

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

Unidad Académica de Docencia Superior

**Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas**

**“DESDE EL DIOS HASTA EL SAMURÁI”: *EN EL PAÍS DEL
SOL, EL JAPÓN DE JOSÉ JUAN TABLADA***

T E S I S

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Lic. Ana Sofía Tavizón Pozos

Director de tesis:
Dr. Gonzalo Lizardo Méndez

Codirector de tesis:
M. en C. E. Alfonso Campuzano Cardona

Zacatecas, Zac. Noviembre 2021

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

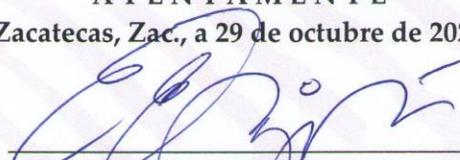
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Desde el Dios hasta el Samurái” en el país del Sol, El Japón de José Juan Tablada**, de la C. **Ana Sofía Tavizón Pozos**, alumna de la Orientación de **Literatura Hispanoamericana** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas” **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 29 de octubre de 2021



Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAestría en Investigación
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma, de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“Desde el Dios hasta el Samurái”: en el país del Sol, El Japón de José Juan Tablada**”, que presenta la **C. Ana Sofía Tavizón Pozos**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintinueve días del mes de octubre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado “**Desde el Dios hasta el Samurái”: en el país del Sol, El Japón de José Juan Tablada**”, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

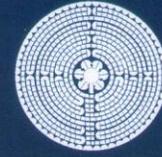
Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintisiete días del mes de octubre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Ana Sofía Tavizón Pozos

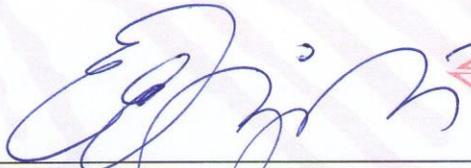
Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

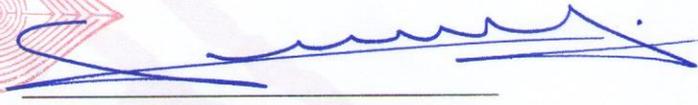


DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Ana Sofía Tavizón Pozos
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Título de tesis:	"Desde el Dios hasta el Samurái": en el país del Sol, El Japón de José Juan Tablada"
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA. CA-UAZ-170 Estudios de hermenéutica y humanidades	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
Zacatecas, Zac. a 29 de octubre de 2021





Dr. Gonzalo Lizardo Méndez **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**
 Director(a) de Tesis Responsable del Programa

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la oportunidad brindada para estudiar este posgrado. Asimismo, a la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas” y a la Unidad Académica de Docencia Superior.

Agradezco especialmente a los doctores y maestros que me apoyaron con sus conocimientos y material para la elaboración de esta tesis, especialmente al Dr. Gonzalo Lizardo, mi asesor y tutor, Dr. Alfonso Campuzano Cardona, Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor, Dr. Rodolfo Mata Sandoval, Dra. Esther Hernández Palacios, Dra. Seiko Ota y Dra. Araceli Tinajero.

A mis papás y mi hermano.

A mi tío, Alejandro Olmedo, porque juntos nos sumergimos en la aventura tabladiana y su apoyo, ayuda resultaron extremadamente útiles. A Delia por escucharnos.

A Claudia por su apoyo incondicional.

A Gaby por estar ahí.

父、母、弟、
ロソ、ボウイへ

残酷な天使のテーゼ
窓辺からやがて飛び立つ
ほとばしる熱いパトスで
思い出を裏切るなら
この宇宙を抱いて輝く
肖戦王一博

ÍNDICE

RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO	13
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS RELACIONES ENTRE JAPÓN Y MÉXICO	13
2.1.1 Japón	13
2.1.2 México	19
2.2 ORIENTALISMO Y JAPONISMO	25
2.2.1 El Orientalismo y la invención de Japón	25
2.2.2 El japonismo en Europa.....	28
2.3 ORIENTALISMO Y JAPONISMO EN LATINOAMÉRICA	33
2.3.1 El modernismo	33
2.3.2 Orientalismo y japonismo latinoamericanos	35
2.3.3 José Juan Tablada, Japón y su japonismo	41
3. EL JAPÓN DE JOSÉ JUAN TABLADA	49
3.1 ORIGEN Y CONTENIDO DE UN LIBRO INSÓLITO	49
3.1.1 Forma y contenido de los capítulos	51
3.2 EL JAPÓN DE EN EL PAÍS DEL SOL.....	58
3.2.1. La Naturaleza convertida en arte	59
3.2.2 Japón a través de libros y pinturas	66
3.2.3 El diálogo entre dos visiones	70
3.2.4. Oriente sobre Occidente	77
3.2.5 El viajero etnógrafo	84
3.2.6 La mujer japonesa, el ideal femenino	91
4. CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	101

ANEXO A.....	114
ANEXO B.....	117

RESUMEN

José Juan Tablada es reconocido como el introductor del haikú a la lengua española y por su pasión por el Oriente, especialmente Japón y China, siendo una figura muy importante dentro del japonismo y orientalismo hispanoamericano. Sin embargo, las crónicas que relatan su viaje a Japón no han tenido la valoración necesaria como parte inaugural del japonismo mexicano, ni del propio japonismo propiamente tabladiano. Esta investigación pretende revalorizar las crónicas contenidas en el libro *En el país del sol* como textos inaugurales del japonismo y el orientalismo, vistas como un diálogo intercultural entre Oriente y Latinoamérica. Tablada es el primer modernista que viajó a Japón y pese a tener rasgos similares con los viajeros europeos, Tablada logra separarse del discurso orientalista europeizante, con esta premisa, se analizará el discurso latinoamericano orientalista que utiliza Tablada para interpretar y re-interpretar Japón desde su propia experiencia para dar a conocer el lejano país a sus coterráneos.

Palabras clave: Tablada, orientalismo, japonismo, modernismo, crónica, Japón.

1. INTRODUCCIÓN

José Juan Tablada ocupa un puesto importante dentro de las letras mexicanas e hispánicas por varias razones: inició el modernismo y la vanguardia, introdujo el haikú a la lengua española por medio de traducciones y poemas propios, escribió poemas, crónicas y tratados sobre arte, incluso comenzó a escribir una novela, además de ser un gran promotor del arte mexicano; fue un erudito de la época y, como tal, ocupó algunos puestos como diplomático en otros países. Hasta la fecha, sin embargo, no se ha valorado justamente dos de sus logros más importantes: convertirse en un enlace cultural entre México y Japón, dos países que habían permanecido separados durante siglos, pero también en un legítimo precursor del japonismo latinoamericano.

La japonofilia de Tablada comenzó a muy temprana edad y desde mucho antes de su viaje ya había publicado artículos y relatos inspirados en asuntos y xilografías japoneses, además de haber traducido algunos poemas a partir de traducciones del inglés o francés, también había hecho algunas pinturas y dibujos inspirándose en biombos y en el *ukiyo-e*¹ de moda en ese entonces. No era desconocido para ninguno de sus allegados la fascinación y atracción que Tablada sentía por lo oriental, especialmente por lo japonés. Fue entonces que Jesús Luján, quien era mecenas de la Revista Moderna, pagó el viaje de Tablada para que este no solo fuera a cumplir su sueño de conocer el país, sino también para que lo mostrara a México, lo cual hizo mediante artículos que enviaba a la Revista y estos eran publicados en una columna a la que se le llamó “En el país del sol”. De esta suerte que Tablada se convirtió en el primer modernista latinoamericano en viajar a Japón (Tinajero, 2004, 33). En efecto,

¹ También llamadas estampas japonesas, “estampación xilográfica especialmente popular entre las clases urbanas de la Era Edo (1660-1868)” (Flath *et al.*, 2016; 274).

fue este viaje el que convirtió a Tablada en un reconocido japonófilo dentro del modernismo convirtiéndose en una autoridad en el tema, transmitiéndoselo e inspirando a sus contemporáneos, como es el caso de Efrén Rebolledo.

Tablada pertenecía a la élite intelectual de México de la época porfiriana y tenía contacto tanto con artistas como con políticos de la época. Ruedas de la Serna (2005) señala que el viaje de Tablada a Japón “daba prestigio al proyecto modernizador del régimen. Interesaba a México la relación con el Japón, y Tablada era ya un símbolo de esa naciente amistad” (p. 20). Con esto, Tablada consiguió, además, adentrarse en la comunidad japonesa en México, pues fue llamado a la Embajada japonesa y en 1914, el emperador de Japón lo condecoró con la Orden Imperial del Tesoro Sagrado (Ruedas de la Serna, 2006, p. 21). Aunque muchos de sus amigos más íntimos, conocidos de la Revista y el régimen porfirista dieron por hecho este viaje, la duda que sembraron Julio Ruelas y Jesús E. Valenzuela (p. 22-27) permaneció entre los estudiosos durante mucho tiempo.

Fue hasta el año de 2014 que Martín Camps pudo demostrar con una prueba fehaciente dicho viaje, pues encontró en un microfilm el nombre de José Juan Tablada como pasajero del *America Maru* que llegó a San Francisco desde Yokohama el 22 de diciembre de 1900 (Camps, 2014, p. 377). Este descubrimiento abre las puertas para una nueva lectura de los escritos de José Juan Tablada después de 1900 y, sobre todo, de los artículos que escribió sobre Japón durante y después de su estancia. *En el país del sol* deja de ser una serie de artículos ficticios y fantasiosos del Japón, sino que se revalorizan como unas verdaderas crónicas de viaje.

A diferencia de los viajeros orientalistas europeos, los modernistas latinoamericanos vieron una realidad diferente cuando llegaron a Oriente. Si bien llegan a Asia con la mente repleta de la visión orientalista europea, se permiten quitarse ese velo para descubrir Oriente por sí mismo, y dejan hablar al Otro, pues ven en el Asia colonizada o en el Japón en crecimiento la misma situación hispanoamericana (Tinajero, 2004). En contraste con los países europeos que poseían colonias en Oriente y que, por lo tanto, eran países subordinados, el latinoamericano no tiene la misma relación con lo oriental, así pues, no puede interpretarlo de la misma forma (Said, 2008; Tinajero, 2004). En el caso de Tablada, si se compara con otros viajeros latinoamericanos, es probable que sus crónicas muestren “el Japón [...] que espera ver: un paisaje adecuado a sus fantasías y obsesiones personales, y es en tales términos

que lo describe” (Cisneros, 2002, p. 98), sin embargo, esto no quiere decir que carezcan de valor documental y que sean invenciones; más bien, da la pauta para comprender e interpretar el Japón que Tablada quiso dar a conocer a sus lectores y amigos; además, es importante remarcar que el primer vínculo que tiene Tablada con Japón es a través del arte, por lo tanto, interpreta Japón desde la mirada de artista y no de periodista.

