimió esta parte de su artículo *Poemas en la Tiniebla*. El título es dado por el editor de la obra Jorge Ruedas de la Serna. Lo incluyo como parte del corpus, ya que a pesar de no ser parte de *En el país del sol*, complementa mis ideas y argumentos respecto a Tablada y su arquetipo de la sociedad japonesa.

quiero decir que el acceso a las artes y objetos originales es directo, y ya no en contacto indirecto con producciones que son o pueden ser imitaciones, como pasa con el consumismo en Occidente de estos objetos. Además, los productos ofertados tienen un valor único, lo que permite exotizar aún más a la sociedad japonesa. Revela rastros de modernidad, pero al mismo tiempo muestra la persistencia de lo tradicional en términos de la realidad japonesa.

Por otra parte, lo que en realidad llama la atención de Tablada son los objetos, y no la calle. Para dar más énfasis a este fetiche, más adelante el poeta escribe:

En la calle japonesa llena de pintorescas tiendas, resonando con los incesantes rumores de sus industrias, donde resbalan los *djinrichis* [sic] y revolotean los *muskos* [sic], los bebés, hay todavía algo extraño y de interés palpitante. Quiero referirme a los mil tipos extravagantes y bizarros que de día y de noche transitan por las calles de una población nipona. Toda especie de mercaderes ambulantes va y viene, paseando los más extraños utensilios (Tablada 212).

La importancia de esta calle, dentro de la concepción utópica, responde a configurar la imagen de los japoneses como objetos artísticos vivos, y por tanto ideales. Esta actitud no es nueva, pues artistas como Paul Gauguin desvanecen las barreras entre lo que retratan y su entorno a tal grado que lo representado se muestra en un mismo nivel o plano⁷⁰ (Staszak 354). Para el caso de Tablada, su impresión lo lleva a suplir una imagen cotidiana por una artística, y por último nivelar los objetos y los seres humanos en una misma categoría. Es así que de nuevo la calle de Yokohama se torna arquetipo de ciudad, uno que presenta una gran cantidad de objetos puramente japoneses dignos de admirar entre los que se incluye a la población local.

Sin embargo, a diferencia de Yokohama, otras ciudades no son tan elogiadas por Tablada. Probablemente los mejores ejemplos que pueden contrastarse con Yokohama sean

⁷⁰ Sobre esto, desarrollo con más detalle esta idea en el siguiente capítulo donde se le saca más provecho a este concepto, debido a que este análisis corresponde más a la visión primitivista.

Tōkyō 東京 y Shiba 芝. Es fundamental saber que la capital japonesa de la época es Tōkyō, llamada previamente Edo 江戸. No sería extraño si Tablada hiciera una visita a la capital, ya que es un lugar el cual debe ser visitado. El ir a este lugar se relaciona con el papel del diplomático que corresponde a estrechar lazos con figuras políticas importantes y dar una imagen positiva de su nación de origen.

En su artículo *Tokio al correr del kuruma* describe su viaje de Yokohama a Tōkyō. En el transcurso hacia la capital, Tablada hace muchos contrastes entre un Japón moderno, y uno “puro”. Primeramente, lo que llama su atención son las *Musume*⁷¹, que por lo que describe Tablada se tratan de las mujeres jóvenes, así como de algunos hombres con ropas occidentales:

Van y vienen con exagerado apresuramiento grupos de *musmés* [sic] luciendo trajes brillantes y peinados de ceremonia llenos de flores de cordones de seda, [i]de alfileres de plata y de marfil! Van y vienen vestidos con el traje nacional que profanan ridículos sombreros europeos, honrados burgueses, laboriosos empleados de lentes redondos y blancos parasoles (Tablada 96).

Lo importante en esta cita ni siquiera es la descripción de la gente, sino el binomio con el que distingue dos facetas de Japón: una cara “pura” y otra “impura” u occidental. La faceta “pura” se relaciona con los objetos japoneses que impone al lector imaginarlos por alejamientos de la realidad occidental. Dichos alejamientos se señalan con la palabra japonesa y con descripciones minuciosas que exaltan la característica de dicho objeto. Por ello la importancia de detallar cómo son los vestidos de seda de las *Musume* y ponerlos al mismo nivel de representación que las ropas europeas. Por otro lado, el “impuro” corresponde

⁷¹ *Musume* en japonés, según el diccionario Takoboto, vale a hija o mujer joven sin casar (“娘”). A lo largo del texto, Tablada usa esta palabra para definir a cualquier mujer japonesa que no sea una Geisha.

a aquella parte en la cual la influencia de Occidente que ha llegado a tal grado que el lector reconoce, mediante la descripción del viajero exotista, todas esas piezas tales como los sombreros y los trajes. En la cita anterior es evidente que Tablada usa el binomio hombre-mujer para darse la licencia de crear estas partes antónimas. Mientras la mujer se encuentra vestida en galas con atavíos extravagantes y japoneses, el hombre viste a la moda occidental, aburrida y oscura.

De vuelta al tema de las ciudades, Tōkyō, en contraste, tiene otra suerte como arquetipo de ciudad, ya que Tablada se refiere a ella como “[...] la inmensa metrópoli, la imperial, la trágica ciudad... El eclógico canto de las cigarras se ensordece y en cambio se escucha el alarido de los azores, el croasar⁷² pausado de los cuervos” (Tablada, *En el país del sol* 98). Frente al paisaje de pintura japonesa con el cual Tablada relacionó Yokohama, Tōkyō resalta por diferente. Primeramente, utiliza los animales como recurso para que los lectores entiendan la diferencia entre una ciudad pura de una occidental. Mientras que la cigarra⁷³ corresponde a la realidad japonesa artística, los azores y los cuervos pueden reconocerse dentro las urbes occidentales. Es así que el sonido se vuelve esencial para representar cómo hay un alejamiento entre lo tradicional y lo nuevo; por último, un contraste entre ambas ciudades. Más adelante, el autor escribe, a motivo de Tōkyō, que “La primera impresión no es nada favorable [...]” (Tablada 98), y continúa con la descripción de la capital:

Es el mediodía y un sol zenital [sic] arde sobre la ciudad desierta. Pasamos junto a una elevadísima atalaya de madera desde cuya plataforma un guardián espía a toda hora los incendios, y corremos a lo largo de un muro formado por gigantes monolitos cúbicos. Es la gran muralla externa que

⁷² No hay ninguna nota en la edición de Ruedas de la Serna respecto a esta palabra. Sin embargo, es posible notar que es un préstamo del francés. El vocablo, el cual Tablada españoliza, es *croasser* que, según el diccionario Collins, vale a “graznar” (“croasser”).

⁷³ Se sabe que la cigarra, en la poesía japonesa, se relaciona con el verano. Por tanto, es un elemento más japonés que occidental.

rodea la ciudad y recuerda que antes de ser la populosa metrópoli de ogaño⁷⁴, fue Yedo [sic] una ruda ciudadela y una capital militar. Esas murallas por cuyas altas brechas desfilamos, son con sus enormes cubos de piedra violácea y sus musgos centenarios la diadema que corona a Tokio de sombría majestad y de solemne melancolía (Tablada 98–99).

Se describen dos Tōkyō: el de antes llamado Yedo o *Edo*, y el que recorre Tablada. Debe saberse que la importancia de Edo en la historia de Japón no sólo porque haya sido el centro de poder político durante un largo tiempo, sino que durante el siglo XVII hasta parte del XIX fue la capital que acuñó a un gremio llamado *Chōnin* 町人 cuyas artes son hasta la fecha famosas, y de las que resalta el famoso *Ukiyoe* 浮世絵.

Durante el siglo XVI, Edo se estableció como capital política después de que Tokugawa Ieyasu 徳川家康 ganó la Batalla de Sekigahara 関ヶ原の戦い y después fuera nombrado *Shōgun* 将軍 (Hane y Perez 17)⁷⁵. Tras el establecimiento, crece el comercio cuya producción se encontró, principalmente, a cargo del gremio de los Chōnin, a los que Amaury

A. García Rodríguez define como:

[...] a aquel sector de la población urbana conformado básicamente por comerciantes, artesanos, ex campesinos, productores de servicios, y en mucha menor escala ex samurai, que es generado como consecuencia de la serie de reformas que se llevan a cabo en Japón con motivo del fin del periodo de las guerras intestinas, la pacificación y finalmente la implantación del shogunato Tokugawa 徳川 (García Rodríguez 13).

⁷⁴ Original en la edición. En la edición de Mata y en nota a pie de Ruedas de la Serna se escribe “hogaño”.

⁷⁵ Antes de que Tokugawa Ieyasu fuera nombrado Shōgun, o regente militar cuyo poder político fue superior al del mismo emperador, Japón atravesaba por un periodo de guerras intestinas durante el siglo XVI conocidas como *Sengoku Jidai*, o época de las naciones combatientes, que culminó con la batalla de Sekigahara en 1600. La causa de dicha guerra fue la pelea constante entre *Daimyō*, o grandes señores que administraban territorios conocidos como *Bakufu*, y dichas guerras tenían como objetivo conseguir más poder, dinero y territorio. Las figuras más importantes de este periodo son Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Ieyasu, pues fueron parte del conflicto y de la consolidación nacional (Hane y Perez 4–5). Cfr. “Japan Before the Seventeenth Century” en *Modern Japan. A Historical Survey* de Mikiso Hane y Louis G. Perez.

Según García Rodríguez, el esplendor de los Chōnin se debió principalmente al crecimiento económico que tuvo el sector, pues se dedicó a negocios de fabricación tales como muebles, sombrillas, cerámicas, sake, la industria editorial, y por supuesto a negocios de entretenimiento como teatros, peluquerías, restaurantes y burdeles (18). El papel sobresaliente de dicho gremio para este trabajo radica en ser el responsable de la producción del *Ukiyoe*. Primeramente, *Ukiyo* es un término que refiere a la filosofía y actitud de los Chōnin hacia el mundo, pues se dedicaron de lleno al placer y al ocio a (Hall 206–07). Sobre lo anterior, García Rodríguez explica que:

El término proviene de la filosofía budista, en donde *ukiyo* 憂世 significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios que son la causa de nuestros sufrimientos y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. [...] El periodo Edo se apropia de esta idea reacondicionando el término con los caracteres 浮世 (*ukiyo*) que significan “mundo flotante”, pero le da un giro un tanto diferente de la idea original, que aunque no rompe por completo con la visión pesimista budista sí le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes de los chōnin ante la vida. Este “mundo flotante” sería también el mundo que vivimos, “este mundo”, que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y la satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa (García Rodríguez 40).

Es así que, teniendo en mente el concepto de *Ukiyo*, García Rodríguez define como *Ukiyoe* a la producción estético-simbólica cuya técnica de impresión es la xilografía que retrata el *Ukiyo*, o el mundo del placer y el ocio de los Chōnin (García Rodríguez 39). En cuanto a los elementos que conforman el “mundo flotante”, y por tanto en el *Ukiyoe*, son las bailarinas, la música del shamisen, y la geisha, la cual es el centro de este mundo urbano de divertimento (Hall 208).

De vuelta a Tablada, es comprensible el por qué Tōkyō es la ciudad melancólica y trágica. Este lugar ya no es el Edo retratado por los Chōnin a través del *Ukiyoe*, donde las

geishas y las artes florecen. El Tōkyō de Tablada es una ciudad modernizada con gran influencia occidental, cuyos pocos vestigios son parte del recuerdo de aquel Edo desaparecido. Para enfatizar la idea anterior, Tablada hace una alegoría de Edo como la gran ciudad de la guerra:

Yedo [sic] nació alrededor de la armadura negra de un guerrero en forma de un burgo feudal de hostiles muros erizados por las flechas de los viejos samuráis. En el curso de las batallas feudales del Rojo y el Blanco, Yedo [sic] se ensangrentó con épicos combates; fue defendida como un templo, violada como una amazona y alternativamente sobre sus negros bastiones lucía el pabellón de púrpura o el blanco estandarte; el sangriento emblema del *Shiogun* [sic] o la mística insignia del Mikado. En la 16a. centuria Yedo [sic] fue reducido a cenizas por una conflagración formidable y de ese incendio como de otros que le sucedieron en el mismo siglo, [i] Yedo [sic] renació triunfante como un Fénix! (Tablada 99)⁷⁶

Ya no solo es la ciudad de las artes y el ocio, sino que el pasado extinto de Tōkyō, para Tablada, también es valor heroico y de los bélicos guerreros. Es probable que refiera al *Sengoku Jidai* 戦国時代, periodo por el cual se desataron batallas por todo Japón (Hane y Perez 4–5). Dichos tiempos remotos, llenos de gloria por la sangre y la guerra, han sido suplantados por la modernidad tecnológica y la emulación de Europa, en cuyo seno florece la melancolía tabladiana. Es así que Tōkyō, como arquetipo de ciudad japonesa, ya no es el más propicio. Ya no corresponde a la imagen del Japón puro⁷⁷, tal y como el autor contempló en la calle de Yokohama; ya no es el Edo de los Chōnin, o mejor dicho una ciudad japonesa exótica.

⁷⁶ Esta clase de información es seguro una lectura de Tablada. Romo Montiel explica que Tablada, a lo largo de sus artículos, hace descripciones monográficas de Japón más que ser testimonios propios, y que sus fuentes directas son Loti, Chamberlain y Hearn, así como otros viajeros como Francisco Díaz Covarrubias y Francisco Bulnes (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 97–98). Por tanto, no es información testimonial, solo una referencia para hacer gala de sus conocimientos.

⁷⁷ Debe considerarse que no sólo se trata del fetiche por los objetos, sino de representar la ruralidad y la naturaleza como formas más simples y auténticas de una imagen ideal japonesa. Esto se desarrolla con más detalle en el siguiente capítulo.

Añadamos la ciudad de Shiba al motivo de la urbe en Tablada y a su arquetipo de “ciudad japonesa”. En *Los templos de Shiba* detalla un viaje y llama la atención de Tablada lo que encuentra en su camino y agrupa bajo una misma numeración: las letras japonesas, los mercados y las Musume, un paisaje que comparte con Yokohama. Por analogía, esta ciudad también corresponde a la imagen de la pureza japonesa.

Para el caso particular de Shiba, el templo es el símbolo de urbe japonesa:

La ciudad religiosa de la Shiba es enorme, con sus conventos, bonzerías [sic]⁷⁸, sagrarios y mausoleos. Atravesando pasillos decorados con la tapicería mural de las plantas parietarias, se llega a un patio, cuya explanada hace el efecto de las plazas de armas en las fortalezas feudales. Ahí está el templo que guarda los restos de los antiguos *shiogunes* [sic] en la piedra, en la madera y en el bronce se mira el blasón de los poderosos y épicos Tokugawa; pero lo que primero sorprende son las filas de linternas tombales, suntuosos exvotos de los Daimios de las diversas provincias feudales, consagraban a la memoria del venerado y temido Taikun⁷⁹... (Tablada 106)

Como en el caso de Tōkyō, hay una alegoría al pasado. Sin embargo, para el caso de Shiba, la ciudad no parece estar modificada o influenciada por la occidentalización como “el Edo moderno”. Sus atributos singulares que le permiten aparecer pura ante la pluma del exotista son los templos y los monjes, además de que en Shiba se conservan los restos de los Shōgun, elemento identitario de la historia japonesa.

En contraste, Yokohama no cuenta con ninguna alegoría al pasado, como Shiba y Tōkyō. Anteriormente se explicó que Yokohama es una ciudad portuaria hecha para los extranjeros que llegaron después del arribo del Comodore Matthew Perry, pero que para Tablada sí corresponde a un arquetipo de ciudad japonesa. Esto se debe a que Yokohama ofrece los objetos que permiten saciar el fetiche del explorador exotista.

⁷⁸ Por analogía, se refiere a gremios de Bonsō 梵僧, o gremios de monjes budistas.

⁷⁹ Es probable que se refiera a Tokugawa Ieyasu. *Taikun* 大君 es un vocativo para dirigirse al Shōgun.

Es así que lo que Tablada considera como “japonés” corresponde al presente y lo tangible que conserva características del pasado: reduce la diferencia de la identidad japonesa a objetos, calificados de reliquias y rarezas, en un paisaje: los kimonos, la cerámica, las armas, las lacas, los jardines de lotos, incluso la gente puede considerarse objeto. Dichos objetos como recursos permiten establecer una frontera entre lo japonés y lo occidental.

De vuelta al artículo *Una calle japonesa*, el recorrido de Tablada por Yokohama es, sin duda, el peregrinaje hacia la identidad japonesa; ahora bien, los elementos que permiten lograr dicha frontera son aquellos objetos artísticos y artesanales, cuyas cualidades son imposibles de percibir en la realidad occidental. Para Tablada, el valor de dichos objetos se encuentra en “[...] lo escondido, en lo diminuto que el artista japonés ha fabricado durante meses” (Tablada 210). Más adelante describe que:

[i] [...] en aquellas obras maestras minúsculas no es sólo la paciencia [...] lo que tenéis que admirar, sino la inspiración, los gestos expresivos, los aspectos de la naturaleza tan verídicamente trasladados a un fragmento de oro puro o a una astilla de marfil! (Tablada 210)

Es así que puede pensarse que el arquetipo de ciudad debe cumplir con la saciedad del exotista: si cuenta con los elementos suficientes para complacer las exigencias del viajero, y que además lo alejen de las urbes modernas, es suficiente. En el caso de Tablada, el arte y el mundo de los objetos o la reificación de los japoneses a partir de su vestimenta son los elementos esenciales con los cuales puede calificar algo de japonés. Si bien la pintura funciona como un prototipo para describir, necesita de otros elementos con los cuales complementar la “imagen artística” de Japón, y por último un ideal. Aquellas ciudades dónde el arte es motor de la vida cotidiana son el cosmos utópico dónde buscar lo esencialmente japonés.

3.3. La gente y las *Musume*

Al igual que con los objetos, Tablada muestra un interés particular por la gente “japonesa”, en especial por las *Musume* 娘, que según el diccionario significa mujer joven que no se ha casado (Weblio, “娘”). La descripción de sus habitantes se hace de manera paralela a los espacios exóticos y utópicos, por lo que la sociedad se convierte en un ideal, ya que advierte al lector que los habitantes nipones se caracterizan con actitudes que se acercan a la perfección, por lo que en términos sociales trae consigo una armonía. Previamente se mencionó que, en sus viajes por las diferentes ciudades, Tablada observa a los habitantes como parte del paisaje exótico y no como sujetos de estudio u observación antropológica. Además, se explicó que las figuras humanas son apreciadas como objetos artísticos y no como un igual. Ejemplo de ello se encuentra en el artículo *Una calle japonesa*, en el que describe un día en Yokohama a través de su gente y sus actividades cotidianas.

Si se pasa de las avenidas céntricas a las calles de los suburbios, lo pintoresco llega a su colmo. Ese comportamiento donde flamean con frescos tonos primaverales una tienda de legumbres, [i]una recaudería! ¡Qué limpieza, qué aseo, que idílica frescura! Las legumbres japonesas son célebres por el monstruoso tamaño que han adquirido gracias a la sabia cultura de aquellos campesinos, secularmente agricultores, que tienen métodos ignorados para la irrigación y el abono de sus tierras. Y en aquella tienda, sobre camas de áurea paja, se tienen los grandes tubérculos, las enormes raíces que parecen haber brotado en una hortaliza de Jauja, [i]para la mesa de Gargantúa...! Y todo neto, limpio, frutos y legumbres, como fabricados en cera y acabados de barnizar, con blancuras de marfil, con tintas rojas desde la púrpura sangrienta hasta el coral blanco, y todos los verdes, desde el tierno de las plantas acuáticas y del retoño del bambú hasta el sombrío del follaje del pino y el verde negro de las cucurbitáceas que se redondean en su otoñal madurez. ¡Hermoso motivo de acuarela que sería una deliciosa fiesta de color para los pintores de la “Revista”! (Tablada 210–11)

En este párrafo es posible apreciar como una actividad cotidiana de la vida japonesa es para el ojo del artista extranjero un tesoro plástico. Debe notarse que a los japoneses puede describirseles a partir de su profesión y sus producciones. En el caso de Tablada, este se

dedica a pormenorizar los productos no para hacer gala de los mismos, si no de las habilidades de sus productores. De dichos productos destacan sus cualidades sensoriales: el aspecto y el olor. Esta forma de exaltación corresponde a una actitud indispensable para el exotista; este se impone el distanciamiento, erigiéndose así en observante, crítico de arte, juez que realza las cualidades de sus objetos de observación, no para él sino para sus lectores, al grado en que dichas cualidades sean ideales.

De la misma forma, más adelante en el mismo artículo, el autor continúa enumerando los diferentes oficios, tiendas y habitantes: pintores, mercaderes, chinos. Además de esta clasificación, pone ojos en la edad, de la cual destacan dos personajes: las mujeres jóvenes y los bebés. A motivo de los bebés, el autor los describe como:

[...] los cupidos que modeló Tanagra⁸⁰ con su arcilla maravillosa, deben tener, al encanto de infancia, agregada la nobleza de su olímpica stirpe; [i]pero yo sostengo que la gracia drolática, la monería infantil, está en el poder de los bebés nipones! Ellos son las flores y el júbilo del arroyo; [i]envueltos en sus batas multicolores, sobre sus sandalias de paja, saltan y ríen, haciendo resonar su alegría infantil y encantadora entre los mil ruidos del trabajo, como una parvada de gorriones granujas lanzaría su burlesco estribillo en medio de una laboriosa colonia de castores! Y saltan abriendo como alas las anchas mangas de sus trajes matizados, en medio de la población de trabajadores, desnuda y sudorosa, doblegada en las arduas tareas, así como una banda de mariposas de mil colores entrando de repente a la cálida estufa donde hilan hasta el letargo, para enclaustrarse luego, los gusanos de seda, [i]las orugas benedictinas!... (Tablada 212)

Como ocurrió con las frutas, las características de los bebés también conforman una utopía, puesto que la gracia y la hermosura de los nenes le resulta a Tablada digna de apreciar. Es así que esta descripción transforma a estos niños en objetos de admiración, pues los aleja

⁸⁰ Las tanagras son figurillas de terracota, principalmente mujeres, encontradas en 1860 en la región griega de Beocia, al norte de Atenas. Estas estatuillas fueron una boga entre la burguesía europea de fines del siglo decimonónico, ya que susodichas mantenían una similitud con la moda de las mujeres: ropajes drapeados, mantos, chales, sombreros, peinados (Pérez Aguayo). En el texto de Tablada, incluir estas piezas responde a una actitud exotista respecto al arte. Las tanagras, figuras clásicas de la sociedad griega, se vuelven elementos para referir a la belleza femenina, a la vez en el misterio por la lejanía temporal. Por tanto, dota indirectamente a los bebés nipones de una belleza equiparable a la occidental.

de otros infantes pertenecientes a la realidad occidental. Entre las características utópicas a destacar, independientemente de la gracia, se encuentra la ropa. De la misma forma en que ocurre con las ciudades, hay una búsqueda por evitar lo occidental. En el caso de los bebés, sus ropas no son occidentales: son rústicas y están hechas de materiales naturales como la paja.

Sobre los oficios, estos son recursos con los que Tablada tanto describe a los japoneses como los clasifica. Entre las personas más importantes se encuentran los artistas de la calle, los *Kurumaya* 車屋, y las *Musume*. Para el autor, cada persona que realiza un oficio que produce algo que llame su atención ha de resaltar, se convierten en modelos a seguir.

A forma de preludio, el pueblo japonés es descrito como una sociedad cívica, con amor a su patria y que dicho sentimiento se ve representado en las ceremonias y festividades. El mejor ejemplo para referir dicho sentimiento se encuentra en el artículo *El festival de año nuevo*. Durante el año nuevo, o “Sho Gatzu”, como escribe el autor, la gente muestra aprecio por llevar a cabo el festejo del día de año nuevo conocido en japonés como *Shōgatsu* 正月.

Entre las figuras más sobresalientes, se encuentra el Emperador de Japón:

Así, el Mikado y la corte imperial, al declinar el año, celebran la mística y fastuosa ceremonia del *Koto hagime* [sic]⁸¹ o “principio de las cosas”, y el día último el mismo Emperador, Sumo Pontífice de la religión *Shinto* de la que es al mismo tiempo dios viviente, reviste los hábitos de

⁸¹ Tablada habla del *Shōgatsu Koto Hajime* 正月事始め, que se refiere a los preparativos que se realizan para recibir el año nuevo; en la actualidad, dichos preparativos comienzan cada año el 13 de diciembre del calendario gregoriano (Konno). Debe aclararse que, para la época Meiji, el calendario occidental comenzaba a usarse, y el *Shōgatsu Koto Hajime* se regía del calendario lunar japonés. Es decir, hacia mediados de enero, del calendario gregoriano, se realizaban dichos preparativos.

Kamushi o gran sacerdote, para visitar, honrar y propiciar los manes de sus antepasados, dioses como él (Tablada 203).

La característica destacable del emperador, o *Tennō* 天皇, es el carácter divino⁸². Para el caso de las fiestas de año nuevo, dicha figura se vuelve en la autoridad para llevar a cabo esta ceremonia, ya que cuenta con un linaje divino. Para Tablada, el papel que juega el emperador en el Shōgatsu es de dar fin al año y rendir culto a sus antepasados, que son divinidades o *Kami* 神. Es decir, el año nuevo se trata del cierre del año, así como de unir el mundo espiritual y terrenal. Esto último debido a que este soberano, gracias a su naturaleza de semi dios, lleva a cabo dicho ritual para comunicarse con seres divinos y traer su mensaje a la tierra. Esta ceremonia también responde a una búsqueda utópica, pues la existencia del emperador y su papel de sacerdote son rasgos sin equivalentes en el relato elaborado para decir a la Centroeuropa progresista e industrializada, y al México de Tablada. Se vuelve una imagen exótica al denotarle al dicho arquetipo rasgos místicos, pues su ascendencia le da el poder no solo de regir el mundo terrenal sino también de intermediario con el mundo espiritual, algo impensable en el Occidente.

Así mismo, la noción respecto al emperador y su carácter divino ha de contextualizarse dentro de los acontecimientos de Japón, pues es en la segunda mitad del siglo XIX cuando emerge una ola cultural cuyo ideal es el retorno al pasado y su recuperación. Este movimiento histórico y cultural corresponde al *Fukko* 復古, o la restauración de lo

⁸² En realidad, en Japón se ha considerado que el emperador tiene ascendencia divina por parte de la Diosa Amaterasu, o diosa solar. Cfr. “Orígenes del pueblo japonés y de su cultura” en *El imperio japonés* de John Whitney Hall. Este carácter corresponde totalmente al primitivismo debido a que el emperador es un ser cuyo linaje se ha preservado puro a lo largo del tiempo.

antiguo, cuya búsqueda por lo verdaderamente japonés fue el motor para la conformación de una identidad nacional pura (Jansen 457–58). Entre algunos aspectos más importantes del *Fukko* se encuentran: 1) la redefinición de la identidad japonesa en el arte; 2) énfasis en las deidades del Shintō⁸³, religión endémica de Japón; y por último, 3) alabar el poder del emperador, descendiente de Jinmu 神武天皇⁸⁴, el primero en la historia de Japón (Jansen 458). En contraste, Tablada enfatiza en la descendencia divina y carácter místico del emperador, ambos relacionados con el culto del Shintō, además de resaltar las vestimentas tradicionales. Esto podría suponer que tanto Tablada como las fuentes occidentales sobre Japón también han sido influenciadas por la recuperación de lo antiguo. De ahí que surja la necesidad de plasmar y deificar al emperador como figura central.

Ahora bien, cuando ya es primero de enero, el emperador ya no es el mismo que se vio durante la ceremonia del cierre. Para dicho caso, Tablada lo describe como un occidental más:

Al día siguiente, el Emperador, con los atavíos militares de general en jefe de sus victoriosos ejércitos, acompañado de los grandes [dignatarios]⁸⁵ civiles y militares de su corte, toma parte en una serie de ceremonias muy semejantes a la de otros países y por tanto de escaso interés (Tablada 203).

El emperador ya no es el mismo semidios. Estas facetas de este personaje permiten hacer hincapié en el binomio del occidente-oriente. El objetivo de esto es recalcar que el Occidente ha afectado y ensuciado sociedades pulcras como la japonesa.

⁸³ Shintō 神道 es la religión nativa de Japón, en la que el término *Shintō* significa “el camino a los dioses o *kami*” (Deal 190).

⁸⁴ La figura de *Jinmu* es muy importante en Japón, pues es el descendiente directo de la Diosa solar Amaterasu y el primer emperador japonés. Las fuentes más importantes de este mito son el *Kojiki* y el *Nihonshoki*, donde se encuentra expresada la relación consanguínea entre la diosa y esta figura histórica.

⁸⁵ Corchetes en el original.