Hacia finales del siglo XIX, Japón abre sus puertas a Occidente después de más de dos siglos de aislamiento. Este acontecimiento es sustancial no solo para los países europeos y Estados Unidos, sino también para el propio Japón, pues empieza el siglo con una nueva forma de vida. La apertura de los puertos japoneses no solo sacude comercial y políticamente, sino también artística y culturalmente. El arte japonés causó gran revuelo entre los artistas europeos y empezó a ser incluido e imitado en las artes; Baudelaire llamó *japonaiserie* a esa imitación superficial de lo japonés; es decir, cuando solo se introducían elementos japoneses en la obra. Únicamente se puede hablar de japonismo (*japonisme*), término acuñado por Philippe Burty en 1872, cuando el artista es capaz de comprender, imitar y reproducir la estética y estilística japonesa (Cisneros, 2002, p. 93).

El modernismo hispanoamericano coincide con este acontecimiento histórico, el cambio de siglo y, en el caso de México, con la paz porfiriana que impulsaba al desarrollo tecnológico y la ideología positivista. En este panorama, el japonismo llega a México y a Latinoamérica principalmente por fuentes francesas, se infiltró en el modernismo en forma de elementos exóticos, artefactos, pinturas y la imagen de la mujer nipona (la japonesa, la *geisha*, la *musume*, la *oiran*). Los modernistas, también fascinados por lo de moda en Francia, incluyeron japonerías en sus obras; en esta línea podemos nombrar a Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo y Enrique Gómez Carrillo, entre otros. Sin embargo, siguiendo la diferencia entre japonería y japonismo, se puede decir que el único que alcanzó el japonismo fue Tablada con la creación de sus propios haikús.

Siendo Tablada uno de los pocos modernistas que estuvo en Japón, se convirtió en un vocero entre la cultura mexicana y japonesa, además de ser un asiduo coleccionista de arte oriental. Tablada no se conformó con incluir *japonerías* en sus poemas o artículos, también hizo críticas de arte de pintores japoneses, especialmente de Utagawa Hiroshige; y su haikú es mucho más cercano al haikú japonés, según las palabras de Seiko Ota (2014). Tablada

pudo encontrar en el arte los artistas japoneses —Hiroshige, Utamaro, Hokusai, Bashō, entre otros—, la estética que le faltaba a su obra. Otros estudiosos orientales también reconocen su aportación al japonismo. Por ejemplo, el crítico coreano Joung Kwon Tae afirma que “Tablada y Octavio Paz fueron los primeros que intentaron comprender el tema del Oriente con una visión justa, no exótica” (Joung, 1998; p. 152).

En el país del sol habla del Japón de principios del siglo XX visto por los ojos de un mexicano japonófilo que tenía de misión mostrar el país oriental a sus coterráneos del otro lado del Pacífico. Este libro, una compilación de veinticinco artículos de temática japonesa, es un texto poco tratado dentro de los estudios tabladianos, uno de los motivos posiblemente sea la duda sobre el viaje a Japón, pero ahora que la cuestión está resuelta, los textos de Tablada se abren a más posibilidades de estudio. Por otro lado, se ha encontrado que las crónicas de viaje modernistas están siendo retomadas dentro de los estudios literarios, en un intento por revalorizarlas e incorporarlas a la amplia gama de escritos de este periodo.

Pese a su importancia en los estudios de literatura hispanoamericana, dentro de la Maestría en Investigaciones Humanísticas en estudios de literatura hispanoamericana no existe una tesis o estudio hacia el orientalismo. Se siguen haciendo estudios centrados en Occidente cuando muchos autores muy importantes dentro de las letras hispanas tales como Octavio Paz y Jorge Luis Borges han tenido encuentros muy favorecedores con el orientalismo, y sin duda, sus obras esconden —o hacen evidente— esta influencia. No hay duda de que José Juan Tablada fue el pionero en contagiar, al menos en nuestro país, la fascinación por un oriente visto desde el ojo latinoamericano sin el filtro europeo, no solo en las letras, sino también en las artes plásticas. Se espera que esta investigación pueda contribuir y dialogar con los estudios sobre Tablada y el orientalismo en el modernismo hispanoamericano para un entendimiento más profundo de estos dos movimientos de principios de siglo XX.

José Juan Tablada es un autor canónico, por lo que existen diversos estudios, desde diferentes perspectivas de su obra; sin embargo, se ha notado que poco se ha enfocado a su prosa, y mucho menos a un estudio más profundo de los ensayos y crónicas con temática orientalista. La Universidad Nacional Autónoma de México empezó un proyecto en 1970 para rescatar la obra de Tablada y como fruto de este proyecto se publicó *Obras completas*,

colección que hasta la fecha consta de ocho volúmenes. Esta serie ayudó a la reivindicación de Tablada en las letras mexicanas gracias a las ediciones críticas, las anotaciones y los prólogos tan puntuales que muestran un gran trabajo de investigación filológica por parte de los investigadores que trabajaron en ella; como son Héctor Valdés, Jorge Ruedas de la Serna, Esperanza Lara Velázquez, Guillermo Sheridan, Adriana Sandoval, Eduardo Serrato y Esther Hernández Palacios. De este proyecto, se desprenden diversas tesis sobre la literatura de Tablada, específicamente la tesis *La prosa de José Juan Tablada de 1898 a 1914 (Revista Moderna, Revista Moderna de México, El Mundo Ilustrado, Revista de Revistas y La Semana Ilustrada)* de Esperanza Lara Velázquez (2005) se centra en la prosa tabladiana, pero no hace ningún análisis significativo en la temática japonista; es decir, a pesar de que nombra las crónicas de *En el país del sol* y otras publicadas e incluidas en el libro, su investigación se centra en hacer el recuento de las publicaciones en prosa.

El Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México tiene un sitio web dedicado completamente a la obra de José Juan Tablada. El sitio tiene por nombre *José Juan Tablada. Letra e Imagen*², y es coordinado por Rodolfo Mata. En esta web se pueden encontrar las obras de *En el país del sol* (1919), *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914), además de otros escritos como poesías, ensayos y epístolas; asimismo, cuenta en formato digital con la colección de estampas japonesas de Tablada que se encuentran en la Biblioteca Nacional y el archivo gráfico de Tablada. También es posible adquirir un CD-ROM con toda la información que contiene el sitio.

Existen también dos estudios sobre el japonismo de Tablada hecho por dos investigadoras japonesas: Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada* y Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. El primero es un estudio base para entender el aspecto japonista del poeta y sus diferentes etapas, a pesar de que se hace referencia a *En el país del sol*, Tanabe no analiza profundamente las crónicas porque está enfocada en la creación final tabladiana, el haikú. De igual manera, el estudio de Ota está completamente centrado en la evolución del haikú de Tablada, aunque es importante hacer mención que Ota tiene dos artículos publicados en japonés sobre las crónicas de *En el país del sol* desde la perspectiva de la incertidumbre del viaje. Resulta necesario mencionar que ninguna de las

² <http://www.tablada.unam.mx/index1.html> o <https://www.iifl.unam.mx/tablada/>

dos investigadoras dudó en el viaje de Tablada, pero aun así en sus estudios evidencian la falta de pruebas del viaje.

El hallazgo de Martin Camps dio motivo a una exposición titulada *Pasajero 21: El Japón de Tablada* en el museo del Palacio de Bellas Artes del 24 de julio al 13 de octubre de 2019³ durante el tiempo que duró la exposición, se presentaron diferentes charlas y conferencias en las que Tablada, el arte japonés y Japón eran los temas principales. Aprovechando el mismo marco, el Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México realizó un coloquio titulado “José Juan Tablada. Explorando su legado múltiple”. Asimismo, en el marco de esta exposición, se publicó el libro *Pasajero 21: El Japón de Tablada* (2019) que trata a Tablada desde su perspectiva como crítico y coleccionista de arte.

A pesar de este gran trabajo que se ha llevado a cabo en México para rescatar la obra de Tablada y hablar de su obra, no se ha encontrado aún ninguno que tenga como eje primordial el libro *En el país del sol*, y mucho menos el enfoque que este trabajo le pretende dar. Las crónicas de Tablada se han investigado dentro de las crónicas modernistas latinoamericanas, comparadas con otras y como parte de un todo; no hay indicios de que *En el País del sol* haya sido estudiado *per se*. Los prólogos de Rodolfo Mata y Jorge Ruedas de la Serna en las ediciones actuales del libro tabladiano hacen un análisis descriptivo de las crónicas. Dentro de los estudios literarios de este libro solo dos textos han sido analizados e interpretados con más cuidado; uno es “La ceremonia de té (Cha-No-Yu)” y “La gloria del bambú”. La interpretación de ambos textos se encuentra en los prólogos y estudios antes citados.

La presente investigación pretende demostrar que, gracias a su viaje a Japón, José Juan Tablada obtuvo los elementos necesarios para crear su propio japonismo y su propia estética. En consecuencia, se revalorizarán los relatos de viaje de *En el país del sol* como textos inaugurales del japonismo y del orientalismo en México vistos como un diálogo intercultural entre Oriente y Latinoamérica, en el que el poeta actuaba como intérprete cultural.

Así pues, primeramente, se describirá el contexto histórico de Japón y de México, remarcando que ambos países se encontraban en situaciones históricas similares pues estaban pasando por un momento de transición en el que antiguos regímenes llegaban a su fin y se

³ Vid. <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/pasajero21/>

buscaba la modernización del país. En este marco, México y Japón establecieron una relación diplomática que para las grandes potencias no significó gran cosa, pero para los implicados, fue un gran avance en su camino hacia la inclusión en el mundo. De igual modo, se tratará del orientalismo surgido a finales del siglo XIX en Europa para explicar la razón por la que este no se aplica en la perspectiva latinoamericana; asimismo, se hablará del impacto que tuvo la apertura de Japón en Europa, especialmente en la influencia que el arte japonés tuvo en el arte europeo. Se presentará a las dos fuentes principales del japonismo europeo que inspiraron a Tablada: los hermanos Goncourt y Pierre Loti. Asimismo, se describirá el movimiento modernista, el orientalismo y el japonismo latinoamericanos; para finalmente presentar la relación de José Juan Tablada con Japón y como su japonofilia inicial evolucionó hasta llegar a ser un japonólogo.

Enseguida, se hará la descripción y el análisis de *En el país del sol*. Para lograr los objetivos propuestos y comprobar la hipótesis, se utilizarán principalmente los elementos que Araceli Tinajero propone en su libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* ya que la autora hizo una investigación exhaustiva de varias obras modernistas orientalistas y notó que había ideas comunes en el discurso de los modernistas con respecto a Oriente, independientemente de si habían estado o no en Asia. Es importante remarcar que la investigación de Tinajero, aunque incluye *En el país del sol*, no hace especial hincapié en esta obra, sino en *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*. Tinajero, como muchos otros investigadores, utilizan *En el país del sol* como crónica de viaje junto a *Sensaciones del Japón y de la China* de Arturo Ambrogi, *De Marsella a Tokio* de Enrique Gómez Carrillo y *Nikko* de Efrén Rebolledo.

De esta manera, aplicando los elementos de Tinajero y las propias particularidades de Tablada, se analizará la obra en siete temáticas diferentes:

- 1) **Naturaleza:** Tablada era un gran amante de la naturaleza y esta pasión se refleja a lo largo de sus crónicas en las descripciones que hace de los jardines japoneses y el paisaje japonés. Si bien la naturaleza como vivencia era parte del japonismo, en Tablada se vuelve parte de su propia estética y su sensibilidad hacia ella lo ayudará a escribir haikús.
- 2) **Arte:** Como se ha dicho anteriormente, Tablada se acerca a Japón a partir del arte. Los objetos artísticos orientales llaman la atención del poeta volviéndose un

personaje de las crónicas, o bien, un elemento sin el cual es imposible comprender a Japón. Conjuntamente con la naturaleza, es un tema recurrente en la obra de Tablada formando una dicotomía en la que el arte es naturaleza, y la naturaleza, arte.

- 3) **Diálogo:** Por medio de la intertextualidad o citas directas, Tablada dialoga con japonistas europeos tales como los hermanos Goncourt, Pierre Loti y Basil Hall Chamberlain a quienes consideraba autoridades en el tema. De igual manera, Tablada conversa con orientales, chinos y japoneses, permitiendo que sean los asiáticos los que hablen de su propia cultura. Mediante estas discusiones tanto con europeos como con orientales, Tablada va creando su propia visión de lo oriental y de Japón.
- 4) **Encuentro de Oriente y Occidente:** En este apartado se analiza el encuentro entre Asia y Europa visto desde la perspectiva de un latinoamericano. Tablada observa como Occidente empieza a introducirse en Japón y lo aleja del país exótico que relatan los europeos, sin embargo, también analiza como Oriente se niega a la occidentalización y se impone violentamente frente a los europeos. Para el poeta mexicano, es una lucha de poderes en contra de la colonización.
- 5) **Discurso etnográfico:** Las descripciones y comparaciones de las crónicas de Tablada obedecen a un trabajo etnográfico; sin emitir ningún tipo de juicio, el poeta se limita a describir lo que ve en la forma de vida japonesa.
- 6) **La mujer:** Uno de los principales temas del exotismo del japonismo era la mujer oriental. Resulta interesante en las crónicas de Tablada la descripción de la mujer japonesa ya que hace una división entre aquellas ordinarias y aquellas que se dedicaban a la vida galante; siendo estas últimas las más codiciadas para ser el tema central de los relatos japonistas occidentales. En medio de las mujeres orientales, aparece, oculta entre las líneas, la imagen de la “amada mexicana”.

En cada uno de estas temáticas, también se anotarán las diferencias significativas entre los primeros artículos que se enviaron a la Revista Moderna y las correcciones hechas para el libro, pues se ha encontrado que hay párrafos e ideas que han sido cambiados y pueden ser claves para definir la evolución estilística del autor. Asimismo, se resaltarán las formas

(descripciones, dualidades, símiles y comparaciones) que Tablada utilizó para describir el Japón, la cultura y el arte japonés a los mexicanos de su época.

2. CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS RELACIONES ENTRE JAPÓN Y MÉXICO

2.1.1 Japón

Entre de 1639 y 1641, Japón consolidó el *sakoku*⁴, una política aislacionista, promulgada por el shōgunato⁵ Tokugawa después de asegurarse el poder después de un largo periodo de guerras civiles. El *sakoku* establecía que los japoneses no podían dejar del país, de hacerlo, no podrían regresar; y los extranjeros tampoco podían tocar tierras niponas más que en los puertos establecidos. Este acontecimiento ocurrió por tres motivos políticos: “1) el esfuerzo de los Tokugawa por asegurar la estabilidad política interna, 2) el deseo de los Tokugawa de asegurar un monopolio de comercio exterior y 3) el temor al cristianismo” (Whitney Hall, 1975, p. 169). Además, así evitaba que los daimyō⁶ crearan alianzas con los extranjeros que les podrían proporcionar poder militar. Las relaciones exteriores se limitaron a Corea, China y Holanda, y solo se les permitió a algunos daimyō⁷ encargarse de estos trabajos diplomáticos siempre bajo la estricta vigilancia del shōgunato.

⁴ 鎖国; “«País cerrado»: política de aislamiento nacional adoptada por el gobierno Tokugawa durante la Era Edo (1600-1868)” (Flath *et al.*, 2016, p. 218).

⁵ Forma de gobierno japonés en el que la clase militar es la que rige el país. Este gobierno estuvo vigente en Japón desde el siglo XII hasta la Restauración Meiji. El *shōgun* es la máxima autoridad; en esta investigación se hablará del último shōgunato en el que puesto del shōgun estuvo ocupado por los descendientes del clan Tokugawa (1600 – 1868). Existe la forma castellanizada “sogún” pero en esta tesis se le da preferencia a la forma japonesa como en la mayoría de los estudios japoneses, lo mismo para shōgunato. Se omitirán las cursivas para facilitar la lectura.

⁶ 大名: “Señor feudal en el Japón premoderno. [...] En la era Edo (1600-1868) todos los *daimios* eran vasallos del *sogún*” (Flath *et al.*, 2016, p. 61). Para esta tesis, también se utilizará la forma japonesa y no la forma castellanizada; también se omitirán las cursivas para facilitar la lectura.

⁷ Los holandeses fueron limitados a la isla de Deshima en la bahía de Nagasaki, los chinos a barrios especiales en Nagasaki. Los únicos daimyō que podían comercializar con China y Corea eran los de Tsushima y Satsuma, ambos tenían sus dominios en el sur, lejos de Edo (Tokio).

En este punto es importante hacer mención de un suceso que representa el primer contacto de Japón con México, en ese tiempo, Nueva España. En un momento en que los daimyō aún tenían cierta libertad de acción, Masamune Date, que gobernaba gran parte del territorio nororiental de Japón, deseaba tener comercio con España y Portugal por lo que permitía que se enseñara el cristianismo en su vasta región. En 1612, el shōgun Tokugawa prohibió el

cristianismo en Edo, pero Date siguió con su proyecto y al año siguiente envió una expedición para hacer tratados comerciales con el rey Felipe III y el papa Pablo V. La Embajada Keichō, que duró siete años, era comandada por Tsunenaga Hasekura y el franciscano Luis Sotelo. La expedición salió de Sendai el 28 de octubre de 1613 y llegó a Acapulco el 25 de enero de 1614. En Nueva España, la expedición fue bien recibida, pero durante la estancia llegó la noticia de la prohibición del cristianismo en todo Japón; aun así, la expedición continuó hacia Europa donde algunos japoneses se convirtieron al cristianismo y no regresaron a Japón. Hasekura regresó a Japón el 22 de septiembre de 1620. La misión fue un completo fracaso, pero queda en los anales de la historia como un intento de intercambio y de contacto entre Japón, México y España.

Japón se convirtió en tierra prohibida para los europeos, quienes reconocían un país con reglas propias y culto, sin embargo, intratable, salvo para los holandeses. Para España y sus colonias “Japón quedó como una reliquia de un pasado afótico [*sic*]. A medida que el imperio español fue perdiendo hegemonía, el país se fue alejando de Japón hasta perder todo contacto, directo e indirecto” (Bru i Turull, 2013, p. 10), solo permaneció el recuerdo de la misión de Hasekura y el de los mártires de las tierras niponas.

Fue hasta 1853 que Japón se vio forzado a terminar con el *sakoku* para tener relaciones diplomáticas y comerciales con Estados Unidos y Europa. El comodoro Mathew C. Perry fue el enviado de Washington para empezar las relaciones con Japón pues consideraba necesario para su política económica y expansionista la apertura del país que se interponía entre Estados Unidos y el resto de Asia. En su primer contacto con Japón, Perry envió una carta del presidente Millard Fillmore al shōgun, y una personal al emperador Kōmei, además de regalos a ambas autoridades. Perry tuvo la astucia de regalar al shōgun “un grabado que ilustraba la toma de Veracruz⁸, en México, apenas unos años atrás, en la cual se podía apreciar

⁸ Matthew C. Perry participó en esta invasión en 1847.

la eficacia de los cañones de sus barcos” (Martínez Legorreta, 2018, p. 183). Al año siguiente, Japón aceptó abrir los puertos de Nagasaki, Yokohama y Hakodate para el comercio y abastecimiento de los barcos que iban a otras partes de Asia. Tras el éxito de la apertura, Holanda, Rusia e Inglaterra se apresuraron a firmar tratados con Japón durante 1857 y 1858. Cabe mencionar, que estos tratados no eran justos pues daban preferencia al país más poderoso —el Occidental—, además de proporcionales extraterritorialidad a los extranjeros; eran tratados muy similares al tratado firmado para terminar con la Guerra del Opio (Martínez Legorreta, 2018, p. 184).

Dentro de esta vorágine de acontecimientos, los clanes del suroeste de Japón (Chōshū y Satsuma, principalmente) encontraron la oportunidad para derrocar al shogunato Tokugawa que ya se encontraba en decadencia y debilitado. Para lograrlo, y apoyados por los europeos y estadounidenses, se le pidió al emperador que ratificara su posición como gobernador absoluto de Japón⁹. Finalmente, en noviembre de 1867, el shōgun Yoshinobu aceptó regresar la autoridad política al emperador y en enero de 1868, los Tokugawa fueron dejados fuera de la administración. Con estos acontecimientos, el periodo de más de doscientos años de soberanía Tokugawa llegó a su fin para dar paso a una nueva política cuya autoridad era el emperador Mitsuhiro de solo dieciséis años.

La llamada Era Meiji (1868-1912) fue época de transformaciones políticas, económicas, sociales e incluso religiosas, pues se volvió al *shintō* como religión nacional, siendo la figura del emperador la deidad central y suprema. Un cambio que afectó principalmente a la clase militar ocurrió en 1871 cuando se abolieron los clanes y los *han*¹⁰, además se obligó a los samurái a cortarse el pelo, dejar las espadas y unirse al nuevo proyecto de nación en negocios o finanzas. Con la eliminación de los *han*, los campesinos se volvieron dueños de sus tierras que muchos vendieron para migrar a las ciudades. La educación se volvió tan importante como la política y la economía, por lo que se hizo obligatoria para todos los japoneses sin importar estatus social, ni sexo; esta política “creó un pueblo letrado, y [...] formó una nación que a partir de estas condiciones marcharía a la cabeza en ciencia y

⁹ El cambio de poderes no fue en absoluto pacífico y hubo varios levantamientos de campesinos y samuráis imperialistas contra samuráis que apoyaban al shōgun. Asimismo, varias luchas entre los que estaban a favor de abrir el país a los extranjeros y los que no. Hubo ataques terroristas contra las legaciones extranjeras, tanto a las personas como a los edificios.

¹⁰ 藩: “Dominio, feudo; unidad básica del gobierno provincial en vigor durante la Era Edo (1600-1868) y al frente de la cual estaba un daimio” (Flath *et al.*, 2016, p. 91).

tecnología” (Martínez Legorreta, 2018, p. 193). Las máquinas modernas que ayudaban en la industria y los transportes llegaron a Japón, fue así como la producción textil creció, se construyeron ferrocarriles y se instauraron los sistemas postal y telegráfico, además del Banco Central de Japón inspirado en el modelo norteamericano. De igual manera, se replanificaron las ciudades añadiendo edificios de arquitectura de estilo occidental; normalmente estos edificios eran para uso de gobierno o públicos, tales como bancos u hoteles.