De forma paralela, Tablada retrata el *Fukko* como ceremonia, en la que el pueblo japonés muestra su devoción a su emperador. De vuelta al artículo *El festival de año nuevo*, el autor representa este patriotismo en las escuelas. En este artículo sus descripciones se concentran en retratar la devoción cívica hacia su nación en el año nuevo:

En las innumerables escuelas del Imperio, lo mismo en la populosa Tokio, en la comercial Osaka, en la [aristocrática]⁸⁶ y tradicional Kioto, que en las aldeas más escondidas de los distritos rurales, tiene lugar una de esas ceremonias de civismo que exteriorizan el acendrado patriotismo japonés. Todos los alumnos de las escuelas, vestidos con el *hakama* y *haori*, amplio y plegado pantalón y oscuro sobretodo que constituyen el traje estudiantil en hombres y mujeres, acuden a sus respectivos planteles y tras de escuchar el discurso que algún profesor pronuncia sobre la grandeza de la Patria y de los deberes de los ciudadanos, entonan el *Kimigayo*, himno nacional japonés, el más antiguo del mundo (Tablada 203).

Esta celebración cívica en año nuevo corresponde a la exaltación del nacionalismo que se acuña por el *Fukko* en la sociedad japonesa. Lo que presenta Tablada es un cuadro en el que los estudiantes de todo Japón usan galas tradicionales, ropajes que no corresponden a la moda occidental, para presenciar un acto cívico sobre la grandeza de su país el cual concluye con la entonación del himno nacional japonés⁸⁷. Tablada figura el patriotismo en tanto virtud cívica, y se la otorga al pueblo japonés para distinguirlo acercándolo al ideal social. Refuerza esta idea al describir más adelante cómo los alumnos desfilan ante el retrato del emperador y lo saludan “[...] con profunda reverencia” (Tablada, *En el país del sol* 204).

Otro ejemplo a considerar se encuentra en *Los funerales de un noble* en el cual Tablada describe un funeral budista. Dicho funeral se celebra a motivo del deceso de Kuroda

⁸⁶ Corchetes en el original.

⁸⁷ Los símbolos patrios de Japón son el *Hi no Maru* 日の丸, o el sol rojo de la bandera en un campo blanco, y el himno nacional japonés *Kimi ga Yo* 君が代, o “Su Majestad” en español. En la época Meiji el *Hi no Maru* y el himno se utilizaron como símbolos nacionales. Sobre el caso del himno nacional, en 1870, se hizo oficial su uso en escuelas dónde se entonaba en días festivos (Shimizu 3).

Kiyotaka⁸⁸, personaje al cual Tablada titula de Conde. A manera de prólogo de la aventura que le resguarda, el poeta escribe:

[...] acepté la amable invitación [al funeral del conde Kuroda], íntimamente regocijado al pensar que dentro de breves horas me sería dado presenciar un misterioso drama, que tendría por espectadores a los miembros de la aristocracia japonesa y por proscenio los santuarios magníficos cuyo solo recuerdo me anegaba en profundas y directas *rêveries*⁸⁹... (Tablada 110)

En este párrafo es posible apreciar que la actitud de Tablada es la de admirar objetos y no la de concretar relación diplomática alguna. Asimismo, se entiende implícitamente que los funerales son eventos en los cuales habrá arte y artefactos que esperan la mirada del ansioso exotista. Es así que el pueblo japonés se entiende como arte que produce arte, aún en momentos grises como lo es un acto funerario.

Más adelante, el funeral se vuelve en un desfile de militares, a los cuales compara con los que hay en México:

Recuerdo que en México un amigo mío, miembro de la Legislación Japonesa, al ver desfilar un batallón me hizo notar casi entusiasmado esa semejanza que ahora yo corroboro y que es tan completa que durante largo tiempo me dio la ilusión de ver marchar a nuestros bravos “Juanes”⁹⁰ ... Cuando el último miliciano hubo pasado, pudimos distinguir en su avance solemne a un grupo extraño y pintoresco; eran primero unos hombres vestidos de cortas túnicas blancas, con birretes negros asegurados con barbiquejos y llevando con ambas manos grandes ramos cónicos de flores amarillo naranja, muy semejantes a los zempasúchiles [sic] de nuestros indígenas. En seguida venía un centenar de individuos vestidos con la túnica [...] ⁹¹ de color blanco, que en el Japón simboliza el luto como lo expresa el negro en Occidente, y en el centro del grupo doce de aquellos escuderos soportaban las andas que sostenían el extraño ataúd en forma de pequeño templo y tallado en blanca madera virgen, sin más ornamento que sus líneas complicadas y los chapetones de oro grabados con el escudo nobiliario del difunto... Tras de aquel numeroso grupo de fúnebres pajes blancos, desfiló un cortejo de bonzos, algunos de los cuales portaban estandartes de

⁸⁸ Kuroda Kiyotaka 黒田清隆 (9 de noviembre de 1840-23 de agosto de 1900) fue un noble de ascendencia samurái quien destacaría por fungir como encargado de administrar y controlar Hokkaidō (Jansen 361); en 1876 fue enviado a la península coreana como mediador (Jansen 424); y como primer ministro en 1888 hasta 1889 (Jansen 393, 419). Según Ruedas de la Serna, en una nota de la edición, hablar sobre la muerte de este personaje le vino bien a Tablada para mostrar la veracidad de su viaje.

⁸⁹ Cursivas en el original. Según el diccionario Collins, *rêverie* vale a ensueño, ensoñación (“*rêverie*”).

⁹⁰ Referencia a “Los tres Juanes”, personajes que participaron en la batalla del 5 de mayo en Puebla.

⁹¹ Omisión en la edición: “de seda” en la edición.

albeante⁹² seda con plegarias búdicas y el nombre póstumo del muerto, escritos en negros caracteres. Los hábitos de aquellos sacerdotes eran ricos y áureos brocados, tules nebulosos y crespones de seda cuyos tiernos matices encantaban a la vista. Luego del grave y radioso grupo sacerdotal, venían conductores del duelo y en seguida el prologando cortejo de carruajes, blasonados con las armas de la vieja aristocracia nipona, o conduciendo a los miembros del Cuerpo Diplomático extranjero (Tablada 112).

Esta caravana visualmente placentera es el prelude del acto funerario. A partir de este episodio, Tablada da fe a que el pueblo japonés es devoto a sus políticos como lo son a la religión, de ahí que requieran hacer un desfile. Por su parte, se implica que estos eventos son formas de mostrar amor a la patria y sus personajes, símbolos del gobierno japonés.

Empero, esta forma de amor patrio es una exageración tabladiana para mostrar la ceremonia como una forma sentimental, y por tanto una forma de satisfacer al lector curioso. En la época Meiji, cuando murió el emperador el 30 de julio de 1912, según Adrian C. Mayer, su cuerpo fue llevado a un lugar reservado donde la emperatriz y otras personas de altos rangos dieron su despedida para después colocar el cuerpo en el ataúd; la corte suspendió su trabajo durante cinco días en los que se llevaron a cabo rituales budistas en las próximas dos semanas, y para el catorceavo día, el ataúd fue trasladado al *Hinkyū* 殯宮, una sala dedicada a la casa imperial donde se llevaban a cabo los rituales correspondientes; de ahí hasta el día cuarenta y cinco, el nuevo emperador y más nobles le rendían respetos al difunto *Tennō*, y se llevaban a cabo los servicios budistas (Mayer 3)⁹³. Muy a diferencia de la muerte del

⁹² Se refiere a la seda blanca y luminosa.

⁹³ Mayer explica que el rito funerario para la época Meiji sufre de un cambio radical, ya que debe recordarse que el gobierno japonés muestra interés por lo nativo de Japón, a lo cual el Shintō gana un carácter de confianza y fuerza, mientras que el Budismo pasa a ser una religión la cual debe honrar al emperador y el estado (Mayer 4). Asimismo, la influencia occidental fue factor para que dicha ceremonia tuviera que ser una política para mostrar el progreso japonés en términos de la modernidad europea (Mayer 5).

emperador, el susodicho conde Kuroda tiene la suerte de ser amado y alabado por una cuestión de festival exagerado.

Más adelante, Tablada escribe que después de la marcha y una gran espera, al fin son llevados dentro del templo budista a una sala donde se llevaría a cabo el acto fúnebre.

En las maderas vírgenes despertaba el alma de los bálsamos, y el aroma de las resinas transportaba a aquel recinto penumbroso la visión de las fragantes selvas y de los bosques centenarios... En una de las esquinas se había instalado un *buffet*⁹⁴ y las aguas minerales y los refrescos se escanciaban en medio del calor tórrido que secaba las gargantas. Pronto aquel lugar, la sala inmensa en cuyas triples alfombras se ahogaba el rumor de los pasos, se vio henchido por una multitud de “élite” donde se veían los altos dignatarios del imperio: príncipes, generales de vistosos uniformes junto a los embajadores y ministros de las potencias extranjeras. Pero hacía tiempo que yo había dejado de fijarme en los personajes cuyos nombres y títulos declinaba [...] a mi oído mi distinguido acompañante... Toda mi atención, todo mi amor de artista por la naturaleza, había sido atraído por un jardincillo que se distinguía desde la *verandah* del salón (Tablada, *En el país del sol* 113).

A diferencia del emperador, el conde Kuroda goza de un buffet para invitados. Asimismo, el poeta deja de lado su papel de diplomático, el cual se suponía era su cargo, para llenarse por completo del arte, muy a pesar de estar en un momento sombrío como lo es un funeral. Lo que le importa a Tablada es el regocijo por encontrar el espíritu artístico en cualquier momento de su travesía por el Japón.

Después de aquel arrebato, Tablada por fin presencia el funeral.

La ceremonia había principiado; algún RITO MISTERIOSO se desarrollaba allá en el fondo oscuro cruzado por las líneas complicadas de la perspectiva arquitectónica. Algún rito que [...] ⁹⁵ los mortales debían ignorar y de cuyo arcano sólo percibíamos los hálitos del incienso que ardía en innumerables pebeteros y un extraño rumor de angustiosas plegarias, cuyas frases imploradoras subrayaba la sonora y persistente vibración de los gongos invisibles... Alguien de pronto dio la señal de un nuevo desfile; las conversaciones en voz baja cesaron y momentos después nos encontramos en una de las salas inferiores [Versalitas mías] (Tablada 114) ⁹⁶.

⁹⁴ Cursivas en el original.

⁹⁵ Omisión en la edición: “los ojos de”.

⁹⁶ Más adelante, Tablada comete una contradicción porque enumera a personajes japoneses importantes, cuando previamente solo se fijaba en el jardín: “Ahí las numerosas filas de sillas estaban dispuestas para recibir a los concurrentes más favorecidos. Los personajes más encumbrados tomaron asiento; el Marqués de Yamagata, que ha sido elevado al rango de Príncipe; el Marqués de Ito, reformador del Japón; el de Nagasaki, el de Aoki, el conde Enomoto, lejano amigo de nuestro Presidente Díaz y por fin, como una gloria eclipsada, el antes

Después de estar envuelto en aquel ritual misterioso, Tablada se sienta junto a los embajadores de China, Siam⁹⁷ y Corea⁹⁸ para presenciar los cantos budistas de la ceremonia que da la partida del conde Kuroda. Entre un ambiente lleno de incienso, que a palabras del poeta se encontraba “[...] entre las nébulas azules que flotaban [...], como fantasmas de otra edad que llegaran del fondo del pasado [...]” (Tablada 115), llegan los bonzos a realizar los cantos.

Con la vaguedad de un suspiro, como un susurro tenue, principió la salmodia de los bonzos inmóviles, abstraídos, sin más accidente en sus figuras quietas que el chispear de sus áureos trajes... El suspiro se elevó como un murmullo, un gongo sonó estrépito y la intensidad de la extraña melopea creció, creció en una queja angustiada, en una imploración plañidera y patética que a su vez se debilitó hasta concluir expirando con un suspiro moribundo como el suspiro inicial... Luego la melopea volvió a empezar murmurada por el grupo de bonzos y en medio de su gris armonía [sic], la senil voz de los viejos sacerdotes murmuraba contra canto una melodía brusca y áspera como una queja en medio de un gran dolor... Por los intervalos los gongos metálicos rompían en una vibrante estridencia y los atambores, sordamente, estallaban en un ronco sollozo... (Tablada 116)

Tablada para este momento muestra que su interés es lo sonoro. Los rezos budistas quedan reducidos a unos simples cantos y música. Es esta ceremonia arte, presenta sonos placenteros al exotista quien intenta descifrarlos. Para este momento, el poeta se encuentra en un trance que intenta transmitir al lector, y por tal arrebató artístico le es imposible fijar su atención en la ceremonia fúnebre.

Finalmente, Tablada habla de los modales y la etiqueta a seguir en un funeral.

poderoso *Shiogun* [sic], supremo jefe militar vencido por el actual Mikado... Al ver aquel digno anciano, un Tokugawa cuyo blasón es un astro en el armorial japonés, no pude menos pensar en la ‘vanidad del todo’ que el budismo proclama con más amargura aun que el texto bíblico...” (Tablada 114–15)

⁹⁷ Se refiere al reino de Tailandia. Según el sitio web de la embajada de Japón en Tailandia, a motivo del 130 aniversario de las relaciones entre ambos países, históricamente han existido contactos entre ambas naciones, pero no sería hasta el 26 de septiembre de 1887 que se firma un tratado de amistad y comercio (*Nichi Tai*).

⁹⁸ Debido a la relación inestable y los intereses que existían en Japón sobre Corea, es dudoso que haya existido una embajada diplomática como tal. Desde 1860, el gobierno japonés ejerció presión sobre la península coreana, la forzó a hacer concesiones durante la guerra ruso-japonesa en 1905, y no sería hasta 1910 que el territorio coreano pasaría a ser colonia de los japoneses (Cooney y Searbrough 175).

Momentos después llegó el turno de los oradores fúnebres que con voz hueca y monótona inflexión hicieron el elogio del finado. El maestro de ceremonias iba y venía conduciendo a los viejos compañeros de armas del ilustre muerto, que, recogidos en su duelo, permanecían breves instantes frente al féretro y arrojaban en el perfumatorio breves puñados de incienso. Luego comenzó el general desfile frente al ataúd; cada uno de nosotros hizo una salutación y arrojó los granos de olibán⁹⁹ sobre las brasas ardientes... y cuando todos desfilaron, el noble daimio quedó solo, solo en su ataúd de virgen madera, rodeado de los fúnebres pajes blancos que con instantes después lo llevarían al campo de cremación para ser incinerado (Tablada 116).

En Japón, los ritos funerarios son conducidos por la religión budista. Mohan Wijayaratna menciona que la muerte se trata de un asunto impuro, por lo que en religiones como el Shintō no hay contacto directo con el cuerpo del finado (106). La tarea del tratamiento del cuerpo se le ha dado al budismo en Japón, pues su fin es el de convertir lo profano en sagrado, lo mortal en inmortal (Wijayaratna 107); de ahí la necesidad de una ceremonia, la cual consiste en conducir el alma a través de recitaciones de mantras (Wijayaratna 108). De la misma forma, el tratamiento del cuerpo del difunto es a través de la cremación o *Kasō* 火葬, tradición transmitida de China y Corea, y que durante la época Meiji se reforzó en un esfuerzo por reducir la propagación de ciertas enfermedades (Deal 359).

Por su parte, Tablada muestra una ceremonia a la cual dota de: 1) un sentimiento patrio, pues al ser el conde Kuroda una figura importante dentro de la política, un servidor a su nación, es un símbolo nacional para el poeta; 2) el arte es omnipresente, los japoneses muestran su sentir por medio del arte, sin importar el momento. Cualquier manifestación es para el escritor una expresión estética, por tanto, utópica. Si bien es cierto que ha puesto esta ceremonia al nivel de la occidental, al dotarla de un ruidoso desfile y comida para los invitados en un funeral, también ha hecho el esfuerzo de ser fidedigno parcialmente en cuanto

⁹⁹ Según nota de la edición de Ruedas de la Serna, se refiere al incienso.

al culto budista, aunque ha mostrado que su interés es encontrar lo artístico en cualquier rincón.

Así la sociedad japonesa parece contar con un atributo mayor o carente en la gente del país de origen del exotista: el amor a la patria propia y sus símbolos. Previamente se habla sobre la occidentalización como una característica de desprecio, como se vio claramente con las *Musume* y los hombres de trajes occidentales, la descripción despectiva del tren, y la valoración de las ciudades a partir de los objetos “japoneses puros” que pudieran ofrecer; lo que lleva a considerar al observante como alguien que sostiene un pobre juicio sobre su propio país, entendido este como realidad occidental. Muestra un aprecio por lo lejano y asiático, y considera su entorno como inferior. De ahí que se interese por buscar en las personas más valores de los que carece la sociedad propia.

Entre los oficios que se transforman en imágenes arquetípicas se encuentra el dulcero al cual dedica una parte en su artículo *Una calle japonesa*.

[...] los bebés hacen rueda en torno de un individuo que como el Ragueneau—ambulante¹⁰⁰, tiene algo parecido a una pequeña pagoda por accesorio... Es un artista; [i]un artista de caramelos!... El bebé alarga un centavo y dice algo al dulcero, que con una habilidad y una prontitud increíbles toma la masa de caramelo caliente, y la sopla con un tubo de bambú, la alarga, la pellizca, y la pegajosa materia se transforma instantáneamente en un caballo, en un pájaro en su nido, en un ramo de flores o en un acróbata que se descoyunta... [i]Aquello es el colmo de arte democrático! (Tablada 213)¹⁰¹

¹⁰⁰ Según la nota de Ruedas de la Serna en su edición de Tablada, es un personaje de *Cyrano de Bergerac*, obra teatral de Edmond Rostand. El dramaturgo se basó en el poeta del siglo XVII Hercule- Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655). Dicho poeta, de gran nariz y cuya ascendencia se encuentra en la burguesía adinerada, gustaba de beber y apostar; su reputación cambiaría cuando se une a los Cadetes de Gascony y demuestra sus habilidades con la espada; debido a las heridas que sufrió por las batallas, se retiró y comenzó su carrera de poeta (Spyropoulou 339). Dentro de la obra, Reguenau es un pastelero hábil, quien podría vender uno de sus pasteles por un poema.

¹⁰¹ Es una referencia clara a los dulces tradicionales japoneses llamados *Wagashi* 和菓子. Para más detalles de los dulces, su historia y sus tipos, se puede consultar el sitio del Japan Wagashi Association 全国和菓子協会, que cuenta con una sección en español: <https://www.wagashi.or.jp/japanesesweets-wagashi/es/about/>

Ubicar en la cotidianeidad el arte puro y espontáneo, “democrático”, funciona como estrategia de elogio superlativo — cercano a la utopía—, pues en Japón actividades tan simples y ordinarias son producidas a partir de un proceso artístico. De nueva cuenta el exotista extranjero valora un objeto cotidiano dejando preguntas implícitas para su lector: ¿esto es posible apreciar algo semejante en una sociedad occidental? ¿es posible que un dulce pueda ser bello y simple a la vez?

El mismo artículo también presenta la imagen de los artistas ambulantes.

Hay rostros cadavéricos de ojos inyectados, de largos mechones de cabello pegados a las sienes por el sudor de la agonía, y hay otros pálidos, blancos, como vacíos de sangre durante el largo suplicio... ¡Hay que tranquilizarse! Los negros verdugos no son más que titiriteros ambulantes, [¡]y los trágicos ajusticiados son sus marionetas! Los buenos artistas de arroyo se instalan frente a una puerta y la función comienza: el teatro es una barandilla de bambúes más simplificada que un teatrillo guiñol. Cada artista toma a un pelele en sus brazos y lo mueve con tan singular destreza, y por otra parte los¹⁰² marionetas están tan bien modelados con sus faces que gesticulan y sus miembros goznes, que la ilusión [¡]es perfecta! En el fondo un anciano toca el *shamisen* y cambia de voz a medida que simula el parlamento del [sic] marioneta daimio o del samurái o de la princesa. Aquellas representaciones son dramas espeluznantes y epopeyas furiosas; hay dúos de amor entre la *musmé* [sic] que tiembla como una paloma y el samurái que ruge como un tigre... Y aquello es patético, y su realismo, lleno de arte, os conmueve y os hace seguir con ansia las peripecias de esos sabios simulacros de amor, [¡]de la cólera y de los celos! (Tablada 213–14)

En el caso del arte guiñol¹⁰³, se reitera tanto el fetiche por lo exótico y la ceremonia. Para la parte del fetiche, se aprecia que Tablada engrandece un arte callejero que probablemente para los japoneses sólo sea un entretenimiento menor. Más que impresionarle las marionetas y la actuación, se fija en lo material y la técnica para mover los títeres. Es cierto que se conmueve con la trama de la obra, a la que tilda de trágica, pero su fascinación es diferente. Toma gran parte para describir cómo está construido el pequeño teatro, cómo

¹⁰² Escrito así en el original. Es posible que refiera a las marionetas en masculino para describir a los personajes de género masculino.

¹⁰³ Es una clara referencia al teatro de marionetas *Bunraku* 文楽. Este tipo de teatro se compone del *Jōruri* 浄瑠璃, narración cantada, y la música del *shamisen* (Deal 279).

son las marionetas y el material del que están hechos. Por una parte, esto permite deshacerse de cualquier imaginación occidental que quite el valor exótico de estos objetos; por otra parte, exaltar un arte callejero al grado de volver a cuestionar a su lector respecto al arte guiñol que existe en occidente, y cómo es en realidad uno propiamente japonés.

Por su parte, la ceremonia se encuentra en el papel que tiene cada artista para hacer funcionar la obra de teatro, desde los músicos hasta los titiriteros; sin alguno de estos personajes, la obra no existiría. Se vuelve en una ceremonia artística en el momento en que comienza la interpretación, pues los artistas deben seguir pasos para efectuar con gracia dicho arte. Esta característica de unión y ceremonia responde a un cuestionamiento respecto a las artes más lejanas a occidente, de las que Tablada hace un gran elogio.

Además de los oficios relacionados al arte, el *Kurumaya* 車屋, o el hombre que acarrea el *Jinrikisha* 人力車, es otro arquetipo plasmado en los artículos de Tablada. Se mencionó al inicio del capítulo que este medio de transporte es básico en la sociedad japonesa, en contraposición del tren moderno que es lujoso y costoso. A pesar de que al poeta le gusta este medio de transporte, su interés recae totalmente en el conductor. Esto último debido a que el papel de este personaje es fundamental para describir a la sociedad japonesa no desde los objetos ni las artes como con los otros oficios, sino desde la existencia humana. Primeramente, sobre el coche, o *Jinrikisha*, lo describe como un “[...] [¡]breve cochecillo de hada! Eres negro como las góndolas, resbalas como un trineo, y a veces, cuando voy sobre ti

y saltas raudo y elástico, [i]me figuro que cabalgo muellemente sobre el lomo de un avestruz!¹⁰⁴” (Tablada 83).

Empero, el *Jinrikisha* es quien cuenta con el papel más importante, pues como se nota en la cita anterior, es un objeto que se describe exageradamente con símiles, y en consecuencia no le da una valoración apropiada como ha hecho a los objetos anteriores. Es cierto que Tablada, como cualquier exotista, tiene interés en los objetos, pero al describir al conductor se nota la diferencia:

Te encuentro dondequiera, y el hércules bronceado que te arrastra afecta clásicas posturas; se tiende airosamente, haciendo gala de su musculatura soberbia, como “El corredor”¹⁰⁵ de Heredia¹⁰⁶, cuando lleva a un impaciente hacia el placer anhelado; en ocasiones, cuando espera

¹⁰⁴ En una publicación periódica, anterior a Tablada, titulada *El Instructor, ó Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, se hace un recuento de información sobre algunas colonias en Asia y África; se estudia la historia clásica occidental y sus artes; de la misma forma, cuenta con un repertorio de poesía y creación literaria. En uno de los artículos pertenecientes al número 10, octubre de 1834, se hace una referencia similar a lo que describe Tablada con su experiencia en el *Jinrikisha* y su comparación con el avestruz: “Mr. Adanson vió dos avestruces domesticados en la factoría de Podor, á [sic] la orilla meridional del río Niger. ‘Eran tan mansos,’ dice este viajero, ‘que dos muchachos montaban sobre el mas [sic] grande, que aguardaba, al parecer, á [sic] que se acomodaran sobre su espalda, luego partían corriendo con la mayor velocidad, daban algunas vueltas al rededor [sic] del pueblo, y volvían á [sic] la factoría. No era posible pararlos durante la carrera, á [sic] no formar algun [sic] impedimento que los detuviera en algun [sic] paraje estrecho. Esta vista me agradó tanto, que hice subir sobre el mas [sic] pequeño á [sic] un negro bien crecido, y dos sobre el mas [sic] grande. Los avestruces, al principio, parecían sentir mucho la carga, caminando á [sic] un paso moderado, pero luego que se calentaron, abrieron las alas como para recoger el viento, y partieron tan de carrera que parecía no tocaban la tierra con las patas. Yo creo que el caballo corredor mas lijero [sic] de Inglaterra no los podría haber alcanzado al principio de su carrera, aunque parece cierto que no tienen tanto aguante como aquel cuadrúpedo’. Nosotros no dudamos que el avestruz de África tenga fuerza bastante para moverse con la carga de un hombre, pero debe haber algunas dificultades insuperables para que los Negros y los Arabes [sic] hagan uso de este animal, ni como cabalgadura ni como bestia de carga, lo que sería en ocasiones sumamente util [sic] en aquellos desiertos, y sin embargo, no se practica” (“El Avestruz de África” 310).

¹⁰⁵ Este poema de José-María de Heredia hace alusión a la escultura de Ladas de Esparta. En la *Antología Palatina* se hace mención de dicho personaje, al cual se le describe como uno de los mejores corredores de Grecia y Roma; en honor, Myron de Eleutherae hace una estatua de bronce de dicho corredor la cual se cree pudo haber estado en el templo de Apolo Lycius en Argos, Grecia (Woodburn Hyde 56–57). Tablada hace uso de esta figura para calificar el atletismo del *Jinrikisha*.

¹⁰⁶ José-María de Heredia (1842-1905), primo del famoso poeta cubano José María Heredia, nació y vivió en Cuba sus primeros años de vida para después ser enviado a Francia a completar sus estudios en 1851; dedicó la mayor parte de su carrera literaria en Francia, en donde participó en diversos círculos literarios donde conoció a autores famosos como Gustave Flaubert, Théophile Gautier y Leconte de Lisle; asimismo hizo traducciones de las cuales resalta *La Historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; su obra póstuma es *Les Trophées* de 1893, libro de poemas donde evoca la Historia clásica— griega y romana— el

ocioso, se cruza de brazos, de pie, inmóvil, dejando que su alba túnica de verano le dé el aspecto de una cigüeña plantada al borde de un lago y plagiando la inestable postura de nuestro santo Estilita¹⁰⁷ (Tablada 83).

Para Tablada, las acciones de este conductor se muestran como imágenes que producen impresiones estéticas. Más allá de la fortaleza como cualidad, el autor resalta que existe un transporte el cual se mueve por la acción humana. Por ello, la fuerza y la musculatura son exageradas a tal punto que se vuelve evocación mitológica, escultura, objeto estético.

Por otra parte, en el mismo artículo añade un paisaje natural para resaltar la figura del conductor: “[...] y entonces, bajo la lluvia y la luna, tu musculoso y bronceado conductor se acurrucaba, en cuclillas junto a un haz de lotos, [i] como un enorme sapo! ...” (Tablada, *En el país del sol* 84). De la misma forma en que la gente en la calle en Yokohama se fusionaba con los objetos y el paisaje, le sucede a este conductor. Tablada utiliza la forma del sapo para hacer naturaleza al conductor, cuyo fin es producir una imagen estéticamente exótica. Ya no se trata solamente del hombre fornido, sino de quien es uno con el cosmos.

En otros artículos las apariciones de este conductor son menos protagónicas, por lo que se vuelve parte del escenario, principalmente en artículos en los cuales Tablada describe trayectorias a diversos destinos. En el artículo *El castillo sin noche*, aparece de nuevo, y agrega una cualidad: el conductor es un guía tan sabio como para no errar en su camino. En

medieval, el Renacimiento y la Conquista del Nuevo Mundo (De Tholozany 111). Como curiosidad, Heredia escribió un poema titulado “Le Samourai” perteneciente a *Les Trophées*.