A pesar de que Japón crecía a pasos agigantados, para Occidente seguía siendo un país en desarrollo y no estaban en las mismas condiciones económicas y sociopolíticas, por tal motivo, los japoneses apresuraban las cosas pues querían ser vistos en la misma condición de igualdad en los tratos comerciales y políticos. Por esta razón, el gobierno enviaba legiones a Europa y Estados Unidos para que observaran cómo funcionaba Occidente para implementarlo en Japón; de esta manera, uno de los grandes logros de la Restauración Meiji fue crear la Constitución en 1889, aunque el gobierno seguía siendo una oligarquía, y el documento nacional la defendía muy bien. Fue hasta 1899 que los japoneses lograron que las potencias europeas firmaran un tratado en igualdad de condiciones; hay que remarcar que el primer país occidental que aceptó un convenio en términos de igualdad fue México en 1888¹¹.

Para finales del siglo XIX, Japón había adquirido suficiente poder para militarizarse y comenzar con un proyecto expansionista y una política imperialista siguiendo el ejemplo de las potencias occidentales. Por ejemplificar el potencial militar de Japón: la victoria sobre China en la primera guerra sino-japonesa que concluyó con el Tratado de Shimonoseki en el que se estipulaba que Corea, la península de Liaodong, la isla de Taiwán y el archipiélago de las Islas Pescadores quedaban bajo el control japonés, así como la construcción de una vía ferroviaria en Manchuria. Más adelante, en 1901, los militares japoneses ayudaron a legaciones extranjeras a salir de Pekín durante la Rebelión de los bóxers. Finalmente, en 1905, consolidó su poder militar tras derrotar a Rusia en la Guerra ruso-japonesa, volviéndose así, la potencia del mundo Oriental.

El nuevo gobierno del emperador Meiji prometía eliminar las jerarquías y el antiguo modo de vida del shōgunato; sin embargo, esto no sucedió en su totalidad, por el contrario,

¹¹ El Tratado de Paz y Amistad. El Emperador Meiji regaló al gobierno mexicano el terreno en el que se construyó la embajada mexicana en Tokio, muy cerca de los edificios gubernamentales japoneses y conserva hasta la fecha (Martínez Legorreta, 2018, p. 203).

se continuaron con los mismos valores del Japón feudal, aunque estos cambiaron de nombre dándoles un giro para que esto sirviera en favor de la modernización. Por ejemplo, en el caso del concepto de familia tradicional, *ie*¹², de origen neoconfuciano y utilizado durante el periodo Tokugawa para mantener las jerarquías y, por lo tanto, el orden social; se transformó en una nueva ideología llamada *kazoku kokka*, familia-estado, en el que la nación japonesa se entendía como toda una familia en la que el Emperador era el padre. (Pena de Matsushita, 2018, pp. 54-55). Esta ideología privaba a los japoneses de verse como individuos, antes bien, eran una comunidad; así pues, los ciudadanos no podían ser independientes ni seguir sus propias aspiraciones. Aunque hubo personajes importantes como Yukichi Fukuzawa¹³ que señalaban este terrible error del gobierno, la situación no cambió mucho y, por el contrario, se buscaba que el pueblo japonés retomara los valores samuráis de lealtad, devoción y heroísmo en función de la sociedad (Smith, 1997, pp. 56-66). Terminada la era Meiji, el célebre escritor Sōseki Natsume¹⁴ trató sobre el individualismo en una conferencia en el que exhortaba a los jóvenes a alejarse de la ideología de grupo y empezar a ver por ellos mismos como personas respetando la individualidad del otro mientras se aceptaba la responsabilidad que conlleva el poder y el dinero.

La occidentalización también llegó al campo de las artes y el pensamiento; por ejemplo, el liberalismo y el socialismo en la política; o el romanticismo y el naturalismo en la literatura. En el área de las artes y las humanidades, existió un interesante descubrimiento e intercambio de estilos, técnicas y conocimientos que es importante remarcar. Por un lado, en Occidente se imitaron las formas artísticas japonesas de las xilografías que tanto encantaron a los europeos, lo que dio origen al japonismo que se tratará más adelante. Mientras tanto, en Japón, se imitaron los estilos occidentales y se amalgamaron con los estilos japoneses. En la literatura, se traducían y leían autores europeos, principalmente ingleses, alemanes y franceses; muchos grandes escritores de la época estudiaron literatura occidental y escribieron ensayos en los que trataron de visualizar el camino que el arte literario tendría

¹² 家: “Familia, casa: unidad primaria de la organización social tradicional japonesa. [...] La *ie* tradicional podía incluir a miembros sin parentesco entre sí” (Flath *et al.*, 2016, p. 104).

¹³ Yukichi Fukuzawa (1835-1901). Escritor y filósofo político de la era Meiji. Sus ideas ayudaron a la modernización de Japón en la creación de instituciones sociales y derechos humanos, especialmente en la igualdad de los ciudadanos sin importar sexo u origen.

¹⁴ Sōseki Natsume (1867 – 1906) es considerado el padre de la literatura moderna japonesa. La conferencia a la que se refiere se titula “Mi individualismo” y fue pronunciada en 1914 en la Universidad Gakushūin de Tokio.

que tomar a partir de ese momento. Como se mencionó anteriormente, fueron el romanticismo y el naturalismo los movimientos que más se ajustaron a la estética japonesa.

Durante los primeros veinte años de la Era Meiji, Japón logró posicionarse en el mismo lugar que las grandes potencias occidentales de la época, así como dar forma al modelo de vida de la sociedad japonesa que predomina hasta nuestros días (Mita, 1996, p. 98). En un principio, el gobierno japonés estaba desesperado por alcanzar a las potencias mundiales así que los cambios ocurrieron rápidamente inspirados en modelos occidentales; una vez que se logró una parte de este objetivo, el proceso de modernización fue más lento y determinado por las condiciones nacionales, la occidentalización fue necesaria para la modernización (Whitney Hall, 1975, p. 225).

Smith (1997) remarca que, en su larga tradición, el pueblo japonés siempre había tomado prestado de las otras culturas, discriminando y eligiendo lo que convenía a su propia sociedad. De esta manera, durante este periodo de modernización, Japón tomó de las potencias occidentales lo que le convenía, así que más que volverse moderno, fue un consumidor de lo moderno (p.56). Por otro lado, la rápida occidentalización fue una necesidad del país para defender su soberanía y no caer víctima del colonialismo europeo, sino, de ser posible ser parte de él. A pesar de la rapidez de la modernización, el pueblo japonés cuidó de mantener su identidad social, espiritual y psicológica bajo el dicho de *wakon yosai*: “espíritu japonés, tecnología (sabiduría) occidental”.

Socialmente, los japoneses trataban de adaptarse tan rápido como era posible a estos cambios; algunos con más facilidad que otros. Como se hizo notar anteriormente, el japonés promedio no comprendía el concepto de “individualidad”, ni conocía del mundo más lo que el gobierno oligárquico le hacía creer; la concepción de grupo, y de “ser japonés” provocó que el pueblo se volviera cada vez más nacionalista y participara activamente en los planes expansionistas del gobierno (Smith, 1997, p. 64). La imitación de la moda y estilo de vida occidental por parte de la población se deja en evidencia en la literatura y la pintura. Aunque la modernización era una constante en la época, no toda la población se favorecía ni todos la veían con buenos ojos, más bien se tenía un sentimiento de frustración, vacío e inquietud. En una conferencia¹⁵ dictada por Sōseki en 1911, el escritor trata sobre el progreso de Japón de

¹⁵ La conferencia a la que se refiere se titula “Apertura y progreso del Japón contemporáneo”, fue dictada en Wakayama, en agosto de 1911.

una manera más bien de extrañamiento y remarca que el progreso japonés fue forzado y no natural por lo que resulta falso, frívolo y superficial, pues en un lapso de 40 o 50 años, Japón tuvo que desarrollarse lo que Occidente había hecho en cien.

2.1.2 México

México logró su independencia el 27 de septiembre de 1821, a partir de entonces, la nación comenzó un tortuoso camino hacia el reconocimiento internacional como país libre y soberano. El país quedó en manos inexpertas que, sin embargo, tenían el objetivo de formar una nación, aunque no había acuerdos en qué tipo de país y sociedad se quería tener; por lo que había quien apoyaba seguir con un gobierno monárquico, otros que preferían un gobierno republicano; otros, centralista. Por otro lado, el territorio mexicano era “un conjunto heterogéneo unido por la experiencia histórica y la religión, en el que sólo una minoría hablaba castellano” (Vázquez, 2008, p. 324), amén de ser un territorio muy vasto y que la sociedad tuvo que cambiar sus paradigmas y modos de vida de un régimen de trescientos años.

De tal suerte que desde 1821 hasta 1867, México no alcanzaba la estabilidad añorada pues no solo había problemas internos que provocaban levantamientos armados, sino también hubo guerras significativas con Estados Unidos (1846-1848) y Francia (1861-1867); asimismo, entre estos años hubo dos imperios; el de Agustín de Iturbide (1822-1823) y Maximiliano de Habsburgo (1864-1867) ; y la dictadura de Antonio López de Santa Anna (1853 – 1855), muchas veces a la par de presidentes provisionales o electos entre los que destaca Benito Juárez quien no solo pudo llevar el país por diez años durante el periodo de guerra, sino que, además, junto con sus allegados, estableció la Constitución de 1857 y otras leyes, como las Leyes de Reforma de 1859, que empezaban a dar forma a la nación independiente y otorgaba a sus habitantes garantías individuales, posesión de tierras y educación. En poco más de cuarenta años, México también vio reducido su territorio que inicialmente era de 4 500 000 km² a 1 972 546 km² ya que “Guatemala se separó en 1823; Texas se independizó en 1836; Estados Unidos conquistó Nuevo México y la Alta California entre 1846 y 1847, y en 1853 se vendió la Mesilla” (Vázquez, 2008, p. 163).

Fue con la aprehensión y muerte de Maximiliano de Habsburgo y sus seguidores conservadores —Miguel Miramón y Tomás Mejía— que, finalmente, México pudo empezar a estabilizarse y pacificarse. Juárez, quien era presidente desde 1858, convocó a elecciones en 1867 en las que contendieron Sebastián Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz y el mismo Juárez quedando este último electo y reelecto hasta su muerte en 1872, a pesar del descontento de Díaz. Durante este breve periodo, Juárez, Lerdo, José María Iglesias y Matías Romero se encargaron de buscar la industrialización y el progreso del país en todos los ámbitos posibles como la economía, educación, relaciones exteriores e inversión en comunicaciones como el ferrocarril y telégrafo. Al morir Juárez, Lerdo tomó el poder; sin embargo, en las elecciones de 1876 en las que volvió a ser reelecto, Iglesias no lo reconoció y el Plan de Tuxtepec que antes había redactado Díaz se fortaleció. Lerdo huyó, y en el panorama en el que se tenía que elegir a cuál de los dos contendientes, —Díaz o Iglesias—, se quedaba con el poder, era necesario negociar. Díaz tomó la presidencia el 28 de noviembre de 1877.

El México que Díaz tenía que dirigir era un país que ansiaba la paz y el progreso, estaba cansado de las guerras nacionales e internacionales, no confiaba en la Carta Magna, y aunque siempre existieron diversos proyectos de nación, el pueblo mexicano no tenía ninguna identidad nacional.

La sociedad era ahora más desconfiada y cautelosa, aunque no había perdido su esperanza en el progreso. Triunfantes la república y el liberalismo, los mexicanos ansiaban conquistar una paz que permitiera el desarrollo material, de manera que estaban preparados para aceptar un esquema que les asegurara orden y progreso, y estaban dispuestos a pagar su costo, anhelo que Porfirio Díaz sabría aprovechar (Vázquez, 2008, pp. 334 - 335).

Díaz empezó negociando y conciliándose con los grupos opuestos y con la Iglesia, pero considerando siempre también a las facciones que lo habían apoyado como caciques y líderes locales, militares, campesinos y grupos urbanos. De este modo, en su gabinete había liberales de trayectoria militar, liberales de trayectoria política, juaristas, lerdistas e imperialistas. A diferencia de Juárez, Díaz permitió que la Iglesia empezara a utilizar espacios públicos como escuelas, hospitales y hospicios, además de condescender la libertad

de culto. Para lograr la unificación del país, su relación con los caudillos, caciques, líderes y gobernadores era variable, pues esto dependía de que tanto lo apoyaran; de tal forma que el presidente podía apoyar irremediabilmente a un líder siempre y cuando fuera mutuo, pero si no era así, lo sacaba de la esfera política pero aún le permitía seguir enriqueciéndose (Speckman Guerra, 2008, p. 346); además, mantenía al pueblo contento fingiendo la legalidad de las votaciones. De igual modo, Díaz buscó el reconocimiento internacional y relaciones diplomáticas con el extranjero, logró su objetivo con Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica y Estados Unidos.

En un primer momento, mantuvo su posición anti reeleccionista pero cambió la Constitución para que la reelección no fuera inmediata. Al terminar su primer periodo, dejó el poder a Manuel González en 1880, cuatro años después, Díaz se reelegiría. En su segundo mandato cambió la Constitución para que no hubiera impedimento para la reelección inmediata, después eliminó cualquier mención a esta y finalmente amplió el periodo presidencial a seis años (Speckman Guerra, 2008, p. 338); de esta manera se mantuvo en el poder por treinta años.

El gobierno oligárquico de Díaz cada vez fue más centralista, autoritario e injusto con las clases más pobres; por ejemplo, la expropiación de tierras causó que los indígenas se quedaran sin espacios para sembrar y terminaran trabajando para el nuevo terrateniente que tenía derecho sobre ese territorio, el subsuelo y el agua dentro de la propiedad. La industria mexicana que era inexistente empezó a crecer gracias a los nuevos caminos, el ferrocarril y el telégrafo, de tal modo que la industria textil y a los almacenes de exportación de tabaco, henequén, azúcar, café y licores entre otros. Aunque el país seguía siendo en su mayoría rural, los centros urbanos crecieron con la construcción de obras públicas, fundación de instituciones y reglamentaciones. La economía se abrió a la inversión extranjera, principalmente de Inglaterra, Francia y Estados Unidos, sin embargo, el gobierno no les exigía impuestos altos por lo que la mayor parte del capital no se quedaba en México; aun así se logró estabilizar la economía mexicana y en 1894 registró un superávit.

En los últimos años del siglo XIX, la élite porfirista se vio afectada al dividirse en tres bandos; los que eran militares encabezados por Bernardo Reyes, el grupo apodado “los científicos” dirigido por José Ives Limantour; y Joaquín Baranda del grupo de los liberales, cuya presencia en el gabinete era mínima para esas fechas. Al final, Díaz se decantó por los

reyistas y los “científicos”; los primeros por su poder militar y los segundos porque el presidente consideraba que la filosofía positivista era necesaria para llevar al país al progreso; tal como lo afirma Paz (1990), el positivismo fue la ideología de la oligarquía terrateniente, una crítica a la religión y la tradición, la fe en la ciencia en una búsqueda por asirse al progreso ante el vacío (127-128).

Finalmente, Díaz también retiró a Reyes de su gabinete para darle la gubernatura de Nuevo León e hizo reformas en el ejército; de esta manera quedaba en claro cuál era el grupo favorecido. Esta decisión causó estragos en la élite porfiriana, por lo que Díaz tuvo que recurrir a la represión y al autoritarismo, pues la crítica no solo venía de sus antes allegados, sino también por parte de la prensa, las clase obrera y campesina. Los indígenas, campesinos y obreros se manifestaron en varias ocasiones solicitando mejores condiciones laborales, y protestando por el desalojo de sus tierras, sin embargo, fueron reprimidos violentamente.

Uno de los objetivos del porfiriato era mantener relaciones diplomáticas con el extranjero, aunque con Estados Unidos siempre fue cauteloso, también era cierto que les otorgaba muchas concesiones en el país. Las relaciones con Inglaterra y Francia continuaron, y poco a poco se fueron añadiendo más países, como el naciente Japón¹⁶ con quien se firmó un tratado de comercio en iguales condiciones en 1888 como ya se ha mencionado. Las relaciones con el extranjero no eran en vano, no solo se trataba de atraer el capital, sino de situar al México moderno en las esferas políticas, económicas y sociales internacionales del fin de siglo, en otras palabras, de situar a México en el mundo —civilizado— occidental. Con este objetivo, Díaz no escatimó costos para enviar lo mejor de la industria, las ciencias y las artes de México a la Exposición Universal de París de 1900.

Puede tener México la satisfacción de no haber hecho un papel desairado en el gran certamen universal con que Francia despide al siglo XIX. Sus ciencias, sus artes y su industria han sido bien y justamente estimadas por el Jurado internacional, en ese soberano concurso de todos los pueblos civilizados. Ya no son simplemente los

¹⁶ Antes de la firma del tratado, el gobierno ya había enviado mexicanos a Japón. En 1875, Lerdo de Tejada apoyó a la Comisión Astronómica Mexicana, encabezada por Francisco Díaz Covarrubias, para hacer una fotografía de Venus. Díaz Covarrubias viajó a Japón junto a Francisco Jiménez, Manuel Fernández Leal, Agustín Barroso y el cronista, Francisco Bulnes. La Comisión estuvo instalada en Yokohama. El país nipón fue solo una casualidad, pues era ahí donde el planeta sería más visible y los mexicanos no fueron los únicos astrónomos que participaron en este evento. Sin embargo, sin la apertura de Japón, esto no hubiera sido posible.

productos de su rico y fecundo suelo los que atraen las miradas de los inteligentes, sino los de su naciente industria, los intelectuales de sus hijos, y por último, hasta de sus hombres de Estado. Y dicho esto, nuestros lectores comprenderán que al ser premiados nuestros hombres de Estado, tiene que haberlo sido el general Díaz (Ruedas de la Serna, 2006, p. 29).

Díaz consiguió mantener la soberanía política a pesar de que la economía y la industria estaban casi totalmente subordinadas al capital extranjero mientras que las grandes potencias occidentales tenían en mente ideas expansionistas e imperialistas. Esto fue posible gracias a que, aunque había una admiración por lo extranjero, no se dejaba de lado lo nacional y nacionalista.

El gobierno porfirista apoyó la educación gratuita y obligatoria pues se pensaba que el saber y la ciencia eran claves para el progreso nacional. En las escuelas se enseñaban valores cívicos e historia nacional para motivar la identidad nacional y regional y el nacionalismo. Desgraciadamente, la educación se concentró en zonas urbanas, por lo que el 85% de la población seguía siendo analfabeta. Por otro lado, la educación también procedía del sistema de valores de la época en el que la familia era el centro de la sociedad y la mujer el núcleo familiar, pues se dedicaba a las relaciones privadas y del hogar; mientras que el hombre se desarrollaba en lo político y laboral. En 1907 apareció el grupo llamado Ateneo de la Juventud que tenía como propósito educar a la sociedad mexicana a través del arte haciendo una fuerte crítica a la filosofía positivista que se había olvidado de las humanidades, y por tal motivo, había acrecentado las injusticias y desigualdad.

En el ámbito de las artes, la pintura continuaba con el paisajismo, además de temas religiosos, nacionalistas y retratos, más adelante llegó el *art nouveau*. Las ciudades se iban embelleciendo con edificios de hermosa arquitectura de estilo modernista, principalmente francés; Díaz contrataba a los mejores arquitectos extranjeros para tal cometido.

En cuanto a las letras mexicanas, los intelectuales se dividieron en dos grupos; por un lado, estaban aquellos escritores que creían en el porfirismo, por ende, en el positivismo. Por otro lado, estaban los escritores que pensaban que las letras mexicanas tenían que romper definitivamente con el pasado nacionalista para reinventarse. En el primer grupo, se pueden

rescatar los nombres de José López Portillo, Rafael Delgado, Victoriano Salado Álvarez y Rafael Reyes Spíndola, por nombrar algunos. Según Pérez Garay (2008), estos escritores

son los últimos habitantes del sueño nacional que Altamirano esparció por la cultura mexicana: la irrenunciable utilidad de la literatura unida a la utopía modernizadora. La empresa dio buenas novelas, cuentos, antologables y un periodismo excelente, moderno, culto, literario, divertido (p. 42).

El segundo grupo estaba decantado por la bohemia, el decadentismo y la paz porfiriana los aburría, además de no estar totalmente de acuerdo con el régimen. Los escritores que conformaban este grupo experimentaron con el lenguaje mientras se dejaban llevar por la melancolía, el pesimismo, el *ennui* y el *spleen* e hicieron florecer el modernismo del que se hablará con más detalle en otro apartado.

Curiosamente, ambos grupos tenían el propósito de hacer evolucionar las letras mexicanas e insertarlas en el panorama de la civilización occidental. Al final, tal como lo hace notar Pérez Garay (2008), aunque estos grupos discutían sobre la manera de hacer literatura, cuando llegó el momento de la Revolución, ambos se unieron a las filas huertistas; unos buscando la continuidad del régimen, los otros, porque las palabras de Théophile Gautier “es preferible la barbarie al tedio” perdió fuerza cuando se hicieron realidad.

Al comparar la situación de ambos países, se podría decir que tanto Japón como México tenían una situación similar en cuanto a que ambas naciones se empezaban a abrir paso en el panorama internacional buscando el reconocimiento de las grandes potencias. Tanto Díaz como el Emperador Meiji tomaban las riendas de una sociedad que terminaba con antiguos regímenes y era necesaria la industrialización y modernización siguiendo los modelos de las potencias Occidentales; en el cómo se lograron estos objetivos es lo diferente. Es de importancia remarcar esta situación pues ayudará a entender más adelante la relación y la visión que los latinoamericanos —en este caso, especialmente José Juan Tablada — tenían de Japón.

2.2 ORIENTALISMO Y JAPONISMO

2.2.1 El Orientalismo y la invención de Japón

Las relaciones entre Europa y Asia han sido milenarias, y a través del tiempo, el vínculo se ha modificado según los momentos históricos, políticas, creencias e ideologías; por ejemplo, durante las cruzadas, no era el mismo Oriente que cuando Marco Polo y otros comerciantes llevaban a Europa sedas y especias; lo mismo ocurre con el Oriente que se presentó a los europeos imperialistas de mediados del siglo XIX, que más bien era una tierra sin tecnología ni industria, poco civilizada y adecuada para ser explotada en recursos naturales y humanos; así que en este tiempo, más que en ningún otro, la relación entre Occidente y Oriente fue de dominante y dominado.