¹⁰⁷ Tablada no es claro sobre a quién se refiere, pues hay dos santos del mismo nombre: Simeón el joven del siglo VI o Simeón el anciano. Sin embargo, es posible ver que usa “santo Estilita” como un adjetivo para describir la postura del *Kurumaya*: “Estos ascetas [estilitas] viven durante años en lo alto de sus columnas, expuestos a las inclemencias del tiempo, sin bajar jamás. Su supervivencia depende de la comunidad monástica formada por sus discípulos. La columna se alza dentro de un recinto llamado *mandra*, por cuya puerta entran los devotos del santo [...]. Una escalera de mano les permite a éstos acceder hasta lo alto del pilar. Sin embargo, excepcionalmente, algunos estilitas prescinden de ella para aumentar su aislamiento” (Mosco y de Neapolis 21).

el texto, Tablada se limita a mostrar su preocupación por que cree que se han perdido y no llegarán a Yoshiwara:

Una hora... dos horas, en que el ligero carrujillo de laca parece correr sin avanzar, rodando sobre el mismo sitio. Y en la mente, un mareo al distinguir el rápido desfile, durante leguas enteras, las mismas casas sombrías, alineadas en iguales calles, surcadas por el ir y venir de idénticos transeúntes (Tablada 159).

Después Tablada habla con el *Kurumaya* para saber si van por el camino correcto:

[...] el infatigable corredor a modo de respuesta extendió su mano reveladora hacia el horizonte enigmático...

[¡]No había, en efecto, equivocado su camino! [...] (Tablada 160)

El conductor se revela guía: conoce perfectamente a dónde va y desea ir su pasajero.

Esta cualidad tan simple, en realidad tiene un significado profundo ya que la existencia de este personaje hecho guía turístico sabedor del camino para el occidental curioso.

Por último, en *Los funerales de un noble*, Tablada hace una pequeña mención del *Kurumaya*: “Y aquel *djinrichi man* [sic] con qué orgullo patrio admira el apuesto oficial de lanceros, [¡] y el brillante uniforme sobre su nervioso alazán!” (Tablada, *En el país del sol* 111). Ya no es solo un objeto ni un guía, también se le dota de un sentimiento patriota al ver a los militares. Esta cualidad le proporciona de un utopismo exotista, entendido este como lo patrio y lo artístico.

Descuella la *Musume*, arquetipo más frecuente y al que Tablada otorga protagonismo. María Dolores Romo Montiel explica que la mujer japonesa es descrita por el poeta como un ser pueril con cualidades de buena esposa, a diferencia de Loti quien la muestra una mujer fea (Romo Montiel, *La mujer del Kimono* 70). La noción de Romo permite considerar a la mujer como fetiche cuya cualidad utópica se relaciona con el rol de la esposa perfecta. Efectivamente Tablada parece obsesionado con mostrar a la mujer como un ser exótico, tanto

por los atavíos que lleva, cuanto por su carácter infantil y de esposa recatada. Empero también corresponde a un arquetipo mediante el cual describe “por entero” a la sociedad japonesa.

A lo largo de sus artículos, Tablada explota la *Musume* a tal grado que es posible pensar que en todos lados hay bellas y coquetas japonesas. Sin embargo, gran parte de sus descripciones son demasiado simples ya que sólo se fija en aspectos superficiales. Para comenzar, el primer encuentro de Tablada con estas figuras se localiza en el artículo *Poemas en la tiniebla*, en susodicho el autor observa la diferencia entre dos tipos de poblaciones: la extranjera y la japonesa.

La inmensa bahía de Yokohama me saturaba con sus salobres ráfagas frías. Detrás de mi espalda se amontonaba LA MULTITUD NIPONA: *musmés* de trajes multicolores, obreros de largos kimonos, pescadores y marineros casi desnudos, y más allá, en las terrazas de los hoteles a la moda, la población europea; burgueses sin más color que el de su traje, *moneymakers* que del fondo de sus tiendas salían para celebrar la independencia de la Nación Yankee [Las versalitas son mías] (Tablada 85).

Con la palabra “multitud nipona”, Tablada homogeneiza para después distinguir: las *Musume* resaltan de ese conglomerado por el color de sus ropas y el principal lugar que les brinda es el inventario.

Igualmente, en *Los templos de Shiba*, las *Musume* aparecen, pero, a diferencia de *Poemas en la tiniebla*, lo hacen como parte del escenario:

El eterno, el indispensable djinrinchi [sic] corre por anchas calles dejando a un lado y otro mil pintorescas barracas, cubiertas de negras y flotantes cortinas donde hormigean en blanco los caracteres-insectos de la escritura japonesa; barracas en cuyo verandah [sic] los frescos rostros de las *musmés* [sic] asoman, entre *aquariums* de cristal llenos de peces de colores y macetas azules que soportan cedros enanos; barracas cuyos interiores desbordan sobre las banquetas maravillas del arte nipón: máscaras de atroces gestos; lacas recamadas de oro; sederías matizadas, avalanchas de frutas y de flores... (Tablada 101)

En este caso las *Musume* son sólo sus rostros que se suman a la lista de objetos japoneses exotizados: cedros enanos, los caracteres “insecto” de los letreros, y las máscaras.

Esto da prueba de que la existencia de la *Musume* en Japón, para el occidental, se reduce a la de un objeto decorativo, cuyos aspectos físicos como el colorido de su vestimenta, le dan un valor exótico que bien a bien no termina de conocerse. Para ampliar la descripción de dicho arquetipo, en su artículo *Bucólica*, acompaña a la *Musume* de otros objetos japoneses llenándola de más exotismo:

Pasó el verano de siestas soporosas y desesperantes bochornos... Las *musmés* [sic] han plegado sus abanicos y cerrados sus sombrillas de pinturas desvanecidas, como decoradas al pastel, o pintarrajeadas con la violenta policromía de los mosaicos... Breves abanicos y grandes parasoles yacen ahora en el fondo de los baúles de alcanfor y sándalo, junto a los brillantes kimonos que preserva de la destrucción la momia de una cantárida... (Tablada 173).

Las *Musume* son en este artículo un mero pretexto, escaso motivo que vincula el texto —meditación— con Japón. Se vuelven en un objeto deliberadamente expuesto para los ojos del exotista, como si su existencia estuviera anclada a la saciedad del occidental.

Por su parte, en el artículo *Un matzuri*, Tablada describe de forma diferente a las *Musume*, no como objetos parte de un escenario sino como personajes activos, aunque “inútiles” decorativos:

[...] Cuando el *chinchin* se acercaba sonando su tímpano argentino, las *musmés* [sic] interrumpían sus labores y sus cantos, y asegurando sus negligentes batas deliciosamente matizadas, salían a escuchar al pregonero.

De uno a otro lado de la calle, regocijados, se cruzan los saludos:

- [¡]Buena madrugada, señorita Pino!
- [¡]Salud por hoy, señorita Campánula!

Y las dos *musmés* [sic] cambian reverencias de minueto, oblicuas sonrisas y emprenden frente al pregonero que salmodia una charla llena de aspavientos, de exclamaciones, de asombro, de incredulidad, de regocijo... ¿Qué platican? ¿De qué hablan las *musmés* [sic]?... Hablan de todo y de nada, siendo frívolas como mujeres, pero mil veces más frívolas aún como mujeres japonesas... (Tablada 120)

Para Tablada, las “musmés” son las mujeres japonesas comunes, y de alguna forma responden a la imagen del extranjero perfecto. Más adelante escribe:

[...] Campánula hace una pantomima elegiaca [sic] después de contarle a su amiga Pino que esa misma mañana encontró muerto a su grillo predilecto, [¡] muerto y mudo en el fondo de su jaulita

de bambú! Pino deplora el suceso y hace la fúnebre apología del armonioso [sic] insecto. Luego hablan del último paseo que hicieron juntas a las cascadas de Kobe o a los templos de [...] ¹⁰⁸ 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 linfa al musgo oscuro, agitando sin cesar el talco transparente de sus alas... (Tablada 120)

En este pasaje se apoya la noción de concretar el arquetipo de la *Musume* como un binomio del objeto exótico y mujer banal. Tablada añade que la mujer cría como mascota a un grillo, cualidad que la aleja de occidente y que aproxima a esta japonesa a la naturaleza ¹⁰⁹. Adicionalmente a estas conversaciones “inventadas” con contenidos deleitables para el extranjero, el autor le agrega a este arquetipo actitudes humanas, como hablar sobre la vida y sobre otras personas como si se tratara de una conversación amistosa que puede verse en cualquier persona de las sociedades modernas de donde proviene el cronista. Por tanto, las *Musume* no son sólo los objetos que el exotista aprecia, sino mujeres ordinarias con cualidades universales.

En *El castillo sin noche*, la descripción de la *Musume* se liga al ocio y a la vida nocturna que más que mirarse se escucha:

Pero de noche los ruidos cesan o se convierten en gemidos... son el pífano del errante ciego que hace el masaje; el estallido de los crótalos ¹¹⁰ de seca madera que golpea el insomne vigilante ¹¹¹ de incendios o la *uta* ¹¹² dolorosa, el canto de una *musmé* [sic] cuya alma más triste y más lacia que

¹⁰⁸ Corchetes en el original.

¹⁰⁹ Sobre esta fijación en la naturaleza, en el siguiente capítulo se hace una explicación más amplia y precisa sobre el tema. En líneas generales, esto corresponde al primitivismo, la idea de concebir la sociedad exotificada como un ente que convive con la naturaleza cuyos valores son pulcros, a diferencia del mundo occidental. La parte exótica corresponde totalmente a la crianza de un animal como un grillo, y la utopía a la fijación y valoración de la naturaleza. Romo Montiel, a motivo de ello, explica que la unión entre el mundo natural es un lazo con el cosmos, Tablada muestra seres llenos de natura para ambientar el enlace entre las personas y el entorno (Romo Montiel, *La mujer del Kimono* 75).

¹¹⁰ Según el diccionario del español de México, “Instrumento de percusión consistente en dos piezas cóncavas de madera o de metal que se atan al dedo medio y al pulgar en cada mano, usado desde la antigüedad helénica hasta ahora, como las castañuelas” (“crótalo”).

¹¹¹ “Insomne vigilante” se refiere a la *Musume* que no duerme por sus lamentos.

¹¹² *Uta* 詩 es un término que se refiere a la poesía japonesa, especialmente el *Tanka* 短歌, el cual es un poema consistente en 31 moras japonesas —sílabas—. Un ejemplo notable de esta literatura es, sin duda, el *Man'yōshū*

sus cabellos largos despeinados, despierta hondos gemidos en el sordo cordaje de su largo laúd de ébano... (Tablada 158)

La *Musume* en este fragmento externa emociones y sensibilidad musical suficiente para expresar sus emociones: representación de la mujer culta¹¹³ que utiliza la música en su cotidianeidad, y por tanto de un ideal de sociedad que utiliza el arte en un ámbito emocional e íntimo.

De forma muy análoga, en *Praderas de Otoño*, en un marco de festividad, Tablada retrata un halo de modestia sobre la *Musume* cuando ésta bebe *Sake*:

El sol de otoño declina; en la casa de té, frente al bosque de *momijis*¹¹⁴ hay una parvada de *musmés* [sic] no del todo honradas, que beben sake, el licor nacional, en dedales de porcelana. Una turba de estudiantes de grises kimonos y latina alegría aplaude la danza ondulante de una gueisha cuyo rostro es la máscara de un Pierrot y cuya breve boca es un húmedo grano de coral... (Tablada 180)

万葉集, una recopilación de 4500 versos que evocan visiones de la vida cotidiana del antiguo Japón así como asuntos humanos universales; el contenido es en general *tanka* de más de 530 autores, así como de anónimos, compuesto en el siglo ca. VIII d.n.E (Horton 50).

¹¹³ Sobre las mujeres y las artes, desde la época Edo solo las mujeres de la corte imperial y de estratos elevados tenían acceso a una educación artística que contaba con composición poética, pintura y caligrafía (Barlés Báguena 92). Aunque en la época Edo ya hay una iniciativa de alfabetización para la población en general en los *Terakoya* 寺子屋—escuelas en templos budistas—(Barlés Báguena 90), gracias a las ideas del neoconfucianismo, el rol de la mujer se relegó al de la buena mujer y esposa, reglas contenidas en un popular manual llamado *Onna Daigaku* 女大学 (Barlés Báguena 91). Durante la época Meiji, la figura cambia a ser el estereotipo de la chica estudiante —*Jogakusei* 女学生— montada en una bicicleta con la cual recorre la ciudad (Bardsley, “Introduction: Leading Women in Meiji Japan” 4). Por su parte, lo que presenta Tablada no es la mujer de la época Meiji sino un ente al que dota de una sensibilidad por el arte en términos occidentales. Esta sensibilidad se trata de las cualidades que debe tener una mujer cortesana. En el contexto del Renacimiento Europeo, Baldassare Castiglione, autor de dicha época, en su obra *Il Cortegiano* hace mención sobre las artes y las cortesanas: “Desearía que la cortesana tuviera conocimiento de las letras, la música, la pintura, y que supiera cómo bailar y causar gracia; acompañado de otros preceptos enseñados en la Corte tales como la modestia discreta y dar una buena impresión de sí misma. Así mismo, en su habla, su risa, su jugueteo, sus bromas, es decir en todo, debe ser graciosa y entretener apropiadamente, con ocurrencias y cumplidos propios de la misma y todos aquellos que se presenten ante ella.” [Traducción mía] (Castiglione 180). Tablada recrea esta idea en su *Musume*, lo cual la aleja de la *Jogakusei*, pues su educación no es para su crecimiento personal, sino para entretener y contentar a las miradas masculinas exotistas.

¹¹⁴ *Momiji* 紅葉 es una palabra japonesa que se refiere a las hojas teñidas de color rojizo de los árboles que son visibles cuando es otoño.

La cualidad de modestia no se encuentra en la cortesía sino en el recipiente de tamaño miniatura donde beben sake 酒¹¹⁵. La mujer japonesa adquiere la virtud de mesurada en cuanto a placeres banales —como lo es el consumo del alcohol— y por lo tanto se torna modelo utópico. Romo Montiel escribe que en varias fuentes sobre Japón, como en textos de Lafcadio Hearn y Pierre Loti, el papel de la mujer se liga a la sumisión total: la mujer débil y sumisa (*La mujer del Kimono* 76–78)¹¹⁶, muy al contrario de Tablada que la muestra como un objeto-arte dotado de virtudes.

Tablada dibuja a la mujer japonesa como ideal a partir de dos funciones: esposa perfecta y persona ideal. Para dicho fin, se dedica a comparar con otras mujeres que no cumplen con las cualidades de una buena esposa, como la *Geisha* 芸者 a la que juzga de coqueta y cruel. Pero al presentar a la *Musume* lo hace con las siguientes palabras en el artículo *La mujer japonesa*:

En todas partes la *musmé* [sic] es encantadora, flor de aire libre y de refinamiento palatino, vibrante cigarra o áureo faisán. Es buena, es infinitamente dulce, tranquila y delicada, y como el samurái cubierto de negros hierros es la suma expresión del obscuro soldado, la geisha, la oirán aparatosa, suntuosa, hierática, es la expresión estética de la *musumé*, es la flor espléndida de un jardín de amores seculares, de hondos poemas, de toda una vida galante apasionada y romántica, y la expresa en su inmovilidad estatuaria de ídolo, en su misterio esotérico de esfinge.

Y por eso tal vez ama hondamente, y no vierte una lágrima, y tiene los labios dorados y no sabe besar... (Tablada 193)

¹¹⁵ El *Sake* 酒 es considerado en el mundo como la bebida alcohólica distintiva de Japón. Su ingrediente principal es arroz.

¹¹⁶ Una aproximación a las mujeres como tema requeriría una reflexión por sí misma, pues de la estética y perspectiva modernistas están ligadas estrechamente al exotismo y fetichismo sexual. Sin embargo, en este trabajo sólo se explican las características utópicas y primitivistas que permitan concebir un ideal en las mujeres niponas, por lo que estas nociones representan un auxilio teórico. Para un trabajo más amplio, véase “La mujer del Kimono: la representación de las figuras femeninas japonesas en José Juan Tablada y Efrén Rebolledo” de María Dolores Romo Montiel.

A lo largo de la historia occidental, las mujeres han pagado por los prejuicios nacidos de la misoginia de las grandes sociedades masculinas occidentales: griega, romana, y por último hebreo-cristiana (King y Rabil Jr ix). Los griegos siempre vieron a la mujer como un inferior pues eran definidas como procreadoras y amas de casa; Aristóteles consideraba un principio de dualidades en el mundo (King y Rabil Jr x).

“El principio masculino en la naturaleza”, [Aristóteles] sostiene, “es asociado con cualidades activas, formativas y perfectas, mientras que el femenino es pasivo, material y deficiente, deseando al hombre para poder completarse” (Aristóteles, citado en King y Rabil Jr xi)¹¹⁷.

Por su parte, en Roma existía el sistema de *paterfamilias*: los chicos obtenían la emancipación y ciertas gratificaciones que las chicas no, pues su custodia, o *manus*, estaba ligada a la figura masculina — padre o tutor — (King y Rabil Jr xii). Mientras tanto, en la doctrina hebrea y cristiana, a la mujer se le confiscó al reino de la familia, es decir una función de esposa, y la culpa del pecado original, presentado en el Génesis de la Biblia (King y Rabil Jr xiii). Estas ideas fueron permeando hasta que lo femenino fue relegado a las funciones del hogar y la familia, de la iglesia — como monja—, cuya participación pública estaba limitada (King y Rabil Jr xv).

La valoración misógina viene a cuento de Tablada, pues es el parámetro para que el poeta conciba a la *Musume* como completo ideal femenino. Es cierto lo que dice Romo sobre la esposa pueril y la sumisión, pero debe añadirse el espíritu artístico y moral para hablar de la mujer japonesa tabladiana. Estas cualidades sociales permiten limitar la identidad japonesa y exagerar a tal grado que se vuelve en ente exótico. La *Musume* puede, además, ser modelo de sujeto japonés, puesto que sus atributos de perfección son protagónicos en el texto, tanto

¹¹⁷ Original: “The male principle in nature”, he argued, “Is associated with active, formative and perfected characteristics, while the female is passive, material and deprived, desiring the male in order to complete”.

de forma agentiva como pasiva¹¹⁸. La *Musume* es la esposa, pero también el ciudadano moderno que Europa tendría que emular en sus mujeres, si bien para recrear un cliché artístico, o bien perpetuar el ideario misógino.

Para intensificar estas cualidades, en el artículo *Un matzuri* se resalta a la mujer como obediente a su esposo.

“Cuando suena la campana de Zotoikun se llena de ventura el alma de los esposos muertos”. Toda joven japonesa pone al casarse en su cofre nupcial el espejo de metal bruñido que usará toda su vida, y que a su muerte será regalado al templo. Cuando se ha reunido un número suficiente de espejos se funde una campana, cada uno de cuyos tañidos disminuye los pecados y aumenta las virtudes de las piadosas donadoras... El día del *matzuri* [sic] suena la campana de la bella leyenda y en sus vibraciones parecen revivir los ecos de los cantos nupciales de otros días... (Tablada 121)

Tomando en cuenta la tradición occidental de lo que significa ser mujer, el poeta recrea las cualidades misóginas e ideales occidentales en la mujer japonesa: la devoción y los sentimientos al marido transformados en religión —aún sin ser monja—. Esta cualidad es utópica, pero también exótica ya que la campana, el cofre y el espejo¹¹⁹ son elementos tangibles con los que se significa la devoción al hombre; es por tanto una imagen para el deleite de la mirada masculina.

3.4. Los festivales

El artículo *El festival de Año Nuevo* resulta ejemplo de la imposición de la mirada del poeta, pues la celebración que describe corresponde más a un acto cívico que al equivalente de Año

¹¹⁸ Existen otros artículos relacionados a la musume, como *El despertar de la musmé* (*Acuarela de Kunisada*) y *La elección del vestido* (*Estampa de Toyokuni*). He omitido estos capítulos a propósito porque no representan una sociedad utópica ni a la *Musume*, sino a la geisha a la cual describe mediante el uso de alguna estampa *Ukiyoe*. Me ocuparé de ellos en el siguiente capítulo.

¹¹⁹ Sobre el espejo, podría existir un equívoco ya que se podrían relacionar a los tesoros de la diosa solar Amaterasu —el espejo, la espada y la joya—. Sin embargo, es más probable que esté relacionado a la tradición del espejo y la antigua Grecia. Cathy Santore explica que el espejo era un regalo ofrecido por las hataerae —prostitutas griegas— para la diosa Afrodita, y que dicho motivo fue recordado por los renacentistas (179–80).

Nuevo occidental. De tal forma que las festividades y ferias serán mostradas alteradas por los deseos y la mirada del extranjero. Debe recordarse que uno de los aspectos más conocidos de Japón en el mundo son los *Matsuri* 祭り, o festivales tradicionales. Obviamente Tablada escribió sobre estos ya que forman parte de la experiencia turística por Japón, pues muestran otra cara diferente de la sociedad japonesa.

El *Matsuri* corresponde al festival tradicional relacionado a la religión Shintō¹²⁰.

Estos *Matsuri* están asociados con la agricultura y los *Kami* 神¹²¹, o dioses, a los que se les pide por una buena cosecha o algún otro beneficio (Deal 355–56). Aunado a esto:

A pesar de la diversidad de formas, el propósito del *matsuri* era típicamente cultivar la armonía dentro de la comunidad local y efectuar un contacto humano-divino— muchas veces como medios para expresar gratitud hacia los *kami* o pedirles ayuda en asuntos de agricultura. Debido a que los festivales comúnmente se llevaban a cabo para asegurar una cosecha abundante, la incidencia del *matsuri* estaba relacionada a los ciclos estacionales. Además, las más importantes celebraciones ocurrían durante la primavera y el otoño para coincidir con los periodos de plantación y cosecha. Por su parte, los festivales de invierno y verano también se llevaban a cabo, sólo que el segundo eran comúnmente rituales dirigidos para prevenir la ocurrencia de algo que pudiera destruir las cosechas de mitad de estación [Traducción mía] (Deal 356)¹²².

Por su parte, Angela Hondru explica que los festivales no son solamente ese pacto entre dioses y humanos, sino que hay una función social de por medio, pues para la

¹²⁰ El *Shintō* 神道 es la religión autóctona de Japón. A diferencia de otras religiones, esta no cuenta con un fundador ni escrituras sagradas, por tanto no hay un código rígido que deba seguirse, pues dicha religión se encuentra más relacionada con la agricultura y el mundo natural; creen en los *Kami* 神, manifestaciones divinas del mundo natural, las cuales pueden ser tanto benevolentes como maliciosas (Deal 190).

¹²¹ Los *Kami* son deidades que se encuentran en cualquier ente animado e inanimado del mundo: las flores, las montañas, los árboles, etc (Hondru 48).

¹²² Original: Despite the diversity of form, the purpose of *matsuri* typically was to cultivate harmony within the local community and to effect human-divine contact —often as a means to express gratitude to the *kami* or to petition them for assistance in agricultural matters. Because festivals were often held to assure an abundant harvest, the occurrence of *matsuri* was tied to the seasonal cycle. Thus, the most important celebrations occurred during the spring and autumn to coincide with the planting and harvesting periods. However, winter and summer festivals were also held, the latter of which were often rituals conducted to prevent the occurrence of anything that might destroy the crops in midseason.

especialista se substituye la idea religiosa por el de una comunidad, y por tanto es el conducto por el cual se fomenta la convivencia social (48). Entre los ritos hechos en los *Matsuri* se encuentran los de purificación, así como ofrendas a los dioses tales como el sake, arroz, vegetales o cualquier otro alimento emblemático de origen no animal; entre otras formas de llevarlo a cabo se encuentra un festín celebrado entre la gente de la comunidad y los dioses (Deal 356). Además de esto, Hondru escribe que también hay un uso de santuarios portables con los que es posible entrar al reino de los *Kami* (Hondru 47).

Sin embargo, Tablada presenta un *Matsuri* peculiar¹²³, puesto que no corresponde a las características mencionadas anteriormente. Primeramente, es un festival en honor a un Buda y no a un *Kami*. En el mediodía suenan las campanas del templo Zotoikun dónde, según Ruedas de la Serna en su edición, se encuentra el buda Yakushi Nyorai (*En el país del sol* 121). Dicho sonido de las campanas es el llamado al *Matsuri*:

La multitud va en procesión hacia el templo, mezclándose con los que regresan después de cumplidos sus místicos deberes. Poco complicados son éstos. Los devotos ascienden la escalinata de pronunciada pendiente que conduce al templo; al llegar a la terraza lavan sus manos en la cisterna purificadora y luego murmuran una breve oración al ídolo de Yakushi Nyorai [...]. O bien los devotos arrojan al interior del sagrado un papel estrujado en que está escrita una oración y suenan tres veces el grande y sonoro gongo para llamar la atención del espíritu divino (Tablada 122).

¹²³ Tablada, al igual que muchos japonistas, tienen una confusión respecto al *Matsuri*. Como se verá posteriormente, a lo que refiere es a una celebridad relacionada con el budismo llamada *Ennichi* 縁日. El *Ennichi* es una serie de días en los cuales se celebran fechas tales como el nacimiento o los episodios de la vida de Buda (*Tanoshii "Ennichi"! Honrai no Imi wa?*). Al igual que los *Matsuri*, se presentan diversos puestos en los templos y santuarios. La diferencia radica en que el *Ennichi* es budista, mientras que el *Matsuri* está relacionado a las prácticas del Shintō.

El párrafo anterior describe una forma de culto y etiqueta que se debe seguir para ingresar al templo budista¹²⁴. Comúnmente, en los *Tera* 寺, nombre japonés de estos templos, se quema incienso, se hace una reverencia, se ofrece una moneda, se toca la campana una o dos veces, se hace de nuevo una reverencia, se ofrecen los respetos con las palmas juntas sin aplaudir, y finalmente se hace una última reverencia (Yagisawa). Sin embargo, Tablada describe que hay un lavamiento y directamente realizan las oraciones, lo que no corresponde a un templo budista. La descripción de Tablada se relaciona con el proceso que se efectúa en un *Jinja* 神社 o santuario de Shintō, pues al entrar se lleva a cabo el lavado. Primeramente, se purifica a uno mismo en una fuente de agua llamada *Chouzuya* 手水鉢 con la que se limpia la boca y las manos con una cuchara de madera llamada *Hishaku* 柄杓 (Hayashi).

Después de la limpieza y los rezos, Tablada narra dos eventos consecuentes: un baile y un acto de *Sumō* 相撲, o luchadores japoneses. En el primer acto aparece una bailarina:

Ruidos de orquesta japonesa, arpegios de *shamisen*, vibración de tímpano, hueco ruido de crócalos. 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. La música sigue con trémolos prolongados los movimientos serpentinos del cuerpo que ondula bajo el sutil vestido, y los crócalos suenan un golpe seco cuando la extraña danzante apoya un paso. La música dice poco al oído extranjero, pero se adivina singularmente expresiva y dócilmente subordinada a la pantomima pasional de la danza. 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

¹²⁴ En Japón hay una clara distinción. El santuario del Shintō se conoce como *Jinja* 神社 mientras que el Templo Budista se conoce como *Tera* 寺.

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 (Tablada 123).

La descripción parece corresponder al teatro Nō 能, el cual es un tipo de arte escénica que nace aproximadamente en los siglos XIV y XVI (Deal 272); sobre el contenido y la puesta en escena, Deal apunta:

Como forma de teatro, el Noh gira en torno a las emociones humanas expresadas en el movimiento y la danza que es altamente estilizada con una fuerte insinuación de un ritual religioso. El desarrollo de la trama siempre es secundario, en parte por la audiencia que usualmente ya conoce la historia que se representa. En vez de una trama, son los lentos y pesados movimientos expresivos, que relatan historias de gran potencia emocional, que hacen funcionar una obra de teatro Noh [Traducción mía] (273)¹²⁵.

Para el caso de Tablada, los referentes de esta clase de teatro son la máscara de su bailarina y el baile. Primeramente, sobre la máscara de Nō llamada igualmente *Nōmen* 能面, Daniel Cossío Cossío la considera un elemento importante del teatro ya que permite al actor sufrir un cambio psíquico que le ofrece la habilidad de interpretar al personaje (193–94). Sobre el baile, el mismo Cossío Cossío escribe que en japonés se llama *Mai* 舞 cuya característica fundamental es que el *Maikata* 舞方, o bailarín o bailarina, no despega los pies del suelo, y cuyos movimientos geométricos y rígidos no son notorios debido al largo del kimono del actor (90,92).

Para la primera parte de la danza que describe Tablada, la actriz usa una máscara y pasada la mitad de la obra, cambia a la *Nōmen* de una mujer. Este cambio de máscaras se

¹²⁵ Original: As a theatrical form, Noh revolves around human emotion expressed in movement and dance that is highly stylized with a strong suggestion of religious ritual. The development of plot is always secondary, in part because the audience usually already knows the story being performed. Rather, it is the slow and plodding expressive movements, relating tales of high emotional potency, that drives a Noh play.

debe a la revelación de la identidad real del personaje (Deal 273), característica propia del teatro Nō. Ahora bien, movimientos de la bailarina descritos por Tablada son mucho más expresivos y enérgicos, y no son tan rígidos y lentos. Esto lleva a pensar que Tablada crea un híbrido, en el cual se encuentra la parte tradicional y artística, y por otra la exageración y exaltación. Es por esto que el autor conserva el carácter de la máscara, pero intensifica la descripción del baile, a tal punto en que su semejanza con el Nō queda en un punto intermedio, y así pueda describir un nuevo tipo de arte que es el baile.

Después de este acto, comienza una lucha de *Sumō* 相撲. En general, estas luchas se llevan a cabo entre dos peleadores vestidos con un tipo de cinturón-ropa interior llamado *Mawashi* 廻し, y cuyo objetivo de los participantes es hacer que su oponente salga del *Dohyō* 土俵, o la arena (Deal 353). Tablada detalla este acto deportivo de la siguiente forma:

Los jueces, que necesitan poseer difícilísimos conocimientos, se han situado ya en una plataforma, entre la gradería pública, y mientras una especie de pregonero suena un gran tambor desde lo alto de una torrecilla de bambúes, los luchadores, por direcciones opuestas, avanzan hasta reunirse en el centro de la palestra. Una vez ahí se saludan y con ágil movimiento se sujetan mutuamente... Inmóviles y pesados apenas se mueven; diríase que no hacían el menor esfuerzo si no fuera porque fijando la vista se ve el temblor de aquellos miembros monstruosos, el sudor que los baña, y se escuchan por momentos las respiraciones bruscas y acongojadas... De pronto uno de los atletas flaquea y como si lanzado por una catapulta va a desplomarse a cuatro metros de distancia sobre los sacos de arroz, mientras que su antagonista sonrío [i] jadeante y victorioso! (Tablada 124)

Al final de este evento deportivo, ya es medianoche y el *Matsuri* continúa. Lo que observa Tablada al salir del templo son varios puestos con objetos como porcelanas y kimonos. Y más adelante se encuentran con un campesino que vende grillos y cigarras Así es como se apaga el *Matsuri* y todo queda en completo silencio. Esto de nuevo tiene que ver con la búsqueda de objetos de curiosidad y su sed de exotismo, más que con el *Matsuri*.

Es así que el *matzuri*¹²⁶ de Tablada no es lo mismo que el *Matsuri*. El poeta desvincula el ritual de la religión del agradecimiento por la cosecha, su perspectiva transmite y celebra el ocio japonés. Recrea un baile con alegorías al teatro Nō aunque elude apreciar la naturaleza del arte, describe danza alejada de las convenciones occidentales y la vuelve aún más exótica. Finalmente, la lucha de Sumō muestra al lector que hay deportes en Japón lejanos de la realidad del exotista y de los consumidores extranjeros.

El fin último del “Matzuri” de Tablada como arquetipo es recrear el divertimento de los japoneses como actividades artísticas y rituales. Si bien es cierto que al principio se insinuó un carácter religioso, el artículo se centró más en las actividades deportivas y artísticas que le significan al extranjero. Es decir, la naturaleza religiosa del *Matsuri* se elimina para tornarla en el ocio de su observante, y en un lugar dónde el extranjero curioso por lo exótico encuentre las formas de divertimento del pueblo japonés como otra manifestación artística. Este tipo de negación de la otredad, el vaciamiento de lo simbólico para suplirlo por lo banal, deja ver los procesos de exotizar: Tablada impone a Japón, su “Japón”.

¹²⁶ Escribo de esta forma *Matsuri*, tal y como en el título del artículo, debido a que quiero contrastar la diferencia entre el que representa Tablada y el de la realidad.

Capítulo 4. La sociedad japonesa como un pueblo primitivo e inalterable

4.1. El interés por una sociedad remota en el siglo XIX: primitivismo

Mientras hace su recorrido por las calles de Yokohama, Tablada queda estupefacto por los objetos que encuentra en los puestos. Estas reliquias, entre los que se encuentra kimonos, abanicos e incluso armas, corresponden a algo que el mismo poeta no había visto hasta ese momento y que le resultan productos valiosos con un valor trascendental a pesar de ser cotidianos y comunes en la realidad japonesa. Pero ¿a qué se debe que Tablada sienta esta afición por los objetos?

El teórico de la antropología posmoderna, James Clifford, escribe que, en el margen de las vanguardias artísticas a inicios del siglo XX, aparecen en diversos lugares artefactos que causan curiosidad y que son pertenecientes a la categoría impuesta de primitivo y que los artistas occidentales reconocen como un arte mayor (229–30). La importancia de estos objetos no se encuentra simplemente en su valor estético, sino en un carácter de afinidad, que define Clifford como la unión entre lo primitivo o antiguo con la modernidad, o mejor dicho un parentesco en el que hay “[...] una relación profunda o más natural que el mero parecido o la yuxtaposición” (Clifford 230). En este sentido, el reconocimiento de otras sociedades mediante sus piezas permite identificar no sólo lo que es occidental o no, sino al parentesco y la distancia existente entre las sociedades modernas y las tribales, es decir la lejanía temporal histórica. También puede suponerse que otra razón corresponde al cuestionamiento sobre cómo es que dichas sociedades, a pesar de la modernidad, han conservado ciertas

características vertidas en sus manifestaciones plásticas, lo que representa el interés del extranjero respecto a esas formas de artes que redescubren.

Clifford escribe que entre dichas características que logran identificar la afinidad, se encuentran principalmente el conceptualismo y la abstracción que son conceptos importantes para poder diferenciar una obra europea de un objeto primitivo (231–32). Según el mismo teórico: “[...] los artefactos tribales y modernos son similares sólo por el hecho de que *no* presentan el ilusionismo pictórico o el naturalismo escultórico que fueron dominantes en el arte occidental europeo después del Renacimiento” [Cursivas en el original] (232). Adicionalmente, el conceptualismo y la abstracción presente en estos artefactos tribales se relacionan con más conceptos tales como la magia, el ritualismo, el ambientalismo y el uso de materiales naturales (Clifford 232), lo que también a dichas piezas les otorga lejanía de las sociedades modernas, además de no estar hechas con materia prima sintética.

De manera paralela, en el arte de principios del siglo XX se concibe la imagen del “Negro” como ente primitivo. El geógrafo Jean-François Staszak al respecto establece que el primitivismo negro no se trata de crear arte mediante el corpus basado en las sociedades no occidentales, sino que ese arte está lleno de influencias de artistas europeos (354). Como ejemplo para justificar dicha idea, presenta el cuadro *Manao tupapau*¹²⁷ de Paul Gauguin en el que muestra que no hay una inspiración directa del arte primitivo o de la mitología tahitiana en el que se haga una emulación exacta, sino que se evidencia gran influencia de otros pintores como Édouard Manet y Jean-Auguste-Dominique Ingres en cuanto a la técnica (Staszak 354).

¹²⁷ Ir al Anexo 3, imagen 2.

Para Staszak, el primitivismo de Gauguin se define bajo tres ejes: primero, el uso de motivos que sean locales, naturales y culturales del pueblo que permitan la representación de lo salvaje y lo exótico; segundo, el sujeto representado, en este caso el *tupapau* o espíritu de la muerte, corresponda a un culto antiguo, en este caso al de los Maori; por último, la continuidad de la superficie pictórica, en el que no se distingue el mundo material del espiritual, que para el cuadro *Manao tupapau*, pintado en Tahití en 1892, responde a la difusión del espacio que existe entre la joven y el espíritu (Staszak 354).

Sobre esta concepción del primitivismo, Clifford concuerda con Staszak al concluir en que estas representaciones primitivistas corresponden no a una influencia directa del arte tribal en la mentalidad europea, sino a una concepción propia de lo que significa el objeto primitivo, pues estas formas de arte no occidentales son el detonante de un diálogo que se suscita entre el representante y lo representado, análogamente el exotista y el exotizado. Además de lo anterior, el eje que une al primitivismo no es sólo de dibujar al otro como una imitación total del objeto, sino que corresponde a una representación hecha con base en la realidad del artista, u observante, sin soslayar que es una distorsión en la que se resalta el valor del primitivo. Para el caso de *Manao tupapau*, Gauguin representa lo que el pintor piensa que es la sociedad tahitiana bajo la influencia del anti modernismo del *fin-de-siècle* junto a la indignación que tiene hacia la sociedad occidental hipócrita y material (Staszak 354)¹²⁸.

¹²⁸ El trabajo de Staszak no sólo se limita a la definición del primitivismo y cómo se concibe la imagen del “Negro” en el arte de la Vanguardia de inicios del siglo XIX, sino que además de esto, refiere ampliamente a la conquista de las potencias de estas civilizaciones tribales por medio del arte. A motivo de ello, escribe: “It seems that there are two ways of coming to terms with Gauguin’s legacy, as there are two faces to primitivism. The relationship between this movement, colonization and colonial culture are profoundly ambivalent [...]” (Staszak 356). Por motivos de este trabajo, he decidido no ahondar ampliamente en el término del primitivismo

Cabe pues retomar el concepto de la modernidad dado por Echeverría, en el que el hombre moderno se aleja de la espiritualidad en orden de concebir el progreso de la modernidad (Echeverría, “¿Qué es la modernidad?” 10). Es importante entender la noción en el margen del Orientalismo y Japonismo como movimientos que conciben la realidad de las sociedades no occidentales, y de alguna forma limitan los valores occidentales de la periferia. Es a partir de la idea del hombre moderno, sin valores espirituales, que puede explicarse qué significa el ser primitivo —un antónimo—, o espiritual, que para el caso corresponde a la imagen del japonés.

Si bien, el japonismo tuvo como base, en principio, la estética europea para valorizar el arte japonés (Cisneros 92–93), también tiene cierto carácter de afinidad, definido por Clifford anteriormente, puesto que lo que se representa de Japón es una realidad creada por el autor o artista ambientada dentro de un cosmos lleno de natura opuesto a las urbes industrializadas. Es decir, la forma de concebir las tierras niponas también atañe a esa conceptualización primitiva y estética del país por medio de su arte y por consecuente de su gente en la que influye la forma en que concibe la modernidad el mismo artista para valorar lo que representa como algo no occidental.

Por ejemplo, en el caso de Vicent Van Gogh, Tsukasa Kōdera escribe que sus principales inspiraciones fueron sin duda la literatura de la *japonaisaire* francesa, en la que la imagen de Japón está vista desde el arte como un lugar lumínico, y cómo esto provoca que

en manifestaciones como la figura de la negritud, pero si he tomado los conceptos que me importaban para hablar de un Primitivismo para Japón. Además, el trabajo de Tablada no corresponde a uno producido en una potencia, por lo que el Japonismo de Tablada implica un colonialismo de segundo orden de otras culturas. Cfr. “Primitivism and the other. History of art and cultural geography” de Jean-François Staszak.

el Van Gogh mismo crea que Paris sea un Japón (190) e incluso se produce el efecto de verse a sí mismo como un Bonzo (198). Sin embargo, esta imagen japonesa también se ve reflejada en sus cartas, que cita Kōdera, en las que describe al *homme japonais*:

Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre que sin duda es sabio, filosófico e inteligente que pasa el tiempo ¿haciendo qué? [...] Él estudia una simple hoja de césped [*un seul brin d'herbe*]¹²⁹. Pero esta hoja de césped lleva al japonés a dibujar cada planta y las estaciones, aspectos amplios del paisaje [*les grands aspects des paysages*]¹³⁰, después los animales, y por último la figura humana. Así pasa su vida, y su vida es tan corta para hacer todo.

Ahora, ¿es acaso esto una verdadera religión en la que los simples japoneses nos enseñan, que viven en la naturaleza como si fueran flores ellos mismos?

Y tú no puedes estudiar el arte japonés, a mi parecer, sin haberte vuelto más jubiloso y alegre, y nosotros debemos regresar a la naturaleza a favor de nuestra educación y nuestro trabajo en un mundo de convenciones¹³¹ [Traducción mía] (citado, Kōdera 198)¹³².

Las ideas que presenta Van Gogh están estrechamente relacionadas con el espíritu del japonismo, y la imagen del buen japonés, entendida como la del hombre de la naturaleza y la trascendencia filosófica con el mundo, en la que hay un “[...] logro de la felicidad por medio del retorno a la naturaleza y el rechazo de la civilización [...]” [Traducción mía] (Kōdera 199). Esta cualidad no es nueva, pues Rousseau ya había planteado una oposición entre el hombre en la naturaleza y el hombre civilizado, brindándole preferencia al primero (Todorov 319).

¹²⁹ Corchetes en el original.

¹³⁰ Corchetes en el original.

¹³¹ Cursivas en el original.

¹³² Original: If we study Japanese art, we see a man who is undoubtedly wise, philosophic and intelligent who spends his time doing what? [...] He studies a single blade of grass [*un seul brin d'herbe*]. But this blade of grass leads him to draw every plant and the seasons, the wide aspects of the countryside [*les grands aspects des paysages*], then animals, then the human figure. So he passes his life, and his life is too short to do the whole.

Come now, isn't it almost a true religion which these simple Japanese teach us, who live in nature as though they themselves were flowers?

And you cannot study Japanese art, it seems to me, without becoming much gayer and happier, and we must return to nature in spite of our education and our work in a world of convention.

Según Tzvetan Todorov, Rousseau explica en su *Deuxième discours* que el estado del hombre en la naturaleza no corresponde a un periodo real en la historia, pero que sirve como base para una comparación en el presente real (Todorov 319). Esta explicación sirve, según Todorov, para que Rousseau haga una investigación sobre el origen de la humanidad en el que ese pasado remoto inexistente tenga una nueva connotación independiente de la idea religiosa, en la que “Jamás se ha visto a un pueblo que, una vez corrompido, haya regresado a la virtud” (citado Todorov 319). Adicionalmente, Todorov cita a Rousseau: “El estado puro de la naturaleza es aquel de todos en el que los hombres serían menos malvados, más dichosos, y más numerosos sobre la tierra” (Todorov 320). Con esto, es posible juzgar que también hay una visión utópica de esa sociedad en la naturaleza, en la cual la perfección se debe a la pureza del estado mismo del ser humano con su medio natural.

Empero, el meollo de presentar tanto una sociedad pura, muy natural e imposible en oposición al ser humano moderno y actual que es miserable, como escribe Rousseau, es alcanzar el punto intermedio de ambos: el estado salvaje del ser humano (Todorov 321). Para Rousseau, según Todorov, corresponde a una verdadera época de la felicidad (Todorov 321). Se debe entender, en este marco japonista, que la idea de la sociedad salvaje y pura, o japonesa, se relaciona estrechamente con las ideas rousseauianas, en la que existe una aspiración por el punto intermedio entre lo natural y salvaje.

Con lo expuesto hasta ahora, proponemos ligar la noción del primitivismo con las ideas de la utopía presentadas en el capítulo anterior, en el que los imaginarios sirven como base para conocer los problemas y las realidades de la sociedad occidental. El poder descubrir otras sociedades permite delimitar los valores aprendidos del viajero o artista exotista que

retrata esa realidad lejana a la occidental. Como ejemplo, en el caso de van Gogh, Kōdera enfatiza en las cartas en la que el mismo pintor muestra las diferencias entre el occidental y el japonés, y por otra parte una aspiración a ver a los japoneses como seres que trascienden y van más allá de sí mismos debido a su estado natural o “salvaje”:

Si estudiamos el arte japonés, vemos a un hombre que sin duda es sabio, filosófico e inteligente que pasa el tiempo ¿haciendo qué? ¿Estudiando la distancia entre la tierra y la luna? No. ¿Estudiando la política de Bismarck? No. Él estudia una simple hoja de césped [...] [Traducción mía] (citado Kōdera 198)¹³³.

Esta forma de dibujar al japonés no como un ser humano dedicado a las ciencias y con una visión de progreso, sino como alguien que convive con la naturaleza y piensa desde y en la misma corresponde al primitivismo. Esta comparación permite concebir una imagen sobre Japón diferente, en la cual la naturaleza juega un papel preponderante, en la que la pureza es vital y, finalmente, en la que la tecnología de la modernidad está fuera de su alcance.

Se interpreta, por una parte, indiferencia hacia la modernidad entendida como una entidad occidental, y por otra parte se concibe una idea de superioridad de lo espiritual y natural en el pueblo nipón, elementos que el exotista considera arrebatados por el proyecto de las grandes urbes. El japonista cree que las sociedades solo pueden ser libres y explotar su potencial verdadero en un espacio sin límites como lo son los bosques, ya que el conocimiento y el orden en el mundo modernizado están a merced de las leyes opresivas y de los rascacielos. La naturaleza es, entonces, el verdadero maestro y civilizador.

¹³³ Original: If we study Japanese art, we see a man who is undoubtedly wise, philosophic and intelligent who spends his time doing what? In studying the distance between the earth and the moon? No. In studying Bismarck's policy? No. He studies a single blade of grass [...].

Por lo tanto, estos lugares, lejanos de la tradición occidental son la realización concreta de los ideales de Rousseau, y el destino de la búsqueda de una sociedad natural donde residen la inspiración artística para los artistas bohemios del fin de siglo.

4.2. Creación de una sociedad primitiva

Resalta *En el país del sol* el retorno al pasado remoto y natural de Japón. Para Tablada, no es suficiente sólo mostrar una sociedad pura, perfecta, artística y ritual, sino que también tiene la necesidad de mostrar a un espacio en el que la gente goza el mundo natural y espiritual, así mismo por vivir en el presente su pasado. Cabe recordar algunos artículos suyos, como *Tokyo al correr del Kuruma* y *Los templos de Shiba* donde muestra los lugares no por su valor estético sino por su valor histórico, en el que ocurrieron sucesos en el pasado. En el caso de Tōkyō, es una ciudad guerrera:

Yedo [sic] nació alrededor de la armadura negra de un guerrero en forma de un burgo feudal de hostiles muros erizados por las flechas de los viejos samuráis. En el curso de las batallas feudales del Rojo y el Blanco, Yedo [sic] se ensangrentó con épicos combates; fue defendida como un templo, violada como una amazona y alternativamente sobre sus negros bastiones lucía el pabellón de púrpura o el blanco estandarte; el sangriento emblema del *Shiogun* [sic] o la mística insignia del Mikado. En la 16a. centuria Yedo [sic] fue reducido a cenizas por una conflagración formidable y de ese incendio como de otros que le sucedieron en el mismo siglo, [i]Yedo [sic] renació triunfante como un Fénix! (Tablada 99)

Estas alegorías sobre el pasado le dan recursos a Tablada para afirmar que Japón no es solo una imagen de una utopía, sino un recinto que, a pesar de las diferentes transformaciones, conserva una esencia histórica de un pasado remoto, conduciendo el pensamiento a concluir que se trata de una sociedad primitiva o superior. Otro ejemplo se encuentra en el transcurso de su viaje de Yokohama a la capital nipona en *Tokyo al correr del Kuruma*, pues muestra desinterés por el paisaje moderno, por no decir occidental, que

está ante sus ojos. Adicionalmente a esto, su fijación en la naturaleza que bordea los límites entre lo moderno y lo real es un punto crucial para entender el afán primitivista dentro de estas ciudades.

Feos arrabales, formados por fábricas y barracas alineadas a ambos lados del terraplén, llenos de chimeneas que vomitan su negrísimo humo ocultando por instantes la cumbre de hielo del Fusiyama vagamente apercebido en lontananza. Pero pronto llegamos al campo abierto. Primero los estuarios cuyo avance limita, como invencible antemural de las selvas niponas, la falda de una montaña poblada de coníferas caprichosas que crecen hacia los lados exactas, idénticas a las que hemos visto en biombos, abanicos y tibores (Tablada 96).

Esta comparación es parecida a lo que hizo Van Gogh en su carta, en la que habla sobre esta oposición a la modernidad, y la fijación en la naturaleza por parte del japonés. Lo que hace Tablada es no sólo hablar de su inconformidad por la modernidad, sino de su interés artístico y personal sobre el Japón que desea, un lugar en el que la naturaleza tenga un papel importante en la vida del pueblo nipón.

Sin embargo, para el caso de su visita a Shiba, sus apreciaciones son diferentes, porque se trata de un lugar que ha permanecido a través del tiempo, donde se encuentran los restos de los antiguos Shōgun:

La ciudad religiosa de la Shiba es enorme, con sus conventos, bonzerías, sagrarios y mausoleos. Atravesando los pasillos con la tapicería mural de las plantas parietarias, se llega a un patio, cuya explanada hace el efecto de las plazas de armas en las fortalezas feudales. Ahí está el tembló que guarda los restos de los antiguos *shiogunes* [sic]; en la piedra, en la madera y en el bronce se mira el blasón de los poderosos y épicos Tokugawa (Tablada 106).

Esta clase de descripciones nos permiten pensar en la presencia del pasado en el presente. Esto lleva al escritor a describir el lugar como si estuviera de visita en un museo, y argumentar su importancia no solo desde el valor estético y material meramente, sino añadiendo y fijando significado de esta materialidad, porque para el exotista esa antigüedad remota es la esencia de la sociedad pura. En el ejemplo de Shiba, la figura del Shōgun

reconcentra simbólicamente la representación de los tiempos remotos, porque para la época Meiji, que es cuando Tablada se encuentra en Japón, ya no existe ninguno.

4.2.1. La naturaleza y el mar

A lo largo de sus artículos, Tablada muestra un particular interés en la naturaleza y el papel que juega en la vida cotidiana japonesa. En el artículo *Un matzuri*, Tablada representa a las Musume como personas cuya mascota es un grillo en una jaula de bambú, y como la muerte de ser tan diminuto las perturba profundamente.

[...] Campanula hace una pantomima elegiaca después de contarle a su amiga Pino que esa misma mañana encontró muerto a su grillo predilecto, [i]muerto y mudo en el fondo de su jaulita de bambú! Pino deplora el suceso y hace la fúnebre apología del armonioso [sic] insecto (Tablada 120).

Más adelante, Tablada describe a un vendedor de grillos de manera que la idea del hombre y la naturaleza matizan para el lector.

Frente a esos encantados escaparates, las *musmés* [sic] y los niños rodean a un campesino cuyo ancho sombrero de paja imita el cónico techo de una choza. De los cajones que ha descargado de sus hombros se escapa una música de floresta, un rústico cascabeleo, un trino continuo y estridente. El campesino es un vendedor de grillos y cigarras que aprisiona en pequeñísimas jaulitas de bambú. Los japoneses, de imaginación poética y poderosa, aman tener en su cabecera en las noches, cuando el sofocante calor abrumba, una de esas jaulitas de donde se escapa el cristalino estribillo evocando visiones de selvas húmedas y sombrosas, despertando ideas de frescas brisas y de arroyos murmuradores... (Tablada 125)

Esto parece citar lo afirmado por van Gogh en su carta, para el pintor la fijación por la naturaleza de los japoneses resultaba reveladora frente a la sofisticación tecnológica europea. Sin embargo, debe descollarse que tanto Tablada como van Gogh representan el gozo japonés por lo natural como ambición minimalista, por conocer lo pequeño como parte de algo más grande. En este caso, el grillo es pequeño pero longevo, de manera que reconcentra simbólicamente la perspectiva del exotista sobre la vida de la sociedad japonesa.

Además de esta representación, también se puede rescatar la imagen del Kurumaya, citado en el capítulo anterior, al que Tablada describe en su artículo *El djirinrichi* de la siguiente forma: “[...] bajo la lluvia, tu musculoso y bronceado conductor se acurrucaba, en cuclillas junto a un haz de lotos, como un enorme sapo!” (Tablada 84), así la naturaleza no sólo juega un papel importante en la vida cotidiana de los japoneses, sino que los japoneses forman parte de ese ambiente natural. Retomo aquí lo establecido previamente por Staszak respecto a *Manao Tupapau* de Gauguin, en la cual la representación del hombre primitivo está motivada por elementos locales, además de que existe una difusión entre la figura humana y el paisaje, por lo que la naturaleza y el japonés “salvaje” conviven en el mismo plano.

Primeramente, esta preferencia por lugares llenos de vegetación parece la recreación del *locus amoenus*, sobre el cual Çetiner-Öktem escribe que dentro de la tradición literaria europea se trata de un motivo que se relaciona con la representación de lugares como jardines donde el ambiente es idílico, pacífico y seguro (273). Para Çetiner-Öktem, el mejor arquetipo de *locus amoenus* corresponde al jardín del Edén, de donde Adán y Eva son desterrados: “Uno podría asumir con certeza que el arquetipo del Jardín del Edén se relaciona no sólo con las connotaciones de ser un lugar seguro, sino que arraiga la esencia de serlo” [Traducción mía] (273)¹³⁴.

La relación que existe con Japón y el *locus amoenus* es que la naturaleza puesta de una forma idílica juega el papel de enmarcar una sociedad primitiva. En el capítulo anterior,

¹³⁴ Original: “One would naturally assume that the archetypal Garden of Eden engaged with not only the connotations of being a safe place but would ingrain the very essence of being so.”

con motivo de la descripción de las ciudades, éstas se describen insertas en la naturaleza y no como lugares edificados que remitirían a la tecnología y el sentido del progreso occidental. Tablada intenta mostrar que el verdadero espíritu nipón se encuentra en esa naturaleza pacífica con la que se convive que permite al japonés resaltar además de fusionarse con el paisaje. En el artículo *Divagaciones*, Tablada se incluye a sí mismo como parte de la naturaleza que se encuentra en un estado de *locus amoenus*:

Cerré el libro ahogando mi entusiasmo estremecido por una honda y pura emoción de estética y sobre un ampo del cielo color de topacio que dejan ver los sombríos follajes de los cedros me parece que desfilan en triunfal *thoria*¹³⁵ luminosa los magos pintores japoneses Okusai [sic], el pintor panteísta, “el viejo loco de dibujo”; Hiroshigué, el divino pasajista; Utamaro, el amoroso pintor de la mujer; y Yosai, [¡]el épico pintor de los héroes! (Tablada 156)

Para Tablada, la naturaleza y su carácter de belleza y tranquilidad responden a una fuente exógena muy obvia: el arte Ukiyoe. Sobre esto, Romo Montiel escribe que:

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 a Asia, se vieron sorprendidos por la gran cantidad de objetos cotidianos que fueron considerados, a sus ojos, como curiosidades dignas de ser exaltadas [...] (Romo Montiel, *La mujer del Kimono* 17–18).

Esta correspondencia con el arte nipón es evidente en Tablada quien menciona constantemente al Ukiyoe. En el párrafo anterior de *Divagaciones*, Tablada considera que ese ambiente natural corresponde a un *locus amoenus* que se encuentra dentro del Ukiyoe. Es decir, lo que se encuentra de la xilografía Ukiyoe es lo que está en Japón¹³⁶. Por ello,

¹³⁵ Según Ruedas de la Serna en la edición, se refiere a la “tora”, biblia de los judíos.

¹³⁶ En el párrafo de *Divagaciones* citado antes, hay una mención a tres artistas importantes: Katsuhika Hokusai, Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige y Kikuchi Yōsai. Por motivo de ello, he puesto en el Anexo 3, imágenes 3-5, algunos ejemplos de la obra de estos artistas, a excepción de Hokusai cuya obra se encuentra en la imagen 1 del mismo anexo. La importancia de añadirlos corresponde a que sus *Ukiyoe* son representaciones del mundo natural, a excepción de Utamaro y Yōsai que retrata personas. No es posible saber bien qué fue lo que vio Tablada, pero al menos estos ejemplos permiten tener una idea clara de qué es lo que quiere referir con las menciones repetitivas de estos artistas y sobre lo que desea retratar.

convertir la naturaleza en un arquetipo resulta fundamental para hablar del medio en el que existe la verdadera esencia japonesa.

Por su parte, en el artículo *Praderas del Otoño*, Tablada refiere al significado de las flores en la vida cotidiana japonesa:

La vida social de este pueblo refinado está regada de flores, está regida por un ceremonial y una etiqueta donde las flores enardecen sus tintas y exhalan sus aromas. Ellas intervienen en los nacimientos, en las *fiançailles* y en las nupcias; acompañan al asceta que se despide de la vida y al paladín que va a encontrar a la muerte, hay flores para la cabecera del enfermo y para las canas del anciano, otras riman el ritual de los sagrarios o recelan en su corola una muda plegaria para implorar de las divinidades agrícolas la lluvia y el buen tiempo; hay flores que sólo deben ser contempladas al fulgor de la luna, otras para las fiestas de té, para los cinco festivales o para la ceremonia del incienso y peonías o camelias, lotos o iris, crisantemas o claveles, tienen sus funciones, sus atributos y sus virtualidades... Un daimio o una *musmé* [sic], un samurái o un bonzo, poseen su biografía escrita con flores y todos los actos de su vida, placenteros o adversos, tiernos o ingratos, se sintetizan en unas cuantas flores que duermen marchitas, siendo la historia de una vida, en el seno de un cofre de laca (Tablada 178–79).