En el libro *Orientalismo*, Said (2008) declara que Oriente —la *idea* de Oriente— es una invención europea y ha servido a Europa para definirse a sí misma (p. 19-20). En sus reflexiones, Said propone diferentes definiciones de orientalismo, basado en los objetos de estudio del mundo oriental; para este estudio se utilizará la siguiente: “Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y —la mayor parte de las veces — Occidente” (p. 21). Ya que la diferenciación entre ambos mundos es tomada para “elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc.” (Said, 2008, p. 21).

Por su parte, Smith (1997) define al orientalismo como el “eterno Oriente”, un producto

creado para recibir las nociones e imágenes de las personas, culturas y sociedades que se extienden desde el Mediterráneo oriental hasta el Pacífico. [...] Privado de la Ilustración, el Oriente no mostró pensamiento racional, ni lógica o ciencia. El Oriente simplemente existió, una criatura regulada por el destino, eterna tradición y un toque siempre presente de tristeza. El Oriental era “exótico” más que ordinario,

“inescrutable” más que comprensible, oscuro más que claro. El Oriente era el “otro” del Occidente, el par que nunca se conocería¹⁷ (p. 8).

Ahora bien, tanto Smith como Said coinciden en que el orientalismo surgió a partir del imperialismo pues los estudios sobre Oriente se hacían principalmente como modo de dominación, es decir, se interesaban por “conocer” Oriente para tener autoridad sobre él y negarle autonomía (Said, 2008, p. 59). En este periodo, los orientalistas se interesaron en poner a prueba sus descubrimientos científicos sobre Oriente y ocurría que las corrientes de pensamiento de moda — imperialismo, positivismo, historicismo, etc. — tenían influencia en los estudios orientalistas; sin embargo, a pesar de que Oriente era el objeto de estudio pasa a ser irrelevante pues Occidente lo utiliza para definirse a sí mismo por lo que el Oriente continúa siendo “enigmático” y “misterioso” (Quaturcci, 2003, p. 5). En su posición de superioridad, Occidente estudiaba a Oriente porque este era incapaz de representarse a sí mismo, era necesario que “nosotros” hablemos de “ellos” para que se puedan definir. Así pues, la razón y el objetivo principales de los estudios orientalistas en este periodo estaban encaminados al supuesto entendimiento de las colonias para que estas produjeran y existiera una buena convivencia, pero siempre con la idea de que el colonizador es civilizado, ilustrado, superior y dominante.

Japón, a pesar de no haber sido subyugado por ninguna potencia, no logró eludir las preconcepciones europeas, no obstante, en su intento de estar al mismo nivel que los países occidentales, también participaron en la invención del Japón. Ellos mismos participaron en la “japonización” de Japón, y, por ende, en el japonismo, pues al no querer encajar en la idea que los europeos daban de ellos, los mismos japoneses se re-inventaron y re-identificaron como lo hace notar Martí Oroval (2007):

a diferencia de las mayoría de los países orientales, [los japoneses] participaron activamente en la confección del discurso occidental sobre Japón, llegando incluso a

¹⁷ “was made of received notions and images of the people, cultures, and societies that stretch from the eastern Mediterranean to the Pacific. [...] Deprived of the Enlightenment, the East displayed no rational thought, no logic or science. The Oriental merely existed, a creature ruled by fate, timeless tradition, and an ever-present touch of sorrow. The Oriental was ‘exotic’ rather than ordinary, ‘inscrutable’ rather than comprehensible, dusky rather than light. The Orient was the ‘other’ of the West, and the twain would never meet.” (Traducción mía)

tomar la palabra en idiomas extranjeros con el objetivo de dar a conocer su rica tradición, pero también para responder a numerosos tópicos negativos forjados por los occidentales, reforzados aquellos positivos e incluso creando algunos nuevos (p. 342).

Entre la gran cantidad de intelectuales de la época, apareció un grupo apodado “generación de virtuosos del inglés”¹⁸, que incitados por el creciente nacionalismo de la época, se dedicaron a estudiar su propia cultura para darle a conocer a Occidente y demostrar con esto que no eran en absoluto inferiores a los europeos y norteamericanos. De esta generación, se puede nombrar a Kakuzō Okakura, un autor que trató sobre arte japonés en *Ideales de Oriente* (1903), la identidad japonesa en *El despertar de Japón* (1904) y la ceremonia del té y sus orígenes en *El libro del té* (1906), ambos libros escritos en inglés; y a Inazō Nitobe que escribió *Bushidō, el alma de Japón* (1899), también en inglés, en un intento por dar a conocer al mundo sobre el código de conducta samurái que rigió al país por más de dos siglos. Además, esta generación ayudó al efecto propagandístico nacionalista del periodo Meiji que luchaba por tener una situación de igualdad con Occidente.

Kakuzō Okakura escribe en *El libro del té* (1906):

¿Cuándo entenderá Occidente, o intentará entender, a Oriente? Los asiáticos solemos quedar consternados ante la extraña red de hechos y fantasías que se han ido tejiendo sobre nosotros. Se nos describe como si viviéramos del aroma de los lotos, cuando no de ratas y cucarachas. Se trataría de estéril fanatismo y de voluptuosidad abyecta. La espiritualidad india ha sido ridiculizada como pura ignorancia y el patriotismo japonés como producto del fatalismo. ¡Se ha llegado a afirmar que somos menos sensibles al dolor y a las heridas debido al endurecimiento de nuestro sistema nervioso! (Okakura, 2019, p. 39).

Más adelante añade que los Orientales — en este caso específico, los japoneses — también crearon un imaginario sobre Occidente en el que los hombres del Oeste tenían tanto

¹⁸ *Eigo meijin sendai*. Llamados así por Yuzo Ota en su libro *Inglés y los japoneses* (Martí Oroval, 2007, p. 333).

virtudes envidiables como defectos dignos de rechazo, y se solía pensar que eran “la gente más inconsecuente del mundo, ya que se decía que predicabais lo que nunca practicabais” (Okakura, 2019, p. 40). El autor acepta el error de Oriente y afirma que se ha tratado de entender al Otro, pero no ha notado que el trato sea el mismo. Con las afirmaciones de Okakura, se puede sostener que el discurso orientalista, efectivamente, no se acercaba a Asia ni trataba de entenderla sino solo bajo sus propios principios y necesidades, pues el imperio necesita de los “otros” para definirse y pocas veces considera la dinámica opuesta, es decir, el poder e influencia de las colonias sobre el imperio (Pratt, 2010, pp. 25-26).

El fenómeno ocurrido en Japón para redefinirse e identificarse en el orden mundial resulta interesante pues, como apunta Smith (1997), Oscar Wilde lo anotó diciendo que la imagen del Japón en el extranjero era una mezcla de lo japonés, una deliberada creación de ellos hacia el mundo y “de hecho, todo Japón es pura invención [...] No existe tal país, no existen tal tipo de personas.”¹⁹

2.2.2 El japonismo en Europa

El arte japonés no era desconocido para Europa, más bien, el conocimiento de este era muy parco, especialmente después del *sakoku* de los Tokugawa. Durante este período eran los holandeses los que tenían más contacto con el arte del archipiélago y algunas veces lo exportaban a Europa, así que desde el siglo XVIII, ya se conocían las estampas japonesas. El furor comenzó con la primera participación de Japón²⁰ una Exposición Universal en París en 1867 tras la apertura del país. En su pabellón mostró cerámicas, pinturas, textiles, esculturas, espadas, biombos, *ukiyo-e*²¹ y otras artesanías, además de geishas recreando la ceremonia del té. Los europeos quedaron fascinados ante la estética japonesa y los objetos refinados que no conocían, y especialmente por la belleza de las mujeres.

¹⁹ “In fact the whole Japan is a pure invention [...] There is no such country, there are no such people” (traducción mía), citado en Smith, 1997, p. 7. (Smith, 1997)

²⁰ En esta exposición, Japón contó con dos pabellones, uno del *han* Satsuma con el título de “El país de Satsuma y Ryukyu” y otro del shōgunato, titulado “El Gobierno del Gran Príncipe de Japón”. Aquí se habla de los dos en conjunto. (Yoshizawa, n.d.)

²¹ 浮世絵.: “«Escena del mundo flotante»: estampación xilográfica especialmente popular entre las clases urbanas de la Era Edo (1660-1868)” (Flath *et al.*, 2016, p. 274). También se les llama “estampas japonesas”.

De acuerdo a Akiko Mabuchi (2013), hubo dos factores importantes que favorecieron al florecimiento de este movimiento: a) tras la apertura, la introducción de objetos culturales tales como obras de arte y los conocimientos para comprenderlas, y b) la necesidad de nuevas formas de expresión artísticas en el arte europeo (p. 37), sin ellos, la influencia de Japón en Occidente hubiera sido, probablemente, como el de cualquier arte oriental.

París, que era el epicentro del arte a finales del siglo XIX, fue la cuna de este movimiento artístico que inspiró al impresionismo, post-impresionismo, simbolismo, modernismo, *art nouveau* y *aesthetic movement*. Marie Conte-Helm menciona que fue Baudelaire quien acuñó el término *japonaiserie* (japonerías) para nombrar a las referencias japonesas en el arte, y en 1872, Burty designó *japonisme* (japonismo) a las obras que intentaban experimentar con la estética japonesa, en lugar de solo incluir “japonerías”. (Cisneros, 2002, p. 93). Aunque se hace especial énfasis en la pintura, Mabuchi (2013) asegura que el japonismo se vio reflejado primeramente en las artes decorativas y objetos de uso cotidiano: textiles, papel, joyas, cerámicas, vidrieras y objetos de orfebrería, por lo que es difícil rescatar estas industrias artísticas (p. 56).

Con sus diferentes aristas, el japonismo es el movimiento artístico que surgió a finales del siglo XIX que, además de incluir “japonerías”, dejaba de lado el estilo clásico y académico europeo para introducir en la obra la estilística japonesa, tales como las figuras planas, nuevas composiciones espaciales, contrastes de colores vivos y planos, líneas ondulantes, eliminación de sombras, representaciones de la vida cotidiana y la naturaleza como una experiencia vivencial. Mabuchi (2013) afirma que “el japonismo, más que la voluntad de entender o representar el Japón real, fue el fruto de una serie de ideas y expresiones propias creadas por los artistas occidentales” (p. 39), y agrega “el japonismo, en definitiva, nació en esa época para arraigar como una nueva forma de expresión propia que se convertiría en la base para el desarrollo del arte del siglo XX” (p. 41).