De la misma forma en que van Gogh, en sus cartas expresa claramente el gusto de los japoneses por un *seul brin d'herbe*, y dicho gusto se convierte en un código social: las flores no se tratan de simples regalos, sino de una forma de expresar un mensaje mediante la naturaleza. Presentar esta clase de actitudes son parte de un exotismo cuyo fin es relacionar el pueblo nipón con el medio natural que les rodea. En este caso, las flores son códigos civiles que se relacionan con rituales cotidianos simples.

Relacionado con esta naturaleza, en su artículo *La gloria del bambú*, debido a que Tablada se sumerge dentro de la naturaleza, mantiene una conversación con una planta de bambú. Primeramente, el bambú se presenta de la siguiente forma:

“Soy el Bambú, como los de occidente me llaman; *Také*, como me llaman aquí, *Také-Tennó*, como deberían llamarme... *Tennó*, sí, el sagrado, el poderoso, el archi-benefactor como el propio Mikado se titula; [¡]ese soy yo! Los emperadores, Mikados y Shiogunes, pasan y mueren y el país vive, pero el Japón no sería lo que es si yo muriera (Tablada 184).

Con esta configuración la planta de bambú se torna en emblema nacional gracias al poeta. Hecha la presentación, le otorga al bambú funciones en el pueblo japonés, desde lo material hasta lo inmaterial. En principio, esta planta se describe como un ser superior que merece el respeto debido el cual no se le ha otorgado: “Cantan los poetas las supremas vanidades, el rayo del astro, la espuma de la ola, [i]la mirada de la mujer! [...] Y no me cantan a mí que soy hermosura, fragancia, vigor y omnipotencia” (Tablada, *En el país del sol* 184). Debido a este carácter de ignorar esta planta, Tablada toma el papel de escuchar y retratar la importancia del bambú, que incluso los japoneses ignoran. Como el curioso exotista es el único con la habilidad de hacerlo, porque conoce a Japón.

En cuanto a su función como material, Tablada explica que esta planta se usa como material de construcción para casas, puentes, barcos e incluso en la antigüedad este material era usado como un arma (Tablada 184). Por otra parte, el bambú también tiene la capacidad de convertirse en arte, como los abanicos y los parasoles, los peines y cualquier adorno que tenga una *musmé* (Tablada 184–85). Así mismo, muestra la importancia del bambú como materia prima del papel y de la vestimenta de los campesinos, del pincel y del báculo del anciano (Tablada 185).

Lo anterior da motivos sobre qué es lo que le interesa al autor sobre Japón, y cómo es que mediante una materia prima se puede describir a una sociedad. Si bien es cierto que representa al bambú como un material fundamental en la vida social, también es cierto que Tablada vuelve a mostrar interés en los artefactos para poder describir a la sociedad japonesa. Para este caso, el bambú es el elemento de múltiples objetos que son del gusto del autor exotista.

La última característica de esta planta es la omnipresencia de su existencia en Japón.

El mismo bambú se describe de la siguiente forma:

¿Lo has visto? [¡]Soy todopoderoso, por mí el pueblo tiene armas con qué luchar, casas en qué vivir y templos en qué orar! Estoy en todas partes, en la mesa del pobre, en el tocado de la hermosa y en la diestra del pintor... [¡]Soy *Tenno*, el sagrado, el benefactor, y yo solo he hecho más beneficios en esta tierra que todas las dinastías de Emperadores!... (Tablada 185)

Su omnipresencia, propiedades de maleabilidad y manipulación, esclarecen el sobrenombre de *Tennō*¹³⁷. Asimismo, debe rescatarse la infantilización que el poeta hace sobre el bambú. Esta planta es parecida a un niño malcriado que presume de sus cualidades con orgullo. Dicha naturaleza es un mecanismo de exotificación, como si la sociedad japonesa fuera infantil y a la vez orgullosa, de ahí que un trozo de bambú les represente.

Otra planta representativa de Japón para Tablada es el loto, le otorga un significado religioso y místico. En el artículo *Tokio al correr del kuruma*, el autor se encuentra en una casa de té desde dónde observa un lago con estas flores, por lo que prosigue a describirlas:

En el lago triunfan los lotos ensanchando sus enormes hojas y levantando de trecho en trecho la maravilla, [¡]el prodigio de sus flores! Los botones como grandes huevos de marfil se asemejan a nuestras magnolias tropicales, pero la flor que ha reventado en una luminosa explosión de blancura, [¡]no es comparable a nada!... es ella, es única, es la flor de loto; [¡]la rosa mística de las religiones orientales, la flor milenaria de cuyo cáliz suntuoso emerge el divino Buddha! La flor de loto irradia blancura, exhala luz... Si la luna se desgajara, destrozada por un sideral sacudimiento, sería una flor de loto (Tablada 93–94).

Esta flor no forma parte de una identidad propiamente dicha, sino la de un elemento que limita la identidad japonesa. Si bien, el bambú tiene, debido a sus utilidades, un valor material mucho más profundo, el loto está limitado al significado religioso pues es la planta de Buda.

¹³⁷ Vale lo mismo que emperador. Se debe recordar por el capítulo anterior el valor del *Tennō* como un descendiente divino.

Finalmente se puede mencionar la presencia del mar como un elemento fundamental para la representación del pueblo japonés. Si bien, las menciones no son abundantes, el mar es un elemento con el que se da licencias Tablada para dibujar al pueblo nipón. En *Poemas en la tiniebla*, en ese preciso 4 de julio en el que hay fuegos artificiales por motivo de la independencia de Estados Unidos, se muestra un binomio notable entre la población extranjera y la japonesa.

Aquella noche de 4 de julio, el carruaje duende, el raudo cochecillo de laca negra me llevó frente al mar. La inmensa bahía de Yokohama me saturaba con sus salobres ráfagas frías. Detrás de mi espalda se amontonaba la multitud nipona: *musmés* [sic] de trajes multicolores, obreros de largos kimonos, pescadores y marineros casi desnudos, y más allá, en las terrazas de los hoteles a la moda, la población europea; burgueses sin más color que el de su traje, *moneymakers* que del fondo de sus tiendas salían para celebrar la independencia de la Nación Yankee. Aquellos elementos banalmente europeos y agriamente mercantiles infiltraban su palmaria fealdad en mi pura sensación de Arte; pero al fin el Arte pudo más que ellos... (Tablada 85)

Esto tiene que ver con una representación espacial entre lo moderno y lo japonés. Mientras que en los edificios occidentales se encuentran esos europeos, en la playa los japoneses disfrutaban de los fuegos artificiales. Esto incumbe a un papel agentivo del espacio como recurso de descripción: mientras cerca de la orilla se encuentran los japoneses pasando el tiempo, en los inmuebles modernos se encuentran los extranjeros. Por tanto, el mar es un espacio que enmarca la identidad primitiva del pueblo nipón.

De forma análoga, en *Tokio al correr del kuruma*, Tablada presenta una escena del mar:

A tres minutos de Tokio, vamos corriendo a la orilla del mar, junto a chozas de pescadores, en cuyo dintel, puestas a secar, cuelgan enormes redes... Sobre el mar en calma vuelan ágiles juncos y en el brumoso horizonte se perfila la masa negra de los trasatlánticos al ancla... (Tablada 98)

Esta forma de mostrar a la civilización en convivencia con la naturaleza en un medio rural, en la que el hombre vive en paz mientras se encuentra en un estado de inmersión con

su medio, es una actitud primitivista por parte de Tablada. Retratar la actividad pesquera es mecanismo para recordar a los lectores occidentales lo que es una sociedad pacífica en la que no existe ninguna modernización de por medio.

Así, los pescadores junto con el mar son elementos que representan una sociedad extra europea. En la obra de Utagawa Hiroshigue titulada *Yodogawa*¹³⁸, se reproduce este paisaje idílico y tranquilo, dónde un grupo de pescadores realiza sus actividades ordinarias. Esta tranquilidad es el ideal primitivista que persigue el exotista. La naturaleza es un factor para crear *locus amoenus*: el mar es el agente que acarrea una paz a los hombres retratados en este ejemplo de *Ukiyoe* así como en el artículo de Tablada. Esta escena rústica es una alabanza por todo aquello que se encuentra fuera del corrosivo proyecto de industrialización europea.

4.2.2. La religión y los templos

A lo largo de los capítulos anteriores, se ha hecho mención a las religiones debido a que han aparecido arquetipos importantes como el Shōgun 将軍 y el Matsuri 祭り. Para el primer caso, Tablada enfatiza su valor histórico y heroico, mientras que para el segundo se hace apenas una referencia al budismo mezclado con la diversión y el arte.

Para Tablada la ciudad de Shiba es un elemento importante con el que describe la religiosidad japonesa por medio de los templos, el artículo *Los templos de la Shiba* se dedica a describir la ciudad como una parte fundamental de la religión. A su llegada, Tablada detalla un sentimiento que lo lleva a sentir una experiencia mística:

¹³⁸ Revisar imagen 4 del anexo 3.

Los troncos de las centenarias *cryptomerías* desfilan en gigantesca columnata y se juntan allá, en las lejanías donde se agolpa el misterio como un enigmático corazón de sombra... ¿qué ignotas sugerencias flotan en aquella atmósfera aromada como con incienso por los viejos troncos que lloran las lágrimas de sus resinas? Un algo impalpable y abrumador baja de las frondas remotas y pesa sobre el corazón... Parece que en aquel hondo silencio va a pronunciarse alguna palabra formidable y que en el cuadro de aquella vasta soledad va a surgir una grandiosa aparición... Mi espíritu está suspenso; siento el vago terror de un neófito ante una cercana revelación y, sin saber qué espera, mi alma, detenida en expectativa angustiada, se dispone pasivamente al ignorado advenimiento... (Tablada 104)

El autor usa este sentir como preámbulo a su entrada a la ciudad, pues su objetivo es el de resaltar valor místico no religioso, en seguida escribe:

Para llegar a los suntuosos templos de la Shiba se necesitaba el majestuoso prelude de aquella calzada, grandiosa como himno, dolorosa como marcha fúnebre, instrumentada por los cedros centenarios en cuya armonía solemne vaga el perfume de las resinas balsámicas como una dulce y tierna melodía.... (Tablada 104)

Los templos son un constituyente tanto natural como histórico. El camino está lleno de natura como los cedros; en tanto que la parte histórica corresponde a la edad de los árboles que se encuentran en el camino. Esto cumple con una noción primitivista, ya que, aunado al sentimiento de anhelo exotista y de una impresión mística, hay una forma de conceptualizar los templos como un elemento con valor histórico que se funde con el paisaje.

Una vez terminado el recorrido, la entrada, o *Sanmon* 三門, le da la bienvenida a Tablada a Shiba. El *Sanmon* como objeto le permite a Tablada configurar un lugar diferente e inimaginable para un occidental, puesto que este elemento es una entrada que se encuentra en los templos budistas de la secta Zen; se compone de dos plantas y un vestíbulo: en la primera planta se encuentran la estatua de Buda, en el segundo piso se llevan a cabo ceremonias, y el vestíbulo representa el nirvana, o la iluminación, de ahí que su nombre sea *Sanmon* o “las tres puertas” (“JAANUS”). Sin embargo, Tablada describe la *Sanmon* de la siguiente manera:

De pronto, no sé cómo, rompiendo la sombra pasada con una explosión de sangre, como un supremo grito de pasión, tras del oscuro rumor de los grandes pinos, apareció a mis ojos el *Sammon*, la gran puerta escarlata, el soberbio gigante pórtico de la Shiba.... Una inmensa techumbre imbricada y bajo de ella dos grandes puertas flanqueando a la anchurosa central.

Aquella construcción de maderas balsámicas revestidas de laca roja, hace el efecto de un sangriento Arco de Triunfo; pero al elevar la vista, en vez de mirar al ágil vuelo de las Victorias o el ímpetu de las cuadrigas, se ve sólo la techumbre cuya enormidad agobia... (Tablada 104–05)

Su interés por la *Sanmon* es meramente material y no indaga en su valor espiritual. Y este interés artístico se torna superficial y continúa en las siguientes líneas, dónde se dedica a observar los objetos que encuentra dentro de los templos de la ciudad:

En ese mismo patio, un pequeño santuario de maderas preciosas, negra laca y bronce repujado, guarda el tesoro del templo contiguo... *Para aquilatar aquellas reliquias tesorizadas durante centurias* hay que hacer frecuentes visitas y examinar cada joya con dilecta calma. Sólo así podrá admirarse la pintura de los Kano, el marfil esculpido por Eshin, los crespones de seda y los brocados de muertos emperadores y difuntas princesas, [i]el oro macizo y repujado por *los aurifabristas primitivos de ese arte milenario!* Sale uno de ahí ofuscado, acallando dolorosos entusiasmos, con los ojos deslumbrados y con el tacto exasperado por la caricia de las sedas que duermen como brumas [i]allá en el fondo de los arcones de sándalo...! [Las cursivas son mías] (Tablada 105)

El arte de los templos es su objetivo, y su valor ligado a la religión no permite ahondar en la verdadera religiosidad del pueblo nipón, sino que le da un carácter primitivista, puesto que las acciones de conservación permiten preservar la esencia del objeto. Su valor es histórico más que espiritual, y ahí se encuentra el por qué Tablada siente que su espíritu se encuentra inmerso en el espacio. De la misma forma, describe la campana a las que compara con las mexicanas y las diferencia porque la del templo es “[...] un hueco cilindro coronado por un casquete cóncavo” con un ariete que es un badajo y cuyo sonido es melancólico (Tablada 105). Además, esta campana se hace sonar en ocasiones como “las grandes fiestas o en los funerales de los príncipes sólo” (Tablada 105).

Adicionalmente la importancia de Shiba también se encuentra en que es el lugar donde se conservan los restos de los Shōgun: “Ahí está el templo que guarda los restos de los

antiguos *shiogunes* [sic]; en la piedra, en la madera y en el bronce se mira el blasón de los poderosos y épicos Tokugawa [...].” (Tablada 106).

Como se vio en el capítulo anterior, en el artículo *Los funerales de un noble* Tablada se dedica a describir un funeral en el budismo. En Japón, la gran mayoría practica los funerales con religiosos budistas (Nakata, párrs.4–5). Tradicionalmente, el entierro en Japón corresponde a dos partes en la que los invitados pueden atender ambas o sólo una: una noche de vigilia y el velorio que se efectúa al día siguiente (Nakata, párrs.4–5). En el velorio, los invitados que no pertenecen a la familia ofrecen dinero a los parientes del difunto y queman incienso mientras los monjes cantan algunos sutras budistas, para que después el cuerpo del difunto se creme (Nakata, párr.5). Sin embargo, el funeral de Tablada es un poco diferente ya que retrata una procesión muy peculiar.

Como se pudo apreciar en el capítulo anterior, el entierro inicia con una marcha en la que aparecen muchos personajes como los soldados y los monjes que siguen el carro funerario del conde Kuroda. Una vez en algún templo de Shiba, el poeta se vuelve partícipe del evento gris:

La ceremonia había principiado; algún rito misterioso se desarrollaba allá en el fondo oscuro cruzado por las líneas complicadas de la perspectiva arquitectónica. Algún rito que [...] ¹³⁹ los mortales debían ignorar y de cuyo arcano sólo percibíamos los hálitos del incienso que ardía en innumerables pebeteros y un extraño rumor de angustiosas plegarias, cuyas frases imploradoras subrayaba la sonora y persistente vibración de los gongos invisibles... (Tablada 114)

De esta forma es que se habla de los rezos budistas en el funeral acompañados del incienso, elementos ceremoniales y sensoriales que conforman la escena. Debe recordarse que para el poeta el velorio japonés es un arte, pues su interés se encuentra en lo que él señala

¹³⁹ Corchetes en el original.

de música, cuando en realidad son cantos de los monjes. El autor quiere mostrar que el pueblo nipón tiene una necesidad de un arte omnipresente. Aunque es un retrato casi fidedigno, el interés de Tablada no se centra en el valor de la honra fúnebre, sino por lo exquisito y estético en sentido exotista.

Más adelante, el autor y más figuras importantes, como los embajadores, se encuentran en una habitación con un banquete, después se sigue de nuevo otra serie de rezos. Como culminación del artículo, Tablada sólo escribe relata cómo terminó el cuerpo del difunto:

Hoy del viejo daimio triunfante no queda más que un puñado de cenizas, más tenue que el polen de las mañanas primaverales y que como éste volará dispersado, un día para nutrir quizá el alma de los lotos ebúrneos y de las crisantemas imperiales (Tablada 117).

En este caso, la parte de los rezos y la cremación están descritas fidedignamente. Para Tablada, el proceso de despedida de un muerto corresponde en principio a los rezos y al final la incineración del cuerpo. La importancia de representar un rito funerario no se encuentra sólo en describir este entierro, sino que es útil para resaltar el carácter ceremonial y artístico de los japoneses, pues en el capítulo anterior Tablada muestra sumo interés por las festividades y los objetos para llevarlas a cabo. Para la parte religiosa, es posible vislumbrar que no es de interés del poeta profundizar sobre el significado del budismo en la sociedad nipona— el de la muerte—, y que lo que señala de arte Tablada es tan solo una impresión personal.

Hasta ahora, se ha mostrado gran énfasis en las religiones nativas, el Shintō, y el budismo. Sin embargo, Tablada expone sobre el culto del cristianismo en Japón, lo que supondría una nueva visión sobre la sociedad nipona. En su artículo *San Felipe de Jesús*,

describe cuando fue a la iglesia a misa en la que se conmemoró la figura de San Felipe de Jesús. La importancia de este santo está en su viaje a Japón y su origen. Según Padilla Lozoya, San Felipe de Jesús fue un criollo novohispano de familia acomodada, que se hizo franciscano en Filipinas y llegó a Japón debido a una tormenta; en Japón San Felipe de Jesús fue encarcelado para después ser martirizado en 1596 en Nagasaki (Padilla Lozoya 105–16)¹⁴⁰. En su artículo, Tablada hace la descripción de su paseo por los lugares representativos del martirio del Santo en Nagasaki.

La Iglesia, la pasada semana, evocó en conmemoración piadosa la mística figura del santo mexicano Felipe de Jesús. Un drama popular lleno de irrisorios exotismos recuerda en el terreno profano las aventuras singulares del beato franciscano. [...]

En una sala del museo imperial de Tokio contemplaba una mañana cierta vitrina en que se hacinaban crueles y misteriosos objetos de martirio y culto.

Eran viejos instrumentos de tortura, y rosarios, cruces, y medallas cristianas. El catálogo era poco explícito sobre aquella sección inquisitorial y piadosa, pero mi cicerone japonés, atribuyendo los fierros amenazantes a los misioneros católicos del siglo XVI, sin una explicación satisfactoria me designó alguna de las medallas como las que fueron usadas para reconocer a los cristianos [...].

Luego, en un viaje de Osaka a Nagasaki, recorrí parte del sendero por donde el santo caminó; bajo un grupo de *criptomerias* seculares descansé en una casa de té cuya leyenda le prestaba más de cuatro siglos de existencia (Tablada 197-98).

Concluye el artículo con las siguientes líneas:

Y tal vez por la poderosa sugestión que se desprendía de aquellos sitios, quizás porque lejos de la patria se exaltan y se intensifican los sentimientos más debilitados [...], vi una claridad insólita, en todo semejante a la que según la leyenda, noche a noche y mientras estuvieron expuestos, descendía de las alturas y nimbaba la frente de los crucificados (Tablada 198–99).

En el artículo *San Felipe de Jesús* el poeta presenta dos partes importantes: la primera es que hay misa cristiana en Japón¹⁴¹, y la segunda, que conservan los objetos del martirio.

¹⁴⁰ Para ampliar el tema, cfr. “Representaciones en san Felipe de Jesús (santo patrono contra los incendios y temblores)” en *Imaginaciones y representaciones sociales y culturales en transición* de Raymundo Lozoya Padilla, un estudio en el que se aborda de forma amplia y desde la perspectiva novohispana el caso del mártir de Nagasaki.

¹⁴¹ Es posible que Tablada se refiera a la Basílica de los Veintiséis Mártires de Japón que se encuentra en Nagasaki, conocida en japonés como Ōura Tenshudō 大浦天主堂, primera en Japón después de la apertura de fronteras. Según el sitio web turístico del lugar, este lugar fue construido a forma de ofrenda debido a que en el

Sobre el primero escribe en las primeras líneas del artículo: “La iglesia, la semana pasada, evocó en conmemoración piadosa la mística figura del santo mexicano Felipe de Jesús” (Tablada 197). Para el segundo punto escribe: “En una sala del museo imperial de Tokio contemplaba una mañana cierta vitrina en que hacinaban crueles y misteriosos objetos de martirio y de culto” (Tablada, *En el país del sol* 197). Descuella entonces dos aristas: la primera es retomar un episodio histórico para resaltar el carácter primitivista —retorno al pasado y alegoría por los sucesos pasados—, y la segunda es ambientar a sus lectores a un tema de carácter popular que les permita empatizar con Japón y así concebirlo como iguales en términos espirituales.

La tradición cristiana de Japón existe, pero para la época Meiji, siglo XIX, el número de creyentes es notablemente bajo. Para la llegada de los misioneros ingleses después de la apertura de fronteras¹⁴², hay un número de más de 35,000 practicantes en el sur de Japón, explícitamente las islas de Kyūshū 九州, de los cuales la mayoría son pobres y se dedican a la agricultura (Harrington 318–19). Lo que Tablada refiere no corresponde a la realidad social, puesto que antes de la llegada del autor existía la costumbre de *Fumie* 踏み絵 o de pisar

año de 1862 se beatifican a los mártires de Nagasaki; en 1864 comienza la construcción del edificio, para ser concluido dos años después y ser usada para oficiar misa tanto para extranjeros como japoneses quienes profesaban en secreto el cristianismo (“Ōura Tenshudō”). Esta iglesia fue un proyecto de misioneros franceses quienes llegaron a Japón el 22 de enero de 1863, y para el 14 de febrero del mismo año se asientan en Nagasaki (“Ōura Tenshudō”). La importancia de este lugar es que representa un milagro, puesto que los misioneros franceses al encontrar creyentes, se conmovieron tanto que informaron de lo sucedido a París y Roma (“Ōura Tenshudō”), por lo que fue noticia en Occidente.

¹⁴² En realidad, después de la apertura de fronteras, muchos misioneros llegaron a Japón quienes además de evangelizar enseñaron inglés y aprendieron japonés, principalmente en el sur donde se encontró a la mayor parte de los pocos creyentes cristianos que quedaban (Iwai 196). Sin embargo, en sus crónicas del viaje, Tablada jamás escribe sobre haber ido al sur. Asimismo, debe recordarse que en Japón hay una prioridad por la revitalización de lo nativo e identitario, no de lo extranjero como lo es el cristianismo.

imágenes cristianas (Iwai 194). Además, se debe recordar que para la época Meiji se encuentra el movimiento *Fukoku* abocado a revitalizar las religiones de Japón, el Shintō y el budismo como subordinado, y no el cristianismo.

Se puede afirmar, por tanto, que el Japón cristiano al que Tablada hace referencia se trata de un rastro utópico y de nueva cuenta primitivista.

4.2.3. El guerrero, la *Geisha* y el arte

A lo largo de los artículos de *En el país del sol*, Tablada enfatiza su visión en la vida cotidiana y en la gente, y en cómo estos dos ejes se relacionan intrínsecamente con el arte: cómo encontrar lo estético en lo más cotidiano, de suerte que su visión y expectativa se sostienen en descripciones exhaustivas y exageradas.

Para Tablada una visión estética resulta medular para entender a Japón. A lo largo de su artículo *Divagaciones*, hace un recuento de su colección de textos sobre literatura y arte, que son una parte fundamental para entender a Japón: “Cerré el libro ahogando mi entusiasmo estremecido por una honda y pura emoción de estética, y sobre un ampo del cielo color de topacio que dejan ver los sombríos follajes de los cedros me parece que desfilan en triunfal thoria luminosa los magos pintores japoneses [...]” (Tablada 156). Para Tablada, más que ser un recuento de conocimiento general hablar sobre pintores o escritores, recalca la impresión que tiene de Japón y su gusto por el mismo.

En otros artículos, como *En una calle japonesa* también se hace referencia a cómo el arte es parte fundamental en la vida cotidiana japonesa, el teatro y el dulcero son representantes de acciones, actividades en las que implica una preparación que convierte su

producto en arte. En el caso del dulcero, sus caramelos están hechos con una técnica precisa y estéticamente admirable que le permite darle forma al producto final, mientras que las obras de teatro de los artistas callejeros se vuelven profundas por la gesticulación de sus títeres y la música de ambiente.

Tablada también se dedica a describir a la sociedad japonesa en el arte *Ukiyoe*. En los artículos *El despertar de la musmé (Acuarela de “Kunisada”)* y *La elección del vestido (Estampa de Toyokuni)*¹⁴³ describe a unas figuras japonesas a las que denomina tanto *Daimyō* 大名, para la figura masculina, y *musmé*, o *Geisha* en este caso, para la femenina.

Debe retomarse el concepto del *Ukiyoe*, como esas producciones de la época Edo — siglo XVII hasta el mediados del siglo XIX—, y su importancia se encuentra en que son la única fuente gráfica sobre el Japón “antiguo”. Es decir, el arte se vuelve en una ventana al Japón del pasado, y con dichas obras es que el exotista puede comparar el presente.

De vuelta a los artículos, las descripciones de las estampas son ejercicios “novelescos” en los que Tablada da significado y vida a sus tipos sociales. Me refiero a novelesco para establecer que el escritor impone una interpretación y un trasfondo, información ausente en las estampas de *Ukiyoe*. Por ejemplo, en *El despertar de la musmé* detalla como la mujer nipona despierta en la noche en espera de su amante para ir de fiesta:

La *musmé* [sic] 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 de 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.

¹⁴³ Es difícil rastrear a qué estampas se refería en específico. Incluso con una búsqueda en la página web sobre Tablada a cargo del Dr. Rodolfo Mata, debido a la ambigüedad, no hay forma de poder entender a qué obra se refería, ya que en la mayoría de las xilografías hay tanto hombres y mujeres que encajan con las descripciones de Tablada..

Ya asoma tras del biombo, donde muere la luna de plata, la sirvienta, y ofrece a su señora en tazas de *satsuma* [sic] el té imperial y en negro cofre de laca la pipa breve y el áureo tabaco que huele a rosas al arder... [;]Pronto, *Musmé* [sic]! 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! (Tablada 187–88)

Para el caso de *La elección del vestido*, presenta a una Geisha a la que nombra de tres formas —“Luna de alba”, “Botón de iris” o “Nieve azul”—, y se sabe que se trata del concepto general de Geisha de Tablada, pues en este artículo noveliza a la estampa que observa y describe. Ubica la historia de la estampa en Yoshiwara 吉原, para que el lector comprenda que esa obra de *Ukiyoe* es una ventana a la vida japonesa. Sin embargo, en esta parte sólo se limita a describir varios de los kimonos que esta Geisha presuntuosamente va a vestir:

Mientras, entre un hacinamiento de trajes de aparato, elige el kimono que vestirá esa tarde. Tiende su mano llena de impulsos y de arrepentimientos... Hay una túnica heroica y majestuosa en cuya sedeña negrura, bordados en oro, luchan dos dragones con enlazamientos furiosos; hay una túnica en que albea la tristeza, el luto blanco del Japón, y alzando un vuelo emigrante, cruza su polar blancura un bando de lejanas aves grises...; hay una túnica de tierno verde acuático donde los lirios heráldicos bordan sus volutas de luminosa nieve; hay una túnica color claro de luna en cuyos ampos vuelan pardos murciélagos; hay una túnica color de tarde otoñal sembrada de hojas caídas, de plumas flotantes, de pétalos arrebatados y de regueros de polen, hay una túnica de púrpura cruzada por arroyos de plata...; hay... ¿Con qué túnica vestirá ese día su codiciado cuerpo la regia cortesana? ¡La ha encontrado al fin! El feliz vestido será aquel teñido con el matiz que el capricho de un emperador hizo encontrar a la paleta china; será aquel de azul moribundo color de “cielo después de la lluvia” (Tablada 195–96).

Independientemente de las descripciones del vestido, los colores, y las figuras que permiten que se pueda hablar de un exotismo total, es importante recalcar las figuras humanas que aparecen: la geisha y el emperador. Esto es medio para reflexionar sobre como el arte es la puerta al pasado y a la realidad. Empero, en otros artículos vuelven a hacer mención de estos arquetipos humanos, los cuales se encuentran en el presente.

Antes de continuar, es necesario entender qué es un emperador —*Tennō*—, un *Samurai*, un *Daimyō*, y una Geisha, así como las diferencias y las apariciones de cada uno. En primer lugar, el emperador de Japón es, sencillamente, una autoridad de ascendencia divina. Su nombre en japonés es *Tennō* 天皇, literalmente “gobernador celestial”, cuya función es tanto secular como religiosa (Deal 88). Las menciones del *Tennō* se encuentran en los artículos *El festival de año nuevo* y *La gloria del bambú*. En el primer caso, se mostró anteriormente el papel religioso del *Tennō* dentro de la celebración del año nuevo, pues su ascendencia divina le permite llevar a cabo dicha ceremonia; mientras que en el segundo el bambú se denomina a sí mismo como *Tennō* ya que es una materia prima indispensable para la vida cotidiana japonesa, por lo que se torna en adjetivo.

Sin embargo, la figura que resalta mucho más que el emperador son el *Daimyō* 大名, el *Samurai* 侍 y el *Shōgun* 将軍, que en ciertas partes de *En el país del sol* parecen ser lo mismo. Históricamente, los *Daimyō* fueron:

[...] señores feudales o barones quienes, como líderes de un grupo de poderosos guerreros, controlaron las provincias de Japón desde gran parte de la época medieval (*Chūsei*), y principios de los tiempos modernos (*Kinsei*), desde 1185 hasta 1868. El término daimio combina dos caracteres *Dai* (“grande”) y *Myō* (“nombre”; de *myōden*, “nombre de campos” refiriendo a la tierra que es propiedad privada) [Traducción mía] (Collcutt 1)¹⁴⁴.

A lo largo del tiempo, el término fue cambiando de significado. Martin Collcutt explica que durante el siglo XI y XII, el término se refería a los dueños de tierras privadas

¹⁴⁴ Original: [...] feudal lords or barons who, as leaders of powerful warrior bands, controlled provinces of Japan for much of the medieval (*chūsei*), and early modern ages (*kinsei*) from 1185 to 1868. The term daimyo combines the two characters *dai* (“great”) and *myō* (“name”; from *myōden*, “name fields”, referring to privately owned land).

dentro de estados provinciales, o *Shōen* 莊園, administrados por la corte en la ciudad de Heian 平安, actualmente Kyōto 京都(1). Contrastivamente, para el siglo XIV el término cambió y definía a líderes guerreros que tenían un gran poder militar y riquezas obtenidas por las provincias que administraban, y esto se debe a que los *Daimyō* emergen de una clase llamada *Samurai* (Collcutt 1)¹⁴⁵. Históricamente, en el siglo XI el *Tennō* pierde poder debido a que la clase guerrera reclama el poder político (Collcutt 1–2).

Anteriormente, Tablada en su artículo *La elección del vestido* hace una mención a esta figura de *Daimyō*: “[...] porque su amante, el daimio poeta, ha constelado con estrofas de oro, su negro abanico y su encarnado parasol.” (Tablada 188). Por su parte, en el artículo *Divagaciones*, el autor muestra la imagen del *Daimyō* en un libro de arte:

Surge al principio un gran álbum de gesticulantes guerreros de la epopeya nipona, samuráis que pelearon en las seculares guerras feudales, daimios en traje de parada con armaduras de sombrío pavón y repujadas de oro, con borceguíes de piel de oso y cascos coronados de antenas, y férreos abanicos de combate y arcos de gigantes sagitarios y carcajes plenos de voladoras saetas [...] (Tablada 152).

La aparición del *Daimyō* se divide en la del poeta y la del guerrero. La primera responde a pensar en el amor al arte que tienen los japoneses, y el segundo a una imagen histórica¹⁴⁶. Resalta la descripción de la armadura para mostrar su rango además de volverlo en fetiche al añadir características como el oro inscrustado, las armas y las pieles. Sin embargo, esta descripción de la imagen guerrera se vincula más con el *Samurai*.

¹⁴⁵ Collcutt explica que esto está relacionado al cambio que ocurre en Japón, en la que la sociedad en principio estaba regida por una corte aristocrática, o *Kuge* 公家, y dicho poder se traslada al de los guerreros, o *Bushi* 武士 (6).

¹⁴⁶ La imagen 5 del anexo es una representación sobre un *Samurai*. Es notable que Tablada considera que las representaciones de los guerreros en las estampas de *Ukiyoe* son verdaderamente un *Daimyō*.

El *Samurái*, en términos simples, es un guerrero. La relación que mantiene con el *Daimyō* y el *Shōgun* es que dentro de la historia es un gremio relacionado con estas figuras. Primeramente, para el siglo XII, aparece el primer *Shōgun*, título que previamente era para príncipes y que en ese momento lo toma un *Daimyō* que es un guerrero con gran poder e influencia (Collcutt 2). Esto da pruebas de que el poder militar se sobrepone a la corte aristocrática. Entendido el concepto de *Shōgun*, se puede revisar la clasificación de la clase guerrera: debajo del *Shōgun* se encuentran los *Gokenin* 御家人, guerreros vasallos quienes se caracterizan por su lealtad incondicional al *Shōgun*; los *Samurai* 侍 son la clase debajo de los *Gokenin* 御家人, que a pesar de no tener el mismo poder eran figuras importantes dentro de este estrato guerrero; por último, *Ashigaru* 足輕¹⁴⁷, los guerreros de baja clase que por su nombre, iban a pie en vez de a caballo como sus superiores (Deal 110).

Más adelante Tablada refiere al carácter épico de los guerreros. En el artículo *Tokio al correr del kuruma* hay una mención a este pasado bélico al referir a Tōkyō como la capital Edo:

Yedo [sic] nació alrededor de la armadura negra de un guerrero en forma de un burgo feudal de hostiles muros erizados por las flechas de los viejos samurái. En el curso de las batallas feudales del Rojo y el Blanco, Yedo [sic] se ensangrentó con épicos combates; fue defendida como un templo, violada como una amazona y alternativamente sobre sus negros bastiones lucía el pabellón de púrpura o el blanco estandarte; el sangriento emblema del *Shiogun* [sic] o la mística insignia del Mikado. (Tablada 99)

¹⁴⁷ En la fuente original, Deal menciona que se llaman *Zusa*. Al hacer una investigación, no sale ninguna información sobre los “Zusa”, sino de los *Ashigaru* —pies ligeros—.

Por otro lado, en el artículo *Los funerales de un noble*, al hablar del difunto le denomina “viejo daimio”:

Hoy del viejo daimio triunfante no queda más que un puñado de cenizas, más tenue que el polen de las mañanas primaverales y que como éste volará dispersado un día para nutrir quizá el alma de los lotos ebúrneos y de las crisantemas imperiales... (Tablada 117)

Tanto del Daimyō y del Shōgun como arquetipos representan la tradición de la guerra y evocan el campo semántico del honor y la valentía, con un halo de primitivismo respecto al presente. Si bien Tablada no se dedica a hacer una historiografía de lo que es un guerrero, usa estos arquetipos para describir este oficio como un resto histórico¹⁴⁸. Sin embargo, más que tratarse de una invocación a los tiempos de guerras en Japón, es una referencia expresa al arte. Prueba de ello se encuentra en el artículo *Un teatro popular*, clara referencia al teatro Kabuki.

En principio, el teatro Kabuki 歌舞伎 es un arte escénico en el que los actores son todos hombres adultos¹⁴⁹ cuyas obras tienen como ejes lo histórico, también denominado *Jidaimono* 時代物, cuya trama se centra en guerreros; *Sewamono* 世話物 referido a temas

¹⁴⁸ Sobre esto, es preciso mencionar dos hechos importantes para entender este pasado. Primeramente, se encuentra el siglo XII, en el que dos clanes pelean y uno gana, lo que lleva a que el ganador y líder del clan victorioso se vuelva en el primer Shōgun. Este suceso se encuentra íntegramente en un texto conocido como *Heike Monogatari*. Por otra parte, se encuentra el *Sengoku Jidai*, o la época de las provincias combatientes. Es impreciso saber si Tablada leyó alguna vez el *Heike Monogatari* o tenía conocimiento sobre el *Sengoku Jidai*. Lo que sí es certero, es que encuentra fascinación por los objetos relacionados a la guerra, como las armaduras, mencionadas en *Tokio al correr del kuruma*, y las armas, mencionados en *Una calle japonesa*.

¹⁴⁹ Como dato adicional, se pueden remontar los orígenes a mujeres sacerdotisas —*Miko* 巫女— que viajaban de pueblo en pueblo haciendo danzas en el siglo XVI y XVII, de la que se reconoce el nombre de Izumo no Okuni 出雲阿国, la líder de este grupo. Su compañía se dedicaba a cantar y bailar para representar actos dramáticos y cómicos. Con el paso del tiempo, las mujeres que se dedicaban a este arte también fungieron como prostitutas. Debido a esto, el Shogunato Tokugawa prohíbe a las mujeres practicar el Kabuki en 1629. En su lugar, deciden que hombres jóvenes actúen, pero estos también terminan en la prostitución, por lo que en 1652 igualmente a los jóvenes se les prohíbe actuar en Kabuki, y los papeles se les transfieren a hombres adultos (Deal 276).

contemporáneos tales como el amor y la vida cotidiana; finalmente el *Shosagoto* 所作事 que incluye principalmente música y pantomima (Deal 276).

En el caso de Tablada, en el artículo mencionado describe una historia épica que parece corresponder al género *Jidaimono*, aunque no alude ni el nombre de la obra, ni el lugar donde la apreció. Relata cómo llega al teatro y se dedica a observar este espectáculo teatral. Empieza con un poco de música, y después de un momento aparecen unos guerreros:

El baile es breve, su ejecutante desaparece y en su lugar invade la escena con un tropel de viejos samurái, cubiertos con armaduras de laca y oro sobre trajes de seda, tocados con cascos coronados por antenas, cascos que parecen epopeyas de gloria sobre los negros himnos de las armaduras tenebrosas...

Los guerreros al andar entre sus sables erizados, crujían como crustáceos enormes... Sus menores gestos eran retos, provocaciones, amenazas, y bajo el duro hierro de sus armaduras, el ímpetu de sus rabias y el furor de sus gestos encontraba un noble ritmo, grave y marcial (Tablada 141).

Después de la marcha, aparece un paladín que cuenta una tragedia que supone va a tener relación con la obra. Pero Tablada no se dedica a hablar sobre la historia sino sobre los personajes que aparecen. Una vez termina la escena de los samuráis y el paladín, aparecen unas mujeres en un palacio, destaca una bruja que se transforma en animal. Es en este momento que una joven es asesinada por dicha bruja. Empero, esta escena macabra es interrumpida por un baile infantil, para que al final de la obra se vean no sólo el asesinato de la bruja, sino también el *Harakiri* 腹切り:

Una de las últimas escenas fue una disputa entre dos samurái que terminó con el *harakiri*, el suicidio voluntario de uno de ellos, y los protagonistas desempeñaron admirablemente sus papeles, representando a maravilla la ironía, la burla, la cólera, el odio... Y antes de que el noble vencido se abriera el vientre, una patética escena en que interviene su mujer intentando amorosamente disuadirlo de su trágico y caballeresco empeño.

Y la pieza termina con [la]¹⁵⁰ apoteosis del bravo samurái que consiguió matar a la infame bruja, a la mujer chacal que desolaba la comarca... (Tablada 145)

En contraste con lo que implica la imagen del guerrero, para Tablada lo que está dentro del teatro es mucho más resonante que el pasado real en sí mismo. Si bien es cierto que reconoce el valor épico de la figura del Samurai, y su relación con el Daimyō y el Shōgun con los cuales le confunde, su afición por este arquetipo se limita a los objetos ornamentales como el equipamiento y la armadura, así como la representación dentro del Kabuki. Bien pudo detenerse a hablar sobre la historia de los guerreros, pero como hemos insistido en esta investigación prefirió volverlo un arquetipo con el que refiere a un pasado lleno de batallas sujeto a la mirada artística. Es decir, el exotista interpreta la realidad nipona como un intermedio entre el primitivismo y el arte que emana de dicha figura bélica, de la cual prima lo estético.

Sucede lo mismo con el tratamiento a la *Geisha* 芸者. En principio, *Geisha* se traduce como “persona de artes” puesto que estas mujeres eran deseadas por sus talentos en las artes y su belleza (Greenwood 99) Básicamente, una *Geisha* es reconocida en el mundo como emblema de la cultura japonesa debido a que su baile y sus habilidades en la música las asimilaron con el estereotipo de la cortesana: un sujete erótico y además exótico (Bardsley, “Teaching Geisha in History, Fiction, and Fantasy” 23). Es por ello que en diversos medios tales como la literatura e incluso filmes de finales del siglo XIX e inicios del XX en Europa y Estados Unidos, éstos se limitan a mostrar la fascinación por el descubrimiento de estas

¹⁵⁰ Corchetes en el original.

figuras femeninas¹⁵¹ (Bardsley, “Teaching Geisha in History, Fiction, and Fantasy” 23). Además de su función como artistas y de entretenimiento, las geishas formaban relaciones con clientes masculinos con quienes conversaban sobre asuntos como la política o sociedad (Greenwood 97).

En Tablada, la Geisha aparece con alusiones a su belleza, al erotismo que emana dicha figura; y en artículos como *La ceremonia del té (Cha-no-yu)* aparece de manera pasiva ya que ahí las *Geisha* son intérpretes de la música, parte del escenario. Sin embargo, tanto en el artículo *El castillo sin noche*, así como en *La mujer japonesa*, el papel de dicha mujer es preponderante. En el primero, ubica al lector en *Yoshiwara* 吉原, lugar que históricamente albergaba varias casas donde servían las Geisha; por su parte el segundo muestra una caracterización de dicha mujer.

En principio, en cuanto a las cualidades humanas de la Geisha, en el artículo *La mujer japonesa* se presenta totalmente erotizada:

Como las *musumé* por la dulzura, por las virtudes domésticas y por la ingenua coquetería, la oirán y la geisha, “bellezas profesionales”, triunfan por la ostentosa hermosura y el sutil arte de agradar, que forman un profundo y elaborado código amoroso. “La mujer debe siempre sonreír al hombre”. “La palabra de las geishas es melodiosa y pérfida”, dicen los cantores de las “Casas verdes” y entre esas máximas de amor frívolo y venal, surge a veces un hondo sollozo que cuenta el impulso hacia la ilusión y el triste regreso tras el desengaño. “Las mujeres parten sobre una quimera alada y vuelven sobre las rodillas” ...

Pero por precepto del código galante, una geisha no deja ver al hombre su alma afligida, y es más fácil ver lucir una perla submarina o un diamante bajo tierra, que ver llorar a una japonesa. Los transportes de la pena o de la alegría que desarmonizan la figura humana, están proscritos por la etiqueta del Japón, normada como la vida toda de ese país armonioso, por inflexibles principios estéticos (Tablada 191–92).

¹⁵¹ Jan Bardsley escribe que la mayoría de geishas en la actualidad se encuentran en Kyōto distribuidas en cinco distritos conocidos como *Hanamachi* 花街. Añade que no es una coincidencia que las *Maiko* 舞子, aprendices de geisha, así como las profesionales se encuentren en esta ciudad debido a que es antigua y un gran foco de turismo para Japón (Bardsley, “Teaching Geisha in History, Fiction, and Fantasy” 25)

Esta imagen sobre la geisha corresponde a una mujer fría y superficial, cuyo papel en la sociedad japonesa es complacer a sus clientes y manipularlos. Esta descripción se asimila con la *femme fatale*, de la que Rosa Mendoza Valencia explica, ser dentro de la tradición literaria, una mujer demoniaca, cuyo objetivo no es sólo de absorber la sexualidad masculina sino la vida de su víctima (46). Así mismo, estas mujeres también son caracterizadas a partir de un exotismo evasionista de épocas y lugares remotos (Mendoza Valencia 46). Aunado a esto, para esta *femme fatale exótica* se reconoce la afiliación al baile, así como una constante lucha interior del Eros-Tanatos porque el camino de la persecución del alma del amante culmina con su propia muerte (Mendoza Valencia 47). Finalmente:

Los ambientes tienen una especial significación: son estuche de la joya que guardan, por lo que como ella, son espléndidos, brillantes, lujosos... y artificiosos. De ellos destacan los espacios externos en los que se desenvuelve la cotidianeidad de la mujer: palacios, templos, estancias, salones de banquetes... todos opulentos, grandiosos. Por otro lado están los espacios interiores, personales, íntimos, a los que tienen acceso sólo unos cuantos: los amantes elegidos, las esclavas y la dueña de todo ello; la habitación donde, además de objetos personales como cepillos y perfumes, aparece un lecho suntuoso y, más oculto aún, el baño, promesa de todos los deleites de Afrodita, incluso si el lector no sorprende a la dama en el ritual de limpieza [...] (Mendoza Valencia 48).

Para el caso de la Geisha, estas cualidades se ven remarcadas en el artículo *El castillo sin noche*. Tablada relata su viaje hacia Yoshiwara de las que destaca su carácter seductivo.

La principal avenida es interminable. Cada piso de cada casa es un harem, detrás de cuyas barras menudas aparecen mudas e inertes las odaliscas, sentadas sobre las esteras de bambú finísimo. A primera vista sorprende la semejanza de los trajes suntuosos... Es que cada casa tiene una librea, un convencional uniforme, y sobre los brocados aurescentes o sobre los crespones fluidos y vaporosos algo como un blasón: un símbolo floral o un ornamento heráldico. Hay grupos en que las túnicas escarlatas están bordadas con espigas de oro; otros sobre los ropajes negros lucen volutas de olas azules o en el fondo de amarillo mandarín ostentan una tríada de hojas de té (Tablada 161–62).

La razón de que Yoshiwara sea el lugar de las geishas se debe a que, según a palabras de Amaury A. García, a partir del ideal del *Ukiyo* como la saciedad del placer, estos barrios permitían a los visitantes sentir el placer sensorial de este mundo (García Rodríguez 72).

Yoshiwara, uno de los barrios de prostitución en Edo, actualmente Tōkyō, era un centro de consumo principalmente Samurai, lo que significa que tenía una gran influencia social y económica (García Rodríguez 21–22).

Tablada debía ir a Yoshiwara para mostrar la existencia de este mundo de placer, un territorio considerado la realización masculina, patriarcal e incluso occidental de la saciedad sexual. Sin embargo, más que describir una aventura en este lugar, se dedica a observar detenidamente a las geishas. Se reconocen los kimonos, las joyas en el tocador y el estuche de fumar:

Con movimientos automáticos, como ejecutando un rito, [las geishas] encienden la [nielada]¹⁵² y breve pipa que se agota en dos fumadas, o bien, de prisa como furtivamente, pasan sobre su rostro la borlilla de polvos y con un pincel minúsculo renuevan sobre sus labios el oro y el carmín. Luego vuelven a su inmovilidad de muñecas, dejando que a sus espaldas brille, sobre el negro sedoño de los biombos, la fauna furiosa, los airados leones de Korea, los retorcidos dragones o los desbocados unicornios que bordó con oros refulgentes, un artista febril y alucinado... (Tablada 162)

El interés exotista de Tablada impone su mirada estetizante: observar los objetos de lujo de estos barrios de placer, aunque encubre a la geisha bajo la imagen de *femme fatale*, puesto que, independientemente de su belleza superficial, son cautivadoras:

Los anales galantes del Yoshivara [sic] abundan en testimonios del poder de seducción que aquellas sirenas han ejercido desde remotos días sobre daimios y ricos homes, y con ejemplos de ambiciones desenfundadas y trágicas perfidias confirman la universalidad del tipo. Es Salomé, es Dalila, la misma Onfalia afeminando al héroe sobre cuya pavonada armadura se posan triunfante los pies diminutos y envilecedores. Una idéntica y siniestra Valois, cuelga su cintura como un trofeo los corazones embalsamados de sus amantes muertos de amor, sólo que la *joule*, la terrible *goulah* del mito árabe, se llama Komurasaki y el que sucumbe al tormento osculatorio del urente infierno es el señor de un *yashiki*. El oro de los feudos, la sangre humana misma, corren perdidos por las miradas de aquellos ojos rasgados y por las sonrisas de aquellos labios de oro. Por una de aquellas beldades una encarnizada guerra entre dos daimios asola dos provincias. Los príncipes, agotado el último “río” de sus fabulosos tesoros, se abren el vientre, ejecutan el *harakiri* que lava con sangre la deshonra...

Esos mismos anales registran caprichos cesáreos... (Tablada 163)

¹⁵² Los corchetes se encontraban en la edición.

Como es posible apreciar, la *Geisha* se convierte en un territorio simbólico colonizado, se le equipara con arquetipos occidentales de la *femme fatale* tales como Salomé, Dalila y las sirenas para nivelarlas con el occidente, de modo que su significado japonés se vacía y se vuelve en un motivo de consumo para el lector. De ahí la necesidad de equipararla con joyas y atavíos atractivos¹⁵³. Es así que la *geisha* se torna en objeto, tal cual sería una porcelana o una xilografía de *Ukiyoe*.

La *Geisha* también forma parte del primitivismo y exotismo. La parte primitiva responde al pasado en el que las guerras desencadena una mujer cruel y frívola, mientras que el exotismo se encuentra en la ornamentación de la geisha que la convierte en una pieza de arte, digna de admirar. Muy diferente de la *Musume*, mujer recatada y de valores utópicos, la *Geisha* es el arquetipo perfecto para representar el lado de la seducción, del Eros-Tanatos —una vampiresa japonesa¹⁵⁴— así como el de lo estético, pues se confina como pieza de arte viviente.

4.2.4. La ceremonia del té

Finalmente, no podía faltar la ceremonia del té. Tablada incluso dedica completamente su artículo *La ceremonia del té (Cha-no-yu)* para describir su experiencia. Al igual que con el

¹⁵³ Como sucede con la *Musume*, la *Geisha* tiene ciertos guiños de ser la representación japonesa de la cortesana renacentista: Esta era el centro de conexiones, influencias, favores, sobornos y corrupción, llena de hipocresía, frialdad, ambición y exigencias imperiosamente sensuales, todo para satisfacer sus propias necesidades; reina de su feminidad en una ciudad primordialmente célibe, es un ente el cual debe ser consumido pero también conservado; mujeres que crecieron en una aristocracia como objetos lujosos, calificadas para ser compañías de prelados de alto rango, príncipes, embajadores, banqueros, y mercaderes (Iawner 5). Al igual que la Geisha tabladiana, la cortesana muestra el uso de su poder corporal y femenino como fuerza política.

¹⁵⁴ En el arte de *Ukiyoe*, los retratos de mujeres, principalmente las *Geisha*, son muy ricos y variados. Para ver un ejemplo, revisar la imagen 3 del anexo de imágenes.

Matsuri, no hay una relación fidedigna. A diferencia del festival, la ceremonia del té tiene un papel muy importante dentro de la sociedad japonesa, sobre todo para un extranjero, puesto que es una experiencia en la que es posible observar a una mujer de rodillas en su kimono tradicional preparar el té mediante procedimientos antiguos (Surak 17), un anhelo occidental.

En principio, la ceremonia de té consiste en un ritual que va desde tomar una taza de té verde hasta la forma de preparación precisa del polvo para la bebida, con ciertas instrucciones e instrumentos específicos (Corbett 14). El nombre de esta ceremonia en japonés es *Chanoyu* 茶の湯 que quiere decir “agua caliente y té” que son los componentes básicos para llevar a cabo este acto (Deal y Robertson 303). Las funciones del *Chanoyu* son, principalmente, para crear lazos políticos, puesto que históricamente para la clase guerrera, quienes ascendieron por medio de su trabajo en la aristocracia, era un medio para aprender los modales, gustos y conductas de la élite (Corbett 14).

La forma de preparar el té se puede resumir en los siguientes pasos:

- 1) Todos los instrumentos del té, excepto la tetera metálica para el agua, son usualmente posicionados en el corazón o el bracerito antes de que los invitados entren, y son llevados hacia la sala de té ya arreglada.
- 2) El anfitrión purifica el contenedor del té (*Natsume* 棗 o *Chaire* 茶入) y la pala para el té de bambú (*Chashaku* 茶杓) a las que limpia con un trapo de seda (*Fukusa* 袱紗).
- 3) Se vierte agua en el tazón de té (*Chawan* 茶碗), se calientan tanto el tazón como la escobilla de bambú (*Chasen* 茶筴).
- 4) Usando la pala de bambú *Chashaku*, el anfitrión vierte té verde en polvo en el tazón. El agua caliente se añade al té y se mezcla hasta que la textura sea espumosa.
- 5) Después de que los invitados hayan disfrutado su té, el tazón *Chawan* y la escobeta *Chasen* se limpian junto con la pala *Chashaku*.
- 6) El anfitrión se retira de la sala, regresa todos los utensilios a la sala de preparación a excepción de la tetera *Chaire*.

Las reuniones de té típicas concluyen cuando el anfitrión pasa los utensilios de té a los invitados para apreciar e inspeccionar. Una vez con el té y el ambiente de camaradería, los invitados dejan la reunión renovados por su experiencia compartida¹⁵⁵ (Deal y Robertson 305).

Sobre los elementos indispensables para llevar a cabo la ceremonia, William E. Deal, y Lisa J. Robertson enlistan los siguientes:

- 1) *Jiku* o *Kakejiku* 掛け軸: Es un pergamino colgante que se encuentra en el *Tokonoma* 床の間, un pequeño espacio dónde se colocan estos pergaminos y algunos adornos de flores. Muchos de los *Jiku* tienen paisajes o caligrafía. Antes de llevar a cabo la ceremonia, los invitados hacen una reverencia al *Jiku*.
- 2) *Hanaire* 花入れ: Es un adorno de flores cuya utilidad tiene que ver con armonizar el ambiente de acuerdo a las estaciones del año. El *Hanaire* puede estar hecho de bronce, cobre, cerámica o bambú.
- 3) *Kama* 釜: Es una tetera que viene en diferentes tamaños y formas. Las teteras grandes se ponen en el *Ro* 炉, el lugar céntrico dónde hay fuego, y las pequeñas en el *Furo* 風炉, o bracero. Su uso básicamente es para calentar el agua sola sin el té.

¹⁵⁵ Original: 1) All tea implements, except the iron water kettle, which is usually placed on the hearth or brazier before the guests enter, are carried into the tearoom and arranged.

2) The host purifies the tea container (natsume or chaire) and bamboo tea scoop (chashaku) by wiping them with a silken cloth (fukusa).

3) Hot water poured into the tea bowl (chawan) warms both the bowl and bamboo tea whisk (chasen).

4) Using the bamboo tea scoop, the host places powdered green tea in the bowl. Hot water is added to the tea and whisked until the texture is frothy.

5) After guests have enjoyed their tea, the bowl and whisk are cleaned along with the tea scoop.

6) The host withdraws from the tearoom, returning all implements except the kettle to the preparation room. Typical tea gatherings conclude as the host passes tea utensils for guests to appreciate and inspect. Fulfilled by the tea and atmosphere of camaraderie, guests leave the gathering refreshed by their shared experience.

- 4) *Furo* 風炉: Es un bracero portable usado en las ceremonias de mayo hasta octubre.
- 5) *Mizusashi* 水差し: Es un contenedor cuyo contenido es agua fresca utilizada para regular la temperatura del *Kama* 釜 o para enjuagar algunos utensilios.
- 6) *Chaire* 茶入れ y *Natsume* 棗: El *Chaire* es una caja para el té en la que se resguarda un tipo de té con un sabor más fuerte. Por el contrario, el *Natsume* resguarda el té de sabor ligero.
- 7) *Chashaku* 茶杓: Es un utensilio que se usa para llevar el té de su caja al cuenco.
- 8) *Chawan* 茶碗: Se trata de un cuenco cuyo papel es el de enlazar tanto al invitado como al anfitrión del *Chanoyu*. Tiene diferentes formas, tamaños, y es escogido por el anfitrión para expresar el grado de formalidad de la ceremonia, la estación y otra clase de sensibilidades.
- 9) *Futaoki* 蓋置: Es la tapa de la tetera.
- 10) *Kensui* 建水 o *Koboshi* こぼし: Recipiente dónde se vierte el agua utilizada en el enjuague de los utensilios.
- 11) *Hishaku* 柄杓: Cuchara para mezclar el agua. Por temporada, son diferentes.
- 12) *Chasen* 茶筴: Escobilla de bambú para batir el té.
- 13) *Chakin* 茶巾: Tela para limpiar los cuencos de té (Deal y Robertson 322–23).

Sobre la forma en que se lleva la ceremonia, para la época Meiji ésta cambia respecto de tiempos remotos. Taka Oshikiri explica que la aristocracia se vuelve en un grupo denominado *Kazoku* 華族, literalmente “linaje de las flores”, y se trata de la unión entre la élite y las fuerzas militares (25). Así mismo, se reconoce dos grupos de *Kazoku*: la aristocracia y la élite civil (Oshikiri 25). Añade que la práctica del *Chanoyu* en la época Meiji fue importante para que diversos grupos del *Kazoku* con las nuevas élites civiles formaran lazos y sintieran un sentido de pertenencia al grupo al que se encontraban ligados (Oshikiri 25–26). Aunado a esta función social y de diplomacia, Oshikiri explica que la ceremonia de té también sirvió para mostrar las colecciones de arte que tenían los aristócratas (33).