Los hermanos Edmond y Jules De Goncourt clamaron ser los primeros en descubrir el arte japonés e introducirlo a las esferas artísticas de Francia. En 1851, publican su primera novela *En 18...* la cual ya incluye chinerías y japonerías mientras revelan haberse encontrado con el arte japonés. A finales de ese mismo año, los Goncourt empezaron a escribir un diario, después de la muerte de Jules, Edmond continuó escribiéndolo. Esta colección de escritos, el *Diario de los Goncourt*, se encuentran muchas notas que los hermanos hicieron respecto a

muchos temas, entre ellos, el arte japonés; por ejemplo, Edmond escribe en 1861 sobre la impresión que tuvo cuando se encontró por primera vez con las estampas japonesas en *La porte Chinoise*:

Nunca he visto un arte tan prodigioso, tan imaginativo, tan admirable y poético. Colores sutiles como aquellos de los plumajes de las aves, brillantes y radiantes como esmalte; y las poses, los vestidos, las caras — mujeres que parecen salidas de un sueño... una magia que intoxica los ojos como perfume de Oriente. Un arte prodigioso, tan natural e intricado como la flora y tan fascinante como un espejo mágico.²² (Katsaros, 2016, p. 492).

A pesar de esta declaración, fue el coleccionista y vendedor de arte Félix Bracquemond quien realmente descubrió el arte japonés y formó un grupo de japonófilos entre los que, además de los Goncourt, se encontraban Charles Baudelaire, Philippe Burty, Abbott McNeil Whistler y Samuel Bing. Este último, junto a su socio, Hayashi Tadamasu también tiene un papel muy importante en el crecimiento y aceptación del japonismo en el arte europeo; su galería “L’Art Nouveau” se convirtió rápidamente en un lugar para adquirir arte japonés de buena calidad, pues Bing había ido a Japón para comprar las piezas. Además, organizó varias exposiciones de arte japonés dentro y fuera de París, y llegó a seleccionar los objetos japoneses para las Exposiciones Universales; asimismo publicó la revista *Le Japon artistique* en 1888 (Fernández del Campo, 2001). Muchos artistas de ahora gran renombre como Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh, Emile Zola, entre otros, encontraron inspiración para su obra en el arte japonés de la Escuela Rimpa y el *ukyo-e*; la primera, el arte de la aristocracia japonesa, el segundo, el arte para el pueblo.

Las novelas y obras críticas de los Goncourt introdujeron a la literatura francesa la familiaridad con el arte japonés, sus escritos son una micrografía literaria pues se preocupaban por la quintaesencia al ofrecer al lector detalles fugitivos, colores, formas, como si fuera una “micropintura literaria” (Schwartz, 1927, p. 803). Crearon un Japón idealizado

²² “I have never seen an art so prodigious, so imaginative, so admirable and poetic. Subtle colors like those in a bird’s feathers, brilliant and shining like enamel; and poses, costumes, faces — women who look like they came out of a dream . . . a magic that intoxicates the eyes like perfume from the Orient. A prodigious art, both as natural and intricate as flora and as fascinating as a magic mirror.” Traducción mía.

y exótico, pues nunca viajaron al país y la mayor parte de su conocimiento procedía de las enseñanzas de Hayashi. Los mismos hermanos Goncourt son una muestra del japonismo literario, y de cómo Japón, como arte, logró conquistar a Occidente.

Dentro del orientalismo y el japonismo también es importante rescatar la importancia que los libros de viaje tuvieron en la creación del imaginario del Este, en este caso específico, sobre Japón. Mary Louise Pratt (2010) afirma que los libros de viaje europeos que hablaban sobre Oriente — de África y de Latinoamérica —, cumplían con la misión de hacer sentir al europeo que no viajaba como parte del proyecto expansionista y colonizador dándoles un sentido de propiedad, derecho y familiaridad a estas zonas, además de dar “una sensación de curiosidad, emoción, aventura y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo” (p. 24). Entre estos viajeros y por el interés que suscita para este estudio, se rescata la figura de Julien Viaud, un oficial de la marina francesa, mejor conocido como el escritor exotista Pierre Loti.

Al apuntar a Loti como exotista, primeramente es importante remarcar que el exotismo consiste en la búsqueda de un lugar más extraordinario que la realidad, es por eso que se buscan culturas diferentes a la propia que permiten confrontar la identidad propia y concebir a la alteridad como algo positivo y enriquecedor por el asombro y la extrañeza (Buch, 2018, p. 55). Sin embargo, en el caso de Loti hablando de Japón, es más bien un exotismo desencantado ya que era un encuentro con lo desconocido, pero al mismo tiempo le resultaba familiar; le provocaba emoción, pero también decepción y nostalgia.

D’Auria (1994) enuncia que los adjetivos que Loti utiliza constantemente para referirse a los japoneses: “pequeño”, “extraños”, “inusual”, “inexpresivo” o “gracioso”, son una muestra de connotaciones negativas, que además, dan la impresión de que no existe una individualidad entre los japoneses, sino que los concibe como un grupo, sinónimo de debilidad (sin página)²³. Sin embargo, gracias a lo buen observador que era, dentro de sus obras resaltan las representaciones de la vida cotidiana y la descripción efrástica de los paisajes, “como un cuadro impresionista, la luz y la paleta de colores juegan un rol primordial en la descripción que el autor hace de la naturaleza japonesa²⁴” (Buch, 2018, p. 60). A pesar

²³ Ya se ha hecho notar que, para ese tiempo, el pueblo japonés se concebía como un grupo, algo que Loti logró captar, pero para los japoneses era su fuerza y el francés lo ve como debilidad.

²⁴ « comme dans un tableau impressionniste, la lumière et la palette des couleurs jouent un rôle primordial dans les description que l’auteur fait de la nature japonaise. » Traducción mía.

de estos puntos, Loti siente decepción y desencanto por el Japón al ver como se occidentaliza y va perdiendo su esencia, o más bien, el exotismo que él deseaba encontrar. Por otro lado, se da cuenta de que el extranjero en esa tierra es él, sin embargo, más que reflexionar o tratar de encontrarse con el Otro, se deja llevar por la nostalgia de sus años de juventud y su tierra natal. El escritor francés realmente no comprendió Japón, pero lo interpretó con un estilo original evocando su propia sensibilidad en lo exótico; no pudo conocer al país, pero sí sentirlo (Funaoka, 1977, p. 92).

No obstante, Quartucci (2003) apunta que el japonismo es parte del discurso orientalista en el que Oriente es visto desde una cosmovisión masculina, patriarcal, colonial e imperialista, en la que el Este es feminizado, por lo tanto, la imagen de la mujer oriental en el imaginario es elemental. Mediante la conquista de sus mujeres, se conquista el Oriente; este discurso es evidente en *Madama Crisantemo* de Pierre Loti y la fascinación por Yoshiwara en los relatos de viajes.

Fernandez del Campo (2001) asegura que:

Las imágenes de los Goncourt contribuyen a crear una visión utópica de Japón que encaja perfectamente con ese paraíso perdido y buscado por los artistas europeos del momento, que, como Pierre Loti en su novela *Madame Chrysanthème*, de 1887, creen encontrar en ese país todavía muy lejano y desconocido en el que no tardan en volcar sus fantasías y anhelos de evasión (pp. 333-334).

Los hermanos Goncourt y Pierre Loti se vuelven figuras de autoridad cuando se trata de conocer e interpretar a Japón. Estos autores eran bien recibidos y leídos, por lo que su visión del país se extendió no solo en Francia, sino en el resto de Europa, llegando hasta Latinoamérica e incluso Japón²⁵. Para José Juan Tablada —y otros latinoamericanos—, Loti y los hermanos Goncourt fueron su primera ventana al país oriental, aunque, como se tratará más adelante, después de su viaje se separa del oficial e, inspirado en los hermanos, escribe un libro de crítica de arte a Utagawa Hiroshige.

²⁵ En 1920, el escritor japonés Ryunosuke Akutagawa escribió el cuento “La fiesta de baile” en respuesta a “Un baile en Yedo” de Pierre Loti. El cuento de Akutagawa describe la fiesta desde la visión de una joven japonesa, y la extrañeza de esta hacia su pretendiente extranjero, que resulta ser el mismo Pierre Loti. Este cuento es contra-orientalista.

2.3 ORIENTALISMO Y JAPONISMO EN LATINOAMÉRICA

2.3.1 El modernismo

Como se ha apuntado anteriormente, el modernismo fue un movimiento literario que surgió como respuesta a la ideología positivista latinoamericana. Octavio Paz (1990) declara que “el modernismo fue un estado de espíritu. [...] por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu pudo ser un auténtico movimiento poético” (p. 129). José Emilio Pacheco (1999) habla de *modernismos* pues cada poeta, cuentista, cronista y novelista creó el propio pues exigía “a cada poeta el hallazgo de su individualidad” (p. XI). Con cada escritor buscando su propia voz y alzándola según sus creencias, ideas y motivaciones, el movimiento resulta por demás múltiple, heterológico, plural e híbrido.

Los modernistas, además de reaccionar al positivismo, también lo hicieron contra la reestructuración social, la caída y transformación de los valores, el imperialismo, las tecnologías y, en México, contra la paz porfiriana. Sin embargo, a pesar de su rebeldía al sistema, dependían de él; dentro del rechazo, también estaba la aceptación. El modernista vivía entre opuestos en la que aceptaba lo nuevo pero retomaba lo viejo; admiraba el Viejo Mundo al tiempo que reconocía que el Nuevo Mundo también era cultural y socialmente rico como para ser respetado por lo que las raíces indígenas fueron rescatadas; era preciosista, pero también feísta; exaltaban la sexualidad, la libido y a la *femme fatal* mientras alaban a la mujer virgen y pura que es totalmente sublime y etérea; no se conformaban con escribir únicamente prosa o poesía sino que la conjuntaron para crear la prosa poética; eran conscientes de la realidad al tiempo que se dejaban llevar por fantasías de tierras lejanas en viajes imaginarios, por los sueños y el ocultismo; al tiempo que buscaban la individualidad, deseaban la universalidad.

Es innegable la gran influencia que tuvo la literatura francesa en este movimiento, principalmente el simbolismo y el parnasianismo, Paz (1990) justifica esta inclinación porque se necesitaba una respuesta al vacío espiritual del positivismo, los modernistas descubrieron en la poesía francesa “una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista” (p. 130). Aun siendo seguidores de los escritores franceses,

los modernistas latinoamericanos desarrollaron su propio movimiento pues su realidad con respecto a lo *moderno* era diferente. El hispanoamericano ansiaba la verdadera *modernidad*. Asimismo, los escritores encontraron en la filología el medio idóneo para analizar la literatura francesa y, con base en los elementos que mejor les acomodaban, iniciar una literatura puramente hispanoamericana (González, 1983, p. 38).

El modernista hispanoamericano se reconocía como un marginado (de periferia), sobreviviente de una larga tradición colonial de la que intentaba liberarse, de esta manera, “el modernista, mediante el poder lingüístico, intentó una labor de autoafirmación individual en la multiplicidad de espacios artísticos o históricos” (Schulman, 2002, p. 16). Esto significó nutrir y ampliar la visión del mundo para ser capaz de insertarse en la modernidad y en la civilización occidental; para esto, el artista modernista se volvió cosmopolita, lo que expandió su discurso a nuevas culturas —las del Lejano Oriente, por ejemplo—, nuevas literaturas y la revaloración de su propio pasado. El imaginario y la visión de mundo de cada artista dependían

sobre todo del museo y la biblioteca personales, del consumo iconográfico y bibliográfico del autor. Dependen de una peculiar circulación de signos y de íconos [...] Los modernistas saben procurarse la información que su proyecto estético requiere. Su imaginario está plenamente instalado en una dinámica de acopio informativo y de inmediata transferencia a la propia escritura” (Yurkievich, 1996, pp. 42, 43).