En el caso de Tablada, en su crónica *La ceremonia del té (Cha-no-yu)* se dedica a dibujar el acto de mostrar el arte y no de la degustación del té ni mucho menos de la diplomacia. Más que enfocarse en los instrumentos, en el té y la socialización, al autor exotista le importa solo el arte. Al inicio del artículo, el Cónsul H. le dice que Miyabito, el anfitrión del *Chanoyu*, es una persona culta:

—Va usted a quedar altamente satisfecho; Miyabito es un refinado, un verdadero esteta, iniciado en los secretos del arte de su prodigioso país, hasta el grado de ser, no un vago diletante, son en ciertos casos, un técnico... Además, aprendió en París la ciencia del *savoir vivre* y es un delicado anfitrión. Con lo cual felicito a usted por el grato día que va a pasar... (Tablada 127)

Este diálogo presenta al *Chanoyu* como un ocio más. El propósito para Tablada de esta ceremonia es del deleite y de la apreciación artística, la vida bohemia y la saciedad egoísta. Además, añade que Miyabito fue a París, lo cual puede suponer que es un hombre importante, culto y de dinero.

Después de un banquete y de cambiar sus ropas occidentales a un kimono, Tablada espera con ansias el evento. Primeramente, se sienta tanto el poeta como Miyabito junto al *Tokonoma* y se disponen a escuchar la música:

No bien tomamos asiento sobre las blandas esteras, frente al Toko-no-ma, cuando hirió nuestros oídos la hamornía [sic] de invisibles laúdes y salterios, y 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 gueishas [sic] tañían los *shamisen*, extraños laúdes y los *koto*, grandes y largas citaras... 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 de inmóviles de sangre... (Tablada 133)

Además de mostrar la imagen de la *Geisha* con ropaje tradicional, la dibuja con un instrumento, al parecer las artes musicales son esenciales en la ceremonia del té; como si las geishas fueran parte de la colección de arte de Miyabito, así se impone de nuevo la visión del exotista Tablada.

Inmediatamente después de inicio del acto musical, el lugar se llena de un humo, presumiblemente incienso porque Tablada refiere a su olor, y en medio de dicha escena aparecen tres bailarinas:

La música de laúdes y salterios prorrumpió en una salutación jubilosa al parecer las bayaderas... En el fondo de las cajas del ébano y a flor de las cuerdas de oro, [i]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?... La coreografía occidental no tiene más que un eterno efecto de luz y una pobre sugestión natural. Las eternas gasas vaporosas, las constantes mallas rosadas y gestos insignificantes y espasmos inverosímiles... Pero 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 (Tablada 133–34).

Más adelante, Tablada describe este baile como uno en el que no hay efectos sino acciones. Dichas acciones permiten mostrar que el baile tiene una historia trágica, por eso que el autor escriba “la excelsitud de la tragedia misma”. Prueba de ello se encuentra líneas más adelante, donde describe que estos bailes están llenos de “[...] éxtasis, indignaciones

esquivas, recatos pudorosos, ímpetus eróticos, acurrucamientos amantes y al fin tediosas lasitudes...” (Tablada 134). Adicionalmente, la función de este acto es para distraer al invitado en lo que se prepara el té: “Ya el té pulverizado, aromoso y sin azúcar [...] nos había sido escanciado por el dueño del *yashiki*, que lo había minuciosamente preparado según todas las intrincadas reglas [...]” (Tablada 134).

Finalmente, la ceremonia concluye con una exposición de arte, ya que, según Chamberlain, citado por Tablada: “el japonés aristócrata, bajo el nombre general de *Cha-no-Yú* o ‘ceremonia del té’, cultiva todos los artes que puedan producir el placer estético...” (citado, 135). A la par que degustan el té en fina porcelana, observan la colección de arte de Miyabito:

Entonces nos fue dado admirar aquellas obras maestras que de manos artífices pasan al tesoro del ricohome, aquellas maravillas ignoradas en nuestros países, que del arte japonés no conocen generalmente más que lo ínfimo, lo que el *amateur* nipón desdeña y abomina, la pacotilla, en fin, que la exportación arroja a los insaciables mercados europeos... ¡Ah! Los opulentos de México que creen poseer *satsumas* y pinturas de Hokusai y bronce de mérito absoluto, ¡que amargo desengaño sufrirían al ver el abismo que separa a sus apócrifos objetos del auténtico *satsuma*, del genuino boceto de Hokusai y del verdadero bronce! (Tablada 135)

De vuelta a la noción de Todorov respecto a Loti y su obra, es claro ver el triángulo del exotista egocéntrico, de su Japón, y su impresión pintada de expectativas. En principio, Tablada comenta sobre que él tiene la fortuna de apreciar obras originales, además de criticar a los coleccionistas como aficionados e ignorantes respecto al arte japonés. Es así como el autor expone una reflexión sobre el lugar que el crítico legítimo ha de ganarse: el conocedor de arte lo es porque trata con “originales”, como él, un genuino japonista.

El meollo de la ceremonia del té es que Tablada no se fija ni siquiera en el valor de los objetos, ni en la función de crear lazos diplomáticos, ni mucho menos en el té, sino en la materialidad. Para él, el arte y la ceremonia del té son simbióticas entre sí. La función final

de la ceremonia es no sólo la saciedad de ver un Japón exótico, sino de la preservación del arte. En el punto anterior se escribió que el arte es una ventana a la historia, porque son vestigios que han sobrevivido con el tiempo. Bien es cierto que los coleccionistas son los agentes, pero el espacio que permite que sobrevivan es la ceremonia del té. El arte que se presenta no es sólo material, sino también la danza y la música son parte del repertorio.

Por tanto, el arte en su sentido occidental y su comprensión —o crítica— son indispensables para entender la tradición histórica de Japón y de cualquier pueblo. La ceremonia de té de Tablada permite apreciar el arte nada más, mientras que para los japoneses, especialmente la gente de la élite como Miyabito, el arte es fundamental, para el poeta el *Chanoyu* es más que exhibición artística, ostentación del orgullo de poseer piezas antiguas, para vivir en el presente aquel pasado desvanecido de Japón.

Además, la ceremonia del té por sí misma es una tradición. Si bien es la forma de ocio y de admiración del arte, también llevarla a cabo tiene que ver con reglas que han pasado por generaciones. Tablada no hace énfasis específico en esta parte, la ceremonia es un arte por sí mismo. Desde los instrumentos hasta el código social corresponden a una serie de pasos que se siguen rígidamente. En el caso de este artículo, los pasos están a merced del deleite del invitado por medio de las diferentes artes¹⁵⁶.

De esta forma, es posible entender que Japón es para Tablada un mundo donde encuentra todo aquello que sus deseos íntimos le exigen. Si bien ese mundo lejano y exótico

¹⁵⁶ Rebeca Corbett explica que en realidad las mujeres tenían un papel importante en las ceremonias del té, y que a pesar de ser tanto instructoras como practicantes, debido a una cultura en la que la figura masculina es importante en esta práctica, las mujeres son marginalizadas (Corbett 2–3). Sin embargo, para Tablada las mujeres son sólo intérpretes de música y danza más no anfitrionas del *Chanoyu*.

es arte, dicha manifestación estética responde a ser el vestigio anti occidental, entendido esto como la realidad japonesa que se opone a ser occidentalizada; así como a la utopía, el lugar donde los sueños de Tablada por ver una sociedad en cuya cotidianeidad se sienta el arte, que sea tangible.

Como cualquier otro japonista u orientalista, mantiene una postura exotista en cuanto a describir el mundo que observa. En el caso particular de Tablada, “Japón” se distorsiona al punto en que se torna en “el país del sol naciente tabladiano”. La realidad se separa y se casa con las ideas del poeta, las cuales se convierten en conocimiento para sus lectores. Su viaje es la licencia y la corona de la obra, ya que justifica el Japón cuasi irrealista de Tabalada como hechos y testimonio. Es una emulación de los europeos viajar y escribir sobre lo desconocido, pero modificarlo es un trabajo que solo Tablada pudo haber hecho, es su marca de derechos de autor.

Al haber involucrado un Japón histórico y uno opuesto a la realidad occidental, Tablada presenta una novedad. La tradición japonista ya había explotado a Japón, lo convirtió en su producto. Por ello, el poeta tuvo que tomar las armas y recrear ese Japón. Tomó partes de lo japonista, pero también las pintó con sus impresiones. Al ser un trabajo que ha salido de la tradición de los textos sobre el imperio nipón, Tablada puede presumir de la originalidad de su contenido, y por tanto otorgarse un lugar en la línea de los grandes maestros sobre las tierras niponas.

Ser japonista implica un estatus social importante, pues no cualquier individuo puede ir a un lugar lejano, convivir con sus habitantes, hablar la lengua. Es una satisfacción personal, pero en términos sociales es un reconocimiento por una osadía imposible para los mortales,

que en el caso del México decimonónico el gremio de los mortales corresponde a los mexicanos analfabetas y la *société* europeizada enajenada a la moda francesa cosmopolita. Tablada sabía de esto, y convirtió su amor por Japón en lo que se conoce como *En el país del sol*.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, fue posible hacer una lectura con una nueva visión respecto a Japón y lo que Tablada considera como el “País del Sol”. Si bien es cierto que se trata de un ejercicio de corte exotista en el que resalta los objetos y el significado profundizado de cada uno, también es un trabajo antropológico en su sentido occidentalizante, en el que se dedica a observar y anotar todo lo que considera pertinente para poder entender qué es Japón en una época en la que la occidentalización ha alcanzado lugares tan remotos para la realidad eurocentrista. Esto último se debe a que Japón no pertenece al círculo de naciones colonizadas y europeas que viven el mismo proceso de industrialización, de religiosidad y de cultura como el caso de México.

A partir de las nociones sobre la historia de Japón y el texto de Tablada, existe una necesidad de utilizar la categoría del arquetipo para el análisis de textos. En principio, el arquetipo permite configurar el imaginario y las ideas del mundo de las diversas sociedades a través de esquemas y definiciones de imágenes o conceptos reales. Es así que fue posible ver que los artículos de Tablada permiten conceptualizar qué es Japón. El valor de esta categoría para el análisis de la literatura, principalmente aquella que enuncie la realidad y la verdad como lo es la crónica, es el entender que los textos juzgados de veraces o emulaciones muchas veces crean mundos que permean dentro de las ideas del imaginario social. De esta forma, este espejismo se vuelve en los lentes por los que la verdad será puesta a tela de juicio.

Por ejemplo, el *Samurai* es, dentro de la realidad japonesa, un guerrero cuya función es la de armas. Sin embargo, Tablada recrea al samurái al denotarlo con un pasado épico, quien al estar enamorado de una *Geisha* —ante la posibilidad de que el real no sentía esas

pasiones desbordantes descritas por el exotista— se conduce por esos sentimientos hacia su destrucción. A diferencia de la realidad, y al ser lejana, se vuelve en la imagen primaria. La definición aceptada del *Samurai* será la de aquel que escriba en una lengua europea, que se encuentre dentro de un círculo de intelectuales y artistas, de aquel cuyos textos sean difundidos, como el caso de Tablada. Al usar su papel de escritor, puede tener la licencia de crear y definir a Japón, sea o no verídico lo que plasme en sus textos. De ahí que el samurái de Tablada no sea el *Samurai* japonés, y tan solo se entienda como un arquetipo individual, lleno de los sentimientos, aficiones e intereses por parte de su creador poeta.

Muy a diferencia del estereotipo, el arquetipo es un modelo del cual pueden crearse los estereotipos. A propósito del samurái, el arquetipo es aquel que ha creado la academia y el arte, ese guerrero con un pasado romántico y trágico. Sin embargo, el estereotipo nace como la extensión de dicha imagen, en la que se añaden valores a la imagen primera: el samurái es un guerrero de arte y letras, su espada es su poema; al ser un hombre fiel, su amor será honesto y monógamo, sin dejar de lado su lado masculino forjado por el filo de su arma y las peleas. En resumen, el arquetipo es la definición prototípica, mientras que los estereotipos son las suposiciones y extensiones de la definición, y que pueden estar ligados a un racismo o no. En el caso de Tablada, son arquetipos al presentarse dentro de una sociedad analfabeta y desconocedora como lo es la mexicana decimonónica, aunque también pueden considerarse estereotipos, pues sus arquetipos son extensiones de la realidad japonesa y de lo dictado por las fuentes japonistas.

Así mismo, los arquetipos presentes en los artículos de *En el país del sol* se encuentran en dos ejes primordiales ligados a una visión exótica: la utopía y el primitivismo, ambos en

torno a la sensibilidad estética. La primera parte corresponde no solamente al ideal de mostrar una sociedad japonesa llena de valores morales y cívicos que seguir, sino que Tablada representa cómo el día a día del nipón se ve influenciado por su amor al arte, a la naturaleza y a su nación. De ahí que sea una utopía, pues el autor al declarar en *Liminar* que las tierras niponas son la realización de su anhelo artístico, implícitamente es una queja por no ver una sociedad estéticamente sensible en México, y por ello que parta en la búsqueda de su ideal. Por su parte, la visión primitivista permite encontrar alegorías al pasado dentro de la sociedad en el presente. El último fin del exotista es la búsqueda de un Japón en el que el arte, el pasado y el carácter de afinidad por la naturaleza se encuentran en constante lucha con la modernidad.

Debe recalarse que el punto de unión entre las dimensiones utópica y primitivista es el arte. Tablada insiste en buscar lo artístico en lo más banal y mundano, lo cual permite alejar lo japonés de lo occidental. De ahí que se pueda considerar a la sociedad japonesa como una reliquia artística que produce arte, puesto que es una sociedad que utiliza su cultura y sus objetos para mostrar una forma de rebeldía en contra de la modernización occidental. Para el poeta, es como si se tratara de una galería de objetos, pues su conocimiento y experiencia de vida provocan que vea a la nación nipona como la pulcritud, ya que su inventario no está manchado por la estética occidental.

Innatamente, el pueblo nipón posee una sensibilidad estética fuerte en su alma, por lo que cualquier acción cotidiana está dotada de un significado artístico. Esto puede resumirse como “arte que produce arte”, porque para la mirada tabladiana el pueblo nipón, sin importar cual sea su labor, estará dotado de lo estético, impensable para la cotidianeidad

industrializada mexicana la cual anhela alcanzar a las urbes modernizadas en tanto sentido político como artístico.

El por qué representar esa clase de Japón tiene que ver con la tradición orientalista y con la constante migración que fluye durante el Porfiriato. En un principio, Tablada es un simple poeta suscrito al Modernismo literario, y una vez hecho el viaje se vuelve en una autoridad japonista. Para el gobierno mexicano, que para 1888 ya tenía firmado el tratado de amistad y comercio con Japón, cuyo conocimiento sobre la sociedad japonesa a la que integra dentro de la mexicana es nulo, le resulta fundamental saber a detalle quiénes son sus nuevos huéspedes, por lo que la tarea se le asigna —implícitamente— a un poeta quien antes del viaje ya mostraba conocimiento y emoción sobre las islas niponas. Así mismo, Tablada puede hablar de su realidad de forma implícita y dar una opinión sobre la modernidad occidental: esto existe en Japón, esto ocurre en Japón, muy a diferencia de mi realidad en la que hay carencia y está manchada por lo europeo colonizador.

A causa de este proyecto político, es que el autor tiene que ir a Japón. Su viaje, según Romo Montiel, fue costado tanto por Jesus E. Luján, mecenas de la *Revista Moderna*, y por el Ministerio de Fomento (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas a Japón* 77)¹⁵⁷. Por tal patrocinio, el viaje se vuelve en un elemento vital para justificar su estadía, así como su conocimiento el cual lo torna en un intelectual más de la tradición orientalista, un hombre moderno que tiene la oportunidad de poder ir a lugares lejanos para enseñar a la sociedad mexicana, la cual es ignorante y analfabeta. Es así que el texto *En el país del sol* se vuelve

¹⁵⁷ Romo Montiel añade que Jesus E. Luján, a forma de broma le ofreció el viaje a Tablada, debido al artículo que publicó en la *Revista Moderna* titulado “Álbum del Extremo Oriente”, para que escribiera más artículos sobre Japón (*Tres viajes modernistas a Japón* 77–78).

no sólo en la obra génesis de la carrera como poeta amante de Japón de Tablada, sino que también es la fundación de una línea de conocimiento, basado en impresiones, que después se volvería en el parteaguas de su carrera como japonista auto proclamado. Esto es posible apreciarlo en su artículo “Utamaro. El Watteau amarillo” publicado el 9 de junio de 1912 — 12 años después de su estadía en tierras niponas— en *Revistas de Revistas*, y el cual se reuniría después en sus *Crónicas Parisienses*:

Cuando hace años noté la creciente boga que alzaba en París el arte japonés, cuyo estudio fascinador ha ocupado tantos años de mi vida, proporcionándome las horas de más intenso goce, creí que ese arte sería comprendido en París con todo discernimiento, con absoluta inteligencia y justicia. Creí que la sutil intuición de la gran metrópoli del arte europeo, llegaría a valorizar ese arte como en Tokio o en Kioto lo que aquilatan, no los especialistas, sino las personas de mediana cultura, el viejo posadero del Tokaido, cualquier bonzo de una pagoda rural, el burgués, el comerciante.

Mi desengaño fue absoluto. Salvo un corto número de especialistas, M. Guimet¹⁵⁸, G. Migeon¹⁵⁹, otros diez quizá, sólo hay en París, mercaderes y coleccionadores; aquellos mañosos como agentes bursátiles, pero crasamente ignorantes; estos atesorando con cierta simpatía; pero en el fondo más bien poseídos de snobismo y vanagloria (Tablada, *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. 125–26).

Tablada deja claro cuál fue el propósito de su viaje, y cómo es que se ve a sí mismo. Él es una autoridad japonista en cuanto a arte, un *critique d'art*, el cual sí tiene la sensibilidad para acercarse a las producciones estéticas niponas. Él se define como superior de la tradición japonista de la potente Europa, a pesar de que el poeta pertenece a la periferia occidental colonizada la cual ante los ojos de los blancos es inferior y exótica. Al haber ido a Japón, aunado a su amor y conocimientos del arte, es que Tablada se da licencias para criticar y subordinar a la tradición orientalista bajo sus pies. De ahí sería entendible el por qué la

¹⁵⁸ Émile Étienne Guimet (1836-1918) fue un inventor y viajero. El 10 de abril de 1876 se le asigna una misión para ir a Japón, China y la India, de la cual recibe una gran experiencia y funda un museo, con su nombre, sobre las religiones de Asia (Cordier 380).

¹⁵⁹ Gustave Achille Gaston Migeon (1861- 1930) fue un historiador y curador de arte, sus áreas principales eran la Edad Media y del Renacimiento; sus intereses eran el arte islámico, de Japón y de China (Privat-Savigny)

insistencia de involucrar el arte en todos los espacios y personajes representados en sus crónicas.

Para exponer el “arte que crea arte”, Tablada necesitó de una visión exotista que le diera licencia para concretar un proyecto antropológico sobre el Japón. A partir de dicha visión es que puede alejar a la sociedad japonesa de la occidentalización, y crear un imaginario lleno de aficiones y sensaciones agradables para el lector. El exotismo sirve, como fin último, para convertir el corpus de Japón en un producto de consumo, aún si no se trata de una imagen fidedigna de Japón. Esto da pautas a entender que el Japón retratado en sus artículos no corresponde —ni interesa— a la realidad, sino a un ejercicio de reflexión y de aspiración por parte del autor.

Es por ello que considerar *En el país del sol* como el parteaguas de la carrera japonista de Tablada es crucial para reflexionar en torno al contenido de sus producciones en verso, en caligrama y sus famosos haiku. La experiencia y conocimiento vertidos en los artículos sirven para entender la visión de Tablada respecto a Japón, y cómo es que este corpus se verá totalmente reflejado en toda su vida como especialista de las islas niponas. Si bien, sus crónicas quedaron opacadas por su trabajo en el campo de la poesía, no significa que estos artículos no sean la fuente original para entender los haikus y caligramas del poeta, pues están llenos del Japón que conoce Tablada.

A partir de estas ideas, es posible ver que la visión exótica dentro de la literatura especializada respecto al autor limita las posibilidades de comprender la complejidad de sus producciones. Si bien es cierto hay una exageración, también se encuentra la aspiración por

llegar a entender a Japón. Y también se encuentra el papel agentivo del escritor como el agente que solidifica las ideas dentro del imaginario.

Es así que Tablada no sólo es un poeta cuyo corpus es la temática japonesa, sino que reafirma gracias a su posición social, como diplomático del gabinete de Porfirio Díaz, su lugar como autoridad en tanto a Japón y su arte. Produce en un principio un conocimiento relativo a Japón, que después convertirá en producciones más complejas y abstractas.

En líneas generales, aunque Tablada hablara o no japonés, haya ido o no a Japón, no quita el hecho de que utilizó a “Japón” como una base de la creación de sus producciones. En el caso de *En el país del sol*, da inicio a su carrera como japonista y no como modernista. Así, se puede entender que el japonismo no es sólo hablar de Japón, sino usarlo como cimientos de un discurso social que defina otredades, para lo cual éstas han de estar despojadas de su otredad: el japonés ya no es aquel civil nipón, sino un objeto de arte que crea arte. El fin último, por supuesto, es hacer de la literatura un producto de consumo.

En la mayoría de los trabajos se utilizan conceptos tales como *exotismo*, *orientalismo* para definir los trabajos de esta índole. En general, esta base cimienta cualquier estudio y noción respecto a cualquier autor que hable sobre otredades del territorio conocido como “Oriente” de Europa. Empero, en este trabajo he abordado el orientalismo como una serie de discursos homólogos que pueden o no ser exotistas, primitivistas o utopistas. A diferencia mía, Romo Montiel refiere que, en el caso de Hispanoamérica “El exotismo fue, sin duda, uno de los motivos fundamentales en la construcción de [los] orientalismos [de los escritores modernistas]” (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas* 17). Yo considero que en parte es

cierto, pero que, además, el escritor y su obra por sí mismos también son fundamentales para cimentar un japonismo entendido como un movimiento orientalista.

Por ello, Romo Montiel en sus trabajos tanto de licenciatura como de maestría refiere a Tablada como un autor que, por no ir a Japón ya que su viaje está puesto en tela de juicio a partir de su discurso, produjo citas de textos exógenos tanto de la literatura francesa como inglesa:

En la primera parte de las crónicas, que va de “Liminar” (originalmente “Hacia el país del sol”) a un “Matsuri”, hay ciertas referencias que, si bien se encuentran mezcladas con sus lecturas de Loti, de los hermanos Goncourt y de Chamberlain, ofrecen una atmósfera de veracidad en tanto que la información que presentan es hasta cierto punto vivencial, ya que las experiencias de Tablada en Japón se ven reflejadas no sólo en la cotidianeidad de las observaciones, sino también en la sorpresa y los sentimientos que emanan de la escritura, y de cierta manera coincide su envió con las fechas aproximadas de llegada a Japón y regreso de Tablada a México.

La segunda parte, que va de “La ceremonia del té” a “El festival de Año Nuevo”, se convierte en una monografía de Japón: ofrece datos de enciclopedia que pudo haber sacado de alguno de los tantos libros que adquirió a lo largo de su vida y de otros tantos que él ya conocía y de los que retomó ciertas cosas [...] (Romo Montiel, *Tres viajes modernistas*, 115).

Sin embargo, me distancio de estas conclusiones y propongo revisar a Tablada como un productor de discursos propios. Si bien es cierto que hay algunos conceptos, tales como la ceremonia de té y el *Matsuri* que distan de la realidad, esto no implica que no sean contenidos sobre Japón o que no se basen en algo factual y comprobable, o que sean creaciones y recreaciones del poeta; además de que todos los japonistas tocan los mismos temas una y otra vez. Por ello, a diferencia de Romo Montiel, considero que esta forma de distar del discurso oficial, o de fuentes occidentales —aún si hay citas o plagios—, es una forma de legitimar originalidad propia y así posicionarse a sí mismo como una autoridad japonista. Es decir, haya ido o no, considero que su discurso hubiera terminado igual, Tablada hubiera creado un discurso propio alejado de la realidad muy a la forma de Loti, tal y como explicó Todorov a motivo del exotismo y *Madame Chrysanthème*.

Asimismo, en los análisis de Tablada, e incluso de cualquier escritor hispanoamericano, se les acusa solamente de exotistas. Si bien, es cierto que son exotistas, esta categoría limita las lecturas de la obra de cualquier autor. En sus trabajos de licenciatura y maestría, Romo Montiel analiza las obras tabladianas con esta categoría, en las cuales encuentra el fetichismo, la sexualización, el interés obsesivo por los objetos y como son recursos para describir a Japón, así como el distanciamiento entre el yo y el otro. Sin embargo, decidí utilizar una ampliación de estas categorías y entender que este ejercicio no es sólo un exotismo, sino que está inmerso en un espectro más amplio. Por ello, la utopía y el primitivismo se vuelven en nuevas perspectivas que amplían al exotismo como simple exageración. Dichas perspectivas encajan dentro de las nociones exotistas y llevan a la reflexión respecto al producto artístico de Tablada, ya no como un simple modernismo o ejercicio literario o incluso imitación, sino como un recurso de legitimización de discurso. Es decir, Tablada prefiere crear contenido original, exagerado y alejado de la realidad. Por tanto, la originalidad, desde la visión artística del poeta, tiene algo de fetiche.

En consecuencia, Tablada es japonista y es orientalista. Su lado japonista se encuentra no solamente en sus nociones sobre Japón en los artículos de *En el país del sol*, sino que su discurso legitima un conocimiento empírico respecto a los nipones, y no sólo un ejercicio literario. Es orientalista porque habla sobre Oriente, porque su discurso es artístico e intenta definir realidades. Por ello, utilizar la crónica como medio de veracidad es una justificación de un conocimiento pseudo científico con roces artísticos.

Apéndice 1. Sistema de romanización¹⁶⁰

La siguiente tabla corresponde al sistema de romanización de la fonética japonesa conocido como Hepburn, utilizado en gran parte de la bibliografía sobre Japón y en libros de texto para extranjeros.

El objetivo de presentarlo en este trabajo corresponde a un afán de acercar al público interesado en la lengua a los términos presentados en este trabajo y que pueden aparecer en alguna fuente diferente sobre Japón, principalmente en lengua inglesa o francesa.

a, i, u, e, o, wo	Vocales parecidas al español *wo se pronuncia como “o”
ka, ki, ku, ke, ko	Fonema /k/ como en “casa”
ga, gi, gu, ge, go	Fonema /g/ como en “gato”
sa, su, se, so	Fonema /s/ como en “silla”
sha, shi, shu, sho	Fonema /ʃ/ como en “show”
za, ji, zu, ze, zo	Fonema /z/ como la “z” inglesa en “zoo”
ja, ji, ju, jo	Fonema /dʒ/ como en “llavero”
ta, te, to	Fonema /t/ como en “taco”
tsu	Fonema /ts/ como en “tsunami”
cha, chi, chu, cho	Fonema /tʃ/ como en “chocolate”

¹⁶⁰ Este sistema de romanización está difundido en los diversos medios internacionales debido a su accesibilidad a la fonética japonesa. Un ejemplo es la cadena de televisión japonesa NHK la cual hace uso de este sistema tanto en su portal para extranjeros, así como en su curso de lengua japonesa (<https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/>). Así mismo, en gran variedad de libros para aprendientes de lengua japonesa en nivel inicial se encuentran tablas donde se enseñan el Hiragana y Katakana junto a la romanización. Sobre este sistema, fue publicado por primera vez en 1867 por el médico James Curtis Hepburn en su diccionario, quien trabajó en Japón en un periodo de 1859 a 1890 junto a su esposa Clara Hepburn, profesora de estudiantes japonesas (Van Sant et al. 103-04).

da, de, do	Fonema /d/ como en “ d ado”
na, ni, nu, ne, no, n	Fonema /n/ como en “ n o”
ha, hi, he, ho	Fonema /h/ como la “h” inglesa en “ h ello”
fu	Fonema /ɸ/ inexistente en español. Parecido a una /f/ pero bilabial y no labiodental.
ba, bi, bu, be, bo	Fonema /b/ como en “ b eso”
pa, pi, pu, pe, po	Fonema /p/ como en “ p erro”
ma, mi, mu, me, mo	Fonema /m/ como en “ m amá”
ya, yu, yo	Fonema semiconsonántico /j/ como en “ p iedad”
ra, ri, ru, re, ro	Fonema /r/ como en “ m aracas”
wa	Fonema semicononántico /w/ parecido a “ w ater” en inglés

Algunas reglas de transliteración y fonética

1) Vocales largas y cortas

La lengua japonesa cuenta con dos tipos de vocales: largas y cortas. Para representar las largas, se utiliza un macrón encima de la vocal. La longitud puede cambiar el significado de la palabra

V.g. Obāsan (abuela; pronunciación /o.ba:.san/), Obasan (tía, señora; pronunciación /o.ba.san/)

Como excepciones a la regla de poner un macrón, los dígrafos “ei” (e larga) y “ou” (o larga) representan vocales largas.

V.g. Ouji (príncipe, pronunciación /o: dʒi/), Eiga (película, pronunciación /e:ga/).

2) Sandhi

Cuando una sílaba termina en /n/ y la siguiente sílaba comienza con vocal, no ocurre ninguna elisión y se pronuncian por separado cada sonido. Para mostrar dicha separación, se utiliza un apóstrofe.

V.g. Jun'ichi (nombre japonés; pronunciación correcta / dʒun.i.tʃi/; pronunciación incorrecta /dʒu.ni.tʃi/)

3) Vocal más vocal

Cuando una sílaba termina en vocal y la otra empieza en vocal, sobre todo si son vocales similares, se usa un apóstrofe como con el sandhi.

V.g. Yū'utsu (melancolía, pronunciación /ju:.u.tsu/).

Nota: Yū'utsu y Yūutsu son válidas transcripciones.

4) Geminación

Cuando ocurre una geminación de consonantes, o alargamiento. En dado caso, se repite la consonante gráfica. Para el caso del japonés, ocurre con los fonemas /k/, /s/, /t/, /ʃ/, /ts/, /p/ principalmente.

V.g. Gakkō (escuela; pronunciación correcta /ga.k:o:/; pronunciación incorrecta /ga.ko:/)

Nota: Para el caso de “ts”, “ch” y “sh”, la geminación se representa como: “tts”, “cch” y “ssh” respectivamente. En algunos libros, la geminación de “ch” aparece como “tch”.

5) Diptongos

Los diptongos se representan como Consonante + ya/yo/yo. Los diptongos del japonés son kya, kyu, kyo, gya, gyu, gyo, nya, nyu, nyo, hya, hyu, hyo, pya, pyu, pyo, mya, myu, myo, rya, ryu, ryo.

V.g. Hyaku (cien; pronunciación /hja.ku/).

Reglas ortográficas

1) Los sustantivos, nombres japoneses, así como verbos, siempre irán en mayúscula, mientras que las partículas gramaticales en minúscula.

V.g. *Tanaka San wa Ringo wo Tabemasu.* (Tanaka come manzana[s]).

2) Las palabras se escriben invariables, pues en japonés no existe el número ni el género gramatical como en español. A veces se hace uso del artículo definido o de españolizar el término. Muchas veces, se hace uso de itálicas.

V.g. *Samurai* (puede significar tanto uno o varios). El *Samurai* ; Los *Samurai* ; Los samuráis.

3) Muchos términos suelen tomar el género gramatical masculino cuando se trata de aquellos que refieran a términos abstractos u objetos.

V.g. El *Manyōshū* es un libro de poesía *Tanka* famoso. El *Tanka* es un género de poesía japonesa.

Apéndice 2. Mapa de Japón



Mapa de Japón con algunas ciudades importantes mencionados en los artículos de Tablada.

Tomado de Wikimedia commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Provinces_of_Japan.svg (consultado 10 de agosto del 2022) [las flechas y las glosas son modificaciones mías].

Datos adicionales

Acerca de la historia del tren en Japón, John P. Tang explica que después de que el comodoro Matthew Perry trajera consigo una miniatura de una locomotora a vapor, el emperador Meiji impulsó el proyecto y construyó la primera línea férrea entre Tōkyō y Yokohama en 1872 (863), pero se completaría hasta 1907, línea la cual se ampliaría de 29 a 7152 kilómetros (Tang 864).

Fecha	Líneas (Lugares)
1872	Tōkyō- Yokohama
1874	Ōsaka- Kōbe
1889	Línea Tōkaido (Kōbe [cerca de Kyōto] - Tōkyō)

Tabla 2a. Cronología de la construcción de líneas del tren (Tang 867)

A continuación, se presenta una tabla con las distancias entre Yokohama —destino al cual llegó Tablada— con respecto a los lugares representados a lo largo de las crónicas de *En el país del sol*.

Punto de partida	Destino	Distancia (km, aprox.)
Yokohama	Tōkyō (Shiba)	27.313
	Kyōto	371.657
	Nagasaki	966.743

Tabla 2b. Distancias entre ciudades¹⁶¹.

¹⁶¹ Distancias calculadas con la herramienta *Keisan Casio*: <https://keisan.casio.jp/exec/system/15354362950926> (Consultado 10 de agosto del 2022).

Apéndice 3. Imágenes



Imagen 1. Hokusai Katsushika, *Kanagawaoki Nami Ura* (La gran ola de Kanagawa), xilografía, ca. 1830-1832.

Probablemente de entre todos los ejemplos de Ukiyoe, el más famoso a nivel mundial sea este, reproducido profusamente en libros sobre Japón. Referente útil para el capítulo 3 respecto a la xilografía, y al capítulo 4 cuando Tablada en su artículo *Divagaciones* habla sobre este pintor.

Tomado de Met Museum:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60013238> (consultado 24 de agosto del 2020).



Imagen 2. Paul Gauguin, *Manao Tupapau*, óleo sobre lienzo, 1892.

Este cuadro es analizado en el capítulo 4, punto 4.1, mostrar las características del primitivismo en el arte pictórico. Los conceptos que utiliza el teórico Staszak sobre el cuadro resultan de gran utilidad para los estudios literarios.

Tomado de Albright-Knox:

<https://www.albrightknox.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching> (consultado 24 de agosto del 2020).



Imagen 3. Kitagawa Utamaro, *A courtesan*, xilografía, ca. s. XVIII.

Un ejemplo de las pinturas de Kitagawa Utamaro, al cual Tablada refiere en su artículo *Divagaciones* como el pintor de las mujeres. Este ejemplar también sirve como un representativo de la representación de una mujer japonesa en el arte, especialmente el capítulo 4, punto 4.2.3.

Tomado de Met Museum:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40601> (consultado 24 de agosto del 2020).



Imagen 4. Utagawa Hiroshige, *Yodogawa*, xilografía, ca. siglo XIX.

En *Divagaciones*, Tablada nombra a Utagawa Hiroshige como paisajista. Este ejemplo sirve también como referente en el capítulo 4, punto 4.2.1, sobre un paisaje natural y rural, ambición japonista sobre lo que querían ver en Japón.

Tomado de Met Museum:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55997> (consultado 24 de agosto del 2020).

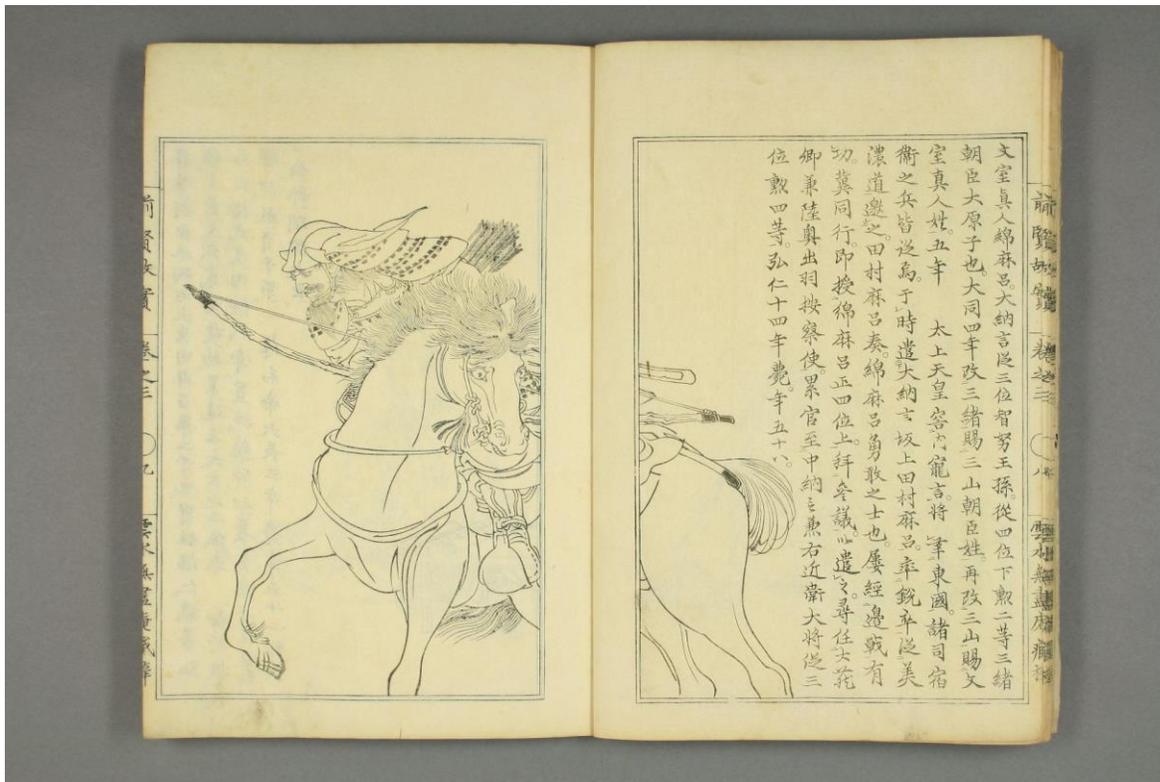


Imagen 5. Kikuchi Yōsai, Imagen tomada del libro *Zenken Kojitsu*, autor Tezuka Mitsuteru, xilografía, ca. siglo XIX.

La imagen sirve para mostrar el referente del guerrero consumido entre los coleccionistas japonistas, útil para el capítulo 4, punto 4.2.3. Tablada llama a este pintor como el de héroes en su artículo *Divagaciones*.

Tomado de Waseda University Library:

https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko06/bunko06_01716/bunko06_01716_p0012.jpg (consultado 24 de agosto del 2020).

Fuentes consultadas

Obras consultadas de Tablada

Tablada, José Juan. *En el país del sol*. Editado por Jorge A Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

---. *José Juan Tablada*. Editado por Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

---. *Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. Editado por Esperanza Lara Velázquez, UNAM, 1988.

Biografía directa e indirecta

Alagón Laste, José María. “La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales”. *Japón y “Occidente”: El patrimonio cultural como punto de encuentro*, editado por Anjhara Gómez Aragón, Aconcagua Libros, 2016, pp. 627–34.

Anguiano Roch, Eugenio. “De la dinastía Qing en el siglo XIX hasta el fin de la República de China”. *Historia mínima de China*, editado por Flora Botton Beja, EL Colegio de México, A.C., 2019, pp. 229–98.

Arita, Eriko. “Happy Birthday Yokohama! Japan’s second city and early gateway to the world marks its 150th anniversary this summer”. *The Japan Times*, el 24 de mayo de 2009, <https://www.japantimes.co.jp/life/2009/05/24/general/happy-birthday-yokohama/>.

Bardsley, Jan. “Introduction: Leading Women in Meiji Japan”. *U.S.-Japan Women’s Journal*, núm. 30–31, 2006, pp. 3–12.

- . "Teaching Geisha in History, Fiction, and Fantasy". *ASIAN Network Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts*, vol. 17, núm. 2, 2010, pp. 23–38.
- Barlés Báguena, Elenea. "Mujeres, sociedad y arte en el Japón de la era Edo (1603-1868), una sucinta aproximación". *Las mujeres y el universo de las artes*, editado por Concha Lomba Serrano et al., Instituto Fernando el Católico, 2020, pp. 83–106.
- Bidegain Ponte, Germán. "La Utopía de Tomás Moro: Una sociedad Disciplinaria". *Revista Pléyade*, vol. Año III, núm. 6, 2010, pp. 2–26.
- Botton Beja, Flora. "La dinastía Ming (1638-1644)". *Historia Mínima de China*, editado por Flora Botton Beja, Colegio de México, 2010, pp. 185–204.
- Cardiel Marín, Rosario. "La migración china en el norte de Baja California, 1877-1949". *Destino México. Un estudio de las migraciones asiáticas a México, Siglos XIX y XX*, El Colegio de México, 1997, pp. 189–256.
- Castiglione, Baldesar. *The Book of the Courtier*. Traducido por Leonard Eckstein Opdycke, Charles Scribners Son's, 1901.
- Castro Merrifield, Francisco. "Gilbert Durand y el método arquetipológico". *Acta Sociológica*, núm. 57, 2012, pp. 51–64.
- Çetiner-Öktem, Züleyha. "Medieval Gardens: Body, Space, and the Allure of the Locus amoenus". *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, vol. 36, núm. 2, 2009, pp. 272–81.
- Chaiklin, Martha. "Monopolists to Middlemen: Dutch Liberalism and American Imperialism in the Opening of Japan". *Journal of World History*, vol. 21, núm. 2, 2010, pp. 249–69.

- Chang, Jung. *Cixí, la emperatriz. La concubina que creó la China moderna*. Traducido por María Luisa Rodríguez Tapia, Taurus, 2014.
- Chiba, Yoko. “Japonisme: East- West Renaissance in the Late 19th Century”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, núm. 2, 1998, pp. 1–20.
- Cisneros, Odile. “El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo”. *Literatura Mexicana*, vol. 13, núm. 2, 2002, pp. 91–116.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Traducido por Carlos Reynoso, Editorial Gedisa, 2016.
- Cobos Castro, Esperanza. “Pierre Loti, impresionismo y nostalgia”. *Alfinge: Revista de Filología*, vol. 1, 1983, pp. 63–82.
- Collcutt, Martin. “Daimyo and daimyo culture”. *Japan. The shaping of Daimyo Culture 1185-1868*, editado por Yoshiaki Shimizu, National Gallery of Art, 1988, pp. 1–46.
- Colombi, Beatriz. *Viajes y desplazamientos en el fin de siglo*. Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Cooney, Kevin J., y Alex Searbrough. “Japan and South Korea: Can these two nations work together?” *Asian Affairs: An American Review*, vol. 35, núm. 3, 2008, pp. 173–92.
- Corbett, Rebeca. *Cultivating Femininity. Women and Tea Culture in Edo and Meiji Japan*. University of Hawai’i Press, 2018.
- Cordier, Henri. “Emile Guimet”. *T’oung Pao*, vol. 18, núm. 4-5, 1917, pp.380-382.
- Cossío Cossío, Óscar. *La tensión espiritual del teatro Nô*. Difusión Cultural UNAM, 2001.

- (Sin autor) “croasser”. *Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english/croasser>. Consultado el 29 de diciembre de 2020.
- (Sin autor) “crótalo”. *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, <https://dem.colmex.mx/Ver/crotalo>. Consultado el 28 de julio de 2022.
- De la Fuente Ballesteros, Ricardo. “En torno al orientalismo de Tablada: el ‘haiku’”. *Literatura Mexicana*, vol. 20, núm. 1, 2009, pp. 57–77.
- . “El haiku en Antonio Machado”. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado vol. II*, Ediciones Alfar, 1990, pp. 393-403.
- De Tholozany, Pauline. “Del francés al español: sobre dos poemas de José María de Heredia”. *INTI*, núm. 83–84, 2016, pp. 110–18.
- Deal, William E. *Handbook to Life in Medieval & Early Modern Japan*. Facts On File Books, 2006.
- Deal, William E., y Lisa J. Robertson. “Art and Architecture”. *Handbook to Life in Medieval & Early Modern Japan*, Facts On File Books, 2006, pp. 283–324.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Traducido por Victor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Echeverría, Bolívar. “¿Qué es la modernidad?” *¿Qué es la Modernidad?*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 5–69.

- . "Tulipanes en el suelo de nopales. El 'modernismo' literario y el primer 'japonismo' de José Juan Tablada". *Literatura Mexicana*, vol. 18, núm. 2, 2007, pp. 221–28.
- (Sin autor) "El Avestruz de África". *El Instructor, ó Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, núm. 10, 1834, pp. 310–11.
- Gámez Rodríguez, Paola Marisol. *Tablada: La tradición del arte como memoria, continuidad y construcción estética de un pueblo a través de la obra Hiroshige*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009, <http://132.248.9.195/ptd2009/junio/0644825/Index.html>.
- García Rodríguez, Amaury A. *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*. El Colegio de México, 2005.
- Gasquet, Axel. "Francisco Bulnes y sus crónicas de viaje por el Extremo Oriente". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 87, 2018, pp. 137–60.
- Genova, Pamela A. "A Curious Facet of Modern French Writing: Situating Japonisme Between East and West". *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 1, 2009, pp. 453–60.
- González Alcantud, José A. "Los simbolistas ante el exotismo". *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, 1989.
- Greenwood, Jocelyn. "Geisha: A History of an Empowered Group". *Footnotes*, núm. 6, 2013, pp. 97–106.
- Hall, John Whitney. *El imperio japonés*. 10a ed., Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Hane, Mikiso, editor. *Breve historia de Japón*. Alianza Editorial, 2003.

- Hane, Mikiso, y Louis G. Perez. *Modern Japan. A Historical Survey*. 5a ed., Westview Press, 2013.
- Harrington, Ann M. “The Kakure Kirishitan and Their Place in Japan’s Religious Tradition”. *Japanese Journal Religious Studies*, vol. 7, núm. 4, 1980, pp. 318–36.
- Hartman, Elwood. “Japonisme and Nineteenth-Century French Literature”. *Comparative Literature Studies*, vol. 18, núm. 2, pp. 141–66.
- Hayashi, Mako. “Japanese Shrine Etiquette- How to Visit One Properly”. *Matcha*, el 31 de marzo de 2020, <https://matcha-jp.com/en/874>. Consultado el 20 de agosto del 2020.
- Hondru, Angela. “Matsuri. Essence of Japanese Spirituality”. *Romanian Economic Business Review*, vol. 9, núm. 3, 2014, pp. 47–55.
- Horton, H. Mack. “Man’yōshū”. *The Cambridge History of Japanese Literature*, editado por Haruo Shirane et al., Cambridge University Press, 2016, pp. 50–85.
- Houssais, Laurent. “Les Goncourt et le Japonisme”. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, vol. 1, núm. 11, 2004, pp. 59–78.
- Iawner, Lynne. *Lives of the courtesans. Portraits of the Renaissance*. Rizzoli, 1987.
- Iser, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*, Arcos Libros, 1997.
- Iwai, Shuma. “Japanese Christianity in the Meiji Era: An Analysis of Ebina Danjo’s Perspective on Shintoistic Christianity”. *Transformation*, vol. 25, núm. 4, 2008, pp. 195–204.
- Jansen, Marius B. *The Making of Modern Japan*. Pbk. ed, Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

- Jítrik, Noé. “La máquina semiótica/ La máquina fabril”. *Contradicciones del Modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, Fontmara, 2000, pp. 85–110.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducido por Miguel Murmis, Paidós Ibérica, 1970.
- King, Margaret L., y Albert Rabil Jr. “The other voice in early modern Europe. Introduction to the series”. *Poems and Selected Letters*, Chicago University Press, 1998.
- Kōdera, Tsukasa. “Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh’s Japonisme Portraits”. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 14, núm. 3/4, 1984, pp. 189–208.
- Konno, Umi. *Shougatsu Koto Hajime*. el 13 de diciembre de 2020, <https://www.543life.com/koyomi/post20201213.html>. Consultado el 10 de julio del 2022.
- Llopesa, Ricardo. “Orientalismo y modernismo”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, vol. 25, 1996, pp. 171–79.
- López Castro, Armando. “Antonio Machado y la tradición del haikú”. *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, núm. 7, 2004, pp. 9–20.
- Mata, Rodolfo. “De Coyoacán a la Quinta Avenida”. *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología General.*, FCE- FLM- UNAM, 2007, pp. 1–34.
- . “Prólogo”. *En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada*, UNAM, 2005, pp. 7–27, <http://www.tablada.unam.mx/paisol.pdf>.
- Mayer, Adrian C. “The Funeral of the Emperor of Japan”. *Anthropology Today*, vol. 5, núm. 3, 1989, pp. 3–6.

- Mendoza Valencia, Rosa. *Tópicos de la femme fatale en Salamandra de Efrén Rebolledo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0702267/Index.html>.
- Miskow, Catherine. "The Crystanthemum and the Butterfly: What, if Anything, Remains of Pierre Loti in the Madame Butterfly Narrative". *Utah Foreign Language Review*, vol. 19, 2011, pp. 15–31.
- Morán, Francisco. "'Volutas del deseo': hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano". *MLN*, vol. 120, núm. 2, 2005, pp. 383–407.
- Mosco, Juan, y Leoncio de Neapolis. *Historias bizantinas de locura y santidad*. Traducido por José Simón Palmer, Siruela, 2005.
- Mumford, Lewis. *Historia de las utopías*. Traducido por Diego Luis Sanromán, Pepitas de calabaza, 2013.
- Nakata, Hiroko. "Japan's funerals deep-rooted mix of ritual form". *The Japan Times News*, el 28 de junio de 2009, <https://www.japantimes.co.jp/news/2009/07/28/reference/japans-funerals-deep-rooted-mix-of-ritual-form/>. Consultado el 2 de octubre del 2020.
- (Sin autor) *Nichi Tai Shūkou 130 Shūnen Koushiki Web Site*. 2017, <https://www.th.emb-japan.go.jp/jt130/index-jp.htm#:~:text=%E6%97%A5%E6%9C%AC%E3%81%A8%E3%82%BF%E3%82%A4%E3%81%AF%E3%80%81%E7%B5%8C%E6%B8%88,%E4%BD%8D%E3%81%AE%E5%9C%B0%E4%BD%8D%E3%81%AB%E3%81%82%E3%82%8A%E3%81%BE%E3%81%99%E3%80%82>. Consultado el 7 de julio del 2022.

- Oshikiri, Taka. "Gathering for tea in late-Meiji Tokyo". *Japan Forum*, vol. 25, núm. 1, 2013, pp. 24–41.
- Ota Mishima, María Elena. "Colonos Agrícolas y emigrantes libres (primero y segundo tipo de inmigrantes): 1890-1901". *Siente migraciones japonesas en México: 1890-1978*, El Colegio de México, 1982, pp. 35–50.
- Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- (Sin autor) "Ōura Tenshudō no Rekishi". *Kokuhou Ōura Tenshudō*, <https://nagasaki-oura-church.jp/history>. Consultado el 20 de octubre de 2022.
- Pacheco, José Emilio, editor. *Antología del Modernismo*. 3a ed., Universidad Nacional Autónoma de México/ Era, 1999.
- Padilla Lozoya, Raymundo. "Representaciones en san Felipe de Jesús (santo patrono contra los incendios y temblores)". *Imaginaciones y representaciones sociales y culturales en transición*, editado por Aidée Arellano Ceballos y Carlos Ramírez Vuelvas, Praxis, 2014, pp. 96–429.
- Palacios, Héctor. "Japón y México: el inicio de sus relaciones y la inmigración japonesa durante el Porfiriato". *México y la Cuenca del Pacífico*, vol. 1, núm. 1, 2012, pp. 105–40.
- Palau-Sampio, Dolors. "Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo." *Palabra Clave*, vol. 21, núm. 1, 2018, pp. 191–218.
- Parsons, D. S. J. "Utopia and Charismatic Legitimacy: A Weberian Analysis". *Utopian Studies*, núm. 1, 1987, pp. 98–110.

- Pérez Aguayo, Ángel Carlos. “Tanagras, las estatuillas que fascinaron a la belle époque”. *Historia*, el 10 de enero de 2020, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/tanagras-estatuillas-que-fascinaron-a-belle-epoque_13800. Consultado el 10 de julio del 2022.
- Privat-Savigny, Maria Anne. “Migeon, Gaston”. *Institute national d’histoire de l’art*, el 10 de marzo del 2016, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/migeon-gaston.html>
- Quartucci, Guillermo. “Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario Hispanoamericano”. *XI Congreso Internacional de ALADAA*, 2003, pp. 1–14.
- (Sin autor) “rêverie”. *Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english/r%C3%AAverie>. Consultado el 19 de julio de 2022.
- Roggiano, Alfredo A. “José Juan Tablada: Espacialismo y Vanguardia”. *Hispanic Journal*, vol. 1, núm. 2, 1980, pp. 47–55.
- Romero Estrada, Francisco A. “Factores que provocaron las migraciones de chinos, japoneses y coreanos hacia México: Siglos XIX y XX: Estudio comparativo”. *Revista de Ciencias Sociales*, vol. IV, núm. 90–91, 2000, pp. 141–53.
- Romo Montiel, María Dolores. *La mujer del Kimono: la representación de las figuras femeninas japonesas en José Juan Tablada y Efrén Rebolledo*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020, <http://132.248.9.195/ptd2020/marzo/0801415/Index.html>.
- . *Tres viajes modernistas a Japón: tiempos modernos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/mayo/0730125/Index.html>.

- Rotker, Susana. *La invención de la Crónica*. Letra Buena, 1992.
- Rubio Jiménez, Jesús. “La difusión del ‘Haiku’: Díez-Canedo y la revista ‘España’”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 12–13, 1987, pp. 83–100.
- Ruedas de la Serna, Jorge. “Tablada. Diplomacia y Orientalismo”. *Diplomacia y Orientalismo. Fuentes Modernistas.*, 1a ed., FFyL- UNAM, 2007, pp. 155–62.
- Said, Edward W., et al. *Orientalismo*. Debolsillo, 2015.
- Sánchez García, Raquel. “El héroe romántico y el mártir de la libertad”. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, núm. 13, 2018, pp. 45–66.
- (Sin autor) “Sanmon”. *Japanese Architecture and Art Net Users System*, 2001, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>. Consultado 29 de agosto del 2022.
- Santore, Cathy. “The tools of Venus”. *Renaissance Studies*, vol. 11, núm. 3, 1997, pp. 179–207.
- Shimizu, Tateo. “Japan, the ambiguous, and its flag and anthem”. *Japan Quarterly*, vol. 46, núm. 4, 1999, pp. 3–9.
- Spyropoulou, Areti. “Cyrano de Bergerac: The adventures of Narcissism in Edmond Rostand’s Heroic Comedy in Verse”. *American Imago*, vol. 71, núm. 3, 2014, pp. 337–49.
- Staszak, Jean-François. “Primitivism and the other. History of art and cultural geography”. *GeoJournal*, vol. 60, núm. 4, 2004, pp. 353–64.
- Sudjic, Deyan. *El lenguaje de las ciudades*. Traducido por Ana Herrera, Ariel, 2017.
- Surak, Kristin. *Making Tea, Making Japan. Cultural Nationalism in Practice*. Stanford University Press, 2013.

- Tanabe, Atsuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM, 1981.
- Tang, John P. “Railroad Expansion and Industrialization: Evidence from Meiji Japan”. *The Journal of Economic History*, vol. 74, núm. 3, 2014, pp. 863–86.
- (Sin autor) *Tanoshii “Ennichi”! Honrai no Imi wa?* el 10 de marzo de 2022, <https://www.e-sogi.com/guide/20320/>. Consultado el 17 de julio del 2022.
- Tinajero, Araceli. “Orientalismo en el modernismo”. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, Purdue University Press, 2004.
- Todorov, Tzvetan. “Sobre las buenas costumbres de los otros”. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana.*, 4a ed., Siglo Veintiuno Editores, 2005, pp. 305–23.
- Torres Castilleja, Silvia, y Marco Antonio Moreno Corral. *Historia*. https://www.astroscu.unam.mx/IA/index.php?option=com_content&view=article&id=577:historia-astronomia&catid=44:undia-alias&Itemid=237&lang=es. Consultado el 14 de junio de 2022.
- Van Sant, John, Peter Mauch y Yoneyuki Sugita. *Historical Dictionary of United States-Japan Relations*. Editado por Jon Woronoff, The Scarecrow Press Inc., 2007.
- Wijayaratna, Mohan. “Funerary rites in Japanese and other Asian Buddhist Societies”. *Japan Review*, núm. 8, 1997, pp. 105–25.
- Woodburn Hyde, Walter. “Greek Literary Notices of Olympic Victor Monuments outside Olympia”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 42, 1911, pp. 53–67.

Yagisawa, Edward. "Etiquette at Shrines and Temples. Show your respects at a shrine or temple right way". *Japan Travel*, el 5 de junio de 2019, <https://en.japantravel.com/guide/shrine-temple-etiquette/20924>. Consultado el 20 de agosto del 2020.

(Sin autor) "娘". *Takoboto*, <http://takoboto.jp/>. Consultado el 21 de julio de 2020.

(Sin autor) "---". *Weblio*, <https://www.weblio.jp/content/%E3%82%80%E3%81%99%E3%82%81>. Consultado el 15 de septiembre de 2020.