Las revistas y periódicos fueron otros opuestos del movimiento modernista; es el nuevo producto de la modernidad y la modernización, suficientemente bueno y eficaz para difundir información a la par de la creciente tecnología. No obstante, para los modernistas resultó ser un arma de doble filo; por un lado, significaba estar sujeto a un código y plazos fijos de entrega y la profesionalización del arte que se les antojaba libre; pero por el otro, resultó ser el medio perfecto para experimentar con su nueva estética. El modernista supo aprovechar estos espacios pues “decide librar allí su batalla, intuyendo que allí estarán ya los espectadores dispuestos a aplaudir un triunfo o denigrar una derrota, como si la lucha que se entabla fuera un producto ofrecido más” (Jitrik, 1978, p. 97). Los diarios y revistas hicieron

crecer y desarrollaron la prosa modernista, especialmente aquellas como la Revista Moderna que permitía que sus escritores experimentaran con el lenguaje y tocaran temáticas prohibidas (Pérez Gay, 2008, p. 22). Dentro del periodismo, y también heredado de Francia, apareció la crónica que, según apunta González (1983), tuvo un mayor impacto en las letras hispanoamericanas que en las letras francesas porque es en ella en la que la prosa modernista floreció, al tiempo que servía para dar a conocer autores, obras e ideas estéticas y funcionó como conectores del movimiento modernista porque proyectaban la problemática filosófica del periodo. La crónica se aleja de la descripción periodística y permite al autor expresar su “yo” sin dejar de ser una especie de reportaje de sucesos o novedades que rompen la rutina o lo cotidiano pero que son dignos de ser preservados al tiempo que se analizan y se visionan al devenir (González, 1983). Al mismo tiempo, con los cronistas viajeros se desarrolló el relato de viaje que servía para informar de los acontecimientos políticos y socioeconómicos de ultramar, la visión exótica y la representación del Otro que los lectores deseaban (Chang Shik, 2008, p. 20). Así pues, la misión del cronista, ya fuera local o en el extranjero era la de observar los acontecimientos para replantearlos, reinterpretarlos y transculturizarlos a los lectores hispanoamericanos (Schulman, 2002, p 53-54).

El orientalismo latinoamericano se inserta en la transculturización y reinterpretación de culturas. No hay duda de que el discurso europeo permeó ampliamente la visión hispanoamericana sobre Asia, pero, como se verá a continuación y se ha hecho notar anteriormente, existen ciertos matices que indican que el modernista latinoamericano leyó de manera diferente al Este.

2.3.2 Orientalismo y japonismo latinoamericanos

Oriente siempre ha estado presente en el imaginario hispanoamericano porque, por un lado, España estuvo en contacto directo con judíos y árabes por varios siglos y, a pesar de que estos fueron expulsados, algunas tradiciones y modos quedaron grabados en el pueblo español, además de las influencias en el arte. Por otro lado, México era la puerta de la nao de China que provenía desde Filipinas con materias primas de Oriente que iban a España, pero mucha mercancía que quedaba en la Nueva España y era distribuida por todo el territorio.

Durante un largo periodo, México sirvió como primer puerto de contacto e intercambio cultural entre el Lejano Oriente y España²⁶.

Aunque la relación de intercambio comercial entre América y Asia se vio interrumpido cuando las colonias españolas comenzaron su independencia, los objetos orientales y materias primas ya estaban presentes en la vida cotidiana del latinoamericano, pues las mercancías llegaban vía Europa o Estados Unidos. Así pues, no se puede decir que lo oriental fue nuevo en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y principios del XX.

No obstante, lo que sí fue introducido en este periodo fue las ideas orientalistas europeas, pero en Latinoamérica el orientalismo tuvo otros matices que, según Tinajero (2004) no encajan completamente con lo que propone Said, ya que el latinoamericano no proviene de una potencia por lo que no puede ver a Oriente desde una posición de superioridad, antes bien se acercaría a él en una posición de igualdad; o bien, entre “periferias”²⁷. Aunque es cierto que muchas ideas preconcebidas y prejuicios de lo oriental en el modernismo provienen de Europa, el orientalismo latinoamericano dista mucho de ser una imitación del modelo europeo.

Retomando la idea de Edward Said sobre el orientalismo de las potencias que ya se ha tratado anteriormente, no es posible incluir a América Latina en este orientalismo²⁸, y mucho menos en el mismo exotismo europeo. Zavala (1992) señala que los latinoamericanos “rehuyeron los discursos de poder que incorporaban o controlaban los espacios orientales; buscaban más bien afirmar su identidad mediante discursos *contra* el poder, contruidos éstos con visiones híbridas y criollizadas de estrategias polifónicas” (como se citó en Schulman, 2002, pp. 131-132). Es por esta razón por la que se tiene que estudiar el orientalismo modernista apartándose de la visión eurocéntrica, pues de otro modo se elimina “el intento del movimiento el cual era extender sus horizontes para poder comprender mejor el encuentro cultural entre Hispanoamérica y el Oriente” (Tinajero, 2004, p. 9). La visión disímil

²⁶ Por ejemplo, la ya nombrada Embajada Keicho que primero tocó tierras mexicanas antes de seguir a Europa.

²⁷ Said (2008) cita a Henry Kissinger y su método que es la oposición binaria entre los países desarrollados y los países en vías de desarrollo, la primera es el mundo occidental. Entonces, la relación entre Latinoamérica y Oriente, durante este periodo, es una relación entre países en vías de desarrollo, marginales o periféricos.

²⁸ Smith (1997) declara que ni siquiera Estados Unidos participó mucho en el Orientalismo de ese tiempo pues no tenía una colonia en el Este (p. 10).

latinoamericana se puede apreciar, principalmente, en los hispanoamericanos que pudieron viajar y detallaron en sus crónicas su propio sentir y enfoque sobre el Oriente.

Schulman (2002) afirma que la crítica ha designado el hibridismo de los modernistas con el término “orientalismo”, sin embargo, este fenómeno es social antes que intertextual (pp. 224-225). Esto es que el punto de partida para entender el orientalismo de Latinoamérica tiene que ser desde la situación social que existía en ese momento que provocó que los intelectuales volvieran la vista hacia otras latitudes. Retomando este punto, se ha dicho en un principio que el modernista hispanoamericano se encontraba en un momento de crisis contra el positivismo, el naturalismo y la ruptura con las tradiciones, tanto religiosas como sociales, tras la independencia. En segundo término, remarcar el hecho de que el modernista deseaba la inserción en el mundo moderno y para esto, su bagaje cultural tenía que ser amplio y visionario. Finalmente, en su deseo de inclusión en la modernidad, también necesitaba definirse a sí mismo en función a los otros.

Así pues, se entiende que la realidad hispanoamericana de la época era completamente diferente de la europea imperialista y expansionista por lo que, aunque existiera un “exotismo” no es igual. Definir qué y quién era lo exótico para los modernistas es un punto crucial, pues si se continúa viendo desde una perspectiva eurocentrista, incluso el uso de elementos indígenas es exótico, sin embargo, no es aplicable cuando estos son las raíces de los latinoamericanos y parte de su cultura (Vidaurre Arenas, 2014, p. 8-9). En otras palabras, los elementos orientales, el escapismo y el exotismo no tienen el mismo significado que en Europa, pues “los llamados textos exóticos contienen subtextos narrativos de crítica contracultural, e identidad nacional o continental.” (Schulman, 2002, p. 18).

El exotismo y orientalismo latinoamericano provienen “de la intersección de la estética con las políticas de la identidad, con el tema de la representación literaria y política y con la paradójica autonomía de la literatura” (Pareja, s.f.). Es decir, es una especie de emancipación de Europa y Estados Unidos, el latinoamericano busca en otras tradiciones y contextos redefinirse e identificarse. Al utilizar los elementos asiáticos dialogaban con el Otro en busca de su propia identidad, además de encontrar en Oriente a un “igual”, pues ambos mundos, en su proceso de modernización — y occidentalización — se sentían

alienados y perdidos²⁹. Empleando las palabras de Schulman (2002), los modernistas latinoamericanos “mediante la exploración de los imaginarios espacios alternativos de Oriente, vía una geografía simbólica, [...] lograron narrar su ansiado y predilecto proyecto: la reconstrucción del sujeto, la de la nación y la del universo” (p. 237) porque buscaban consejo y sabiduría en la tradición oriental (p. 233). Aunque parece que existe una contradicción, puesto que el europeo también buscaba identificarse en función al Otro, Kushigian (1991) aclara que el orientalismo hispánico, en efecto, es un proceso ontológico, sin embargo, en el discurso latinoamericano no hay confrontación con Oriente, sino más bien una necesidad para preservar la propia identidad gracias a un proceso cognitivo que “unifica la tradición hispana y la teoría literaria occidental con la filosofía, literatura y arte orientales para crear una estructura que combina opuestos y se acerca a una integración de distinciones y similitudes culturales³⁰” (pp. 12-13).

En el libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, Araceli Tinajero analiza los discursos orientalistas hispanoamericanos en autores como Rubén Darío, José Juan Tablada, Enrique Gómez Carrillo, Efrén Rebolledo y Arturo Ambrogi. Con excepción de Darío, todos viajaron a Oriente y escribieron sobre sus experiencias, interpretaciones y concepciones. Tinajero plantea que el primer acercamiento del modernista a Oriente es mediante los artefactos, primeramente porque siempre estuvieron presentes en el imaginario y la vida cotidiana, y en segundo lugar porque “un artefacto cultural, sus relaciones, sus contextos, su vitalidad, funciones y asociaciones, concretamente existen mientras éste simultáneamente participa en un espacio discursivo y textual” (Tinajero, 2004, p. 72-73). Además, añade que la aproximación a los objetos orientales logra una fusión de espacios y códigos entre Occidente y Oriente que logran un texto que trasciende fronteras culturales (Tinajero, 2004, p. 95). Schulman (2002) también expone que la presencia de estos objetos “representaba una ruptura con el discurso académico, rechazo que se ve refleja en las imágenes ‘exóticas’” (p. 17).

²⁹ En el caso de Japón, ocurrió que, así como muchos modernistas se vieron atraídos e influenciados por el budismo, los japoneses se inclinaron al cristianismo.

³⁰ “It unites Hispanic tradition and Western literary theory with Eastern philosophy, literature, and art to create a structure that blends opposites and approaches an integration of cultural distinctions and similarities.” (traducción mía)

Lo que propone Tinajero en su libro es que el orientalismo hispanoamericano tiene la cualidad de darle la voz al Otro, a diferencia de los orientalistas europeos, el modernista permite que sea el oriental quien le muestre su realidad y guarda silencio sin juzgar. Gracias a las conversaciones e intercambio de ideas, el latinoamericano puede reflexionar sobre su propia identidad. Asimismo, el modernista no duda en utilizar los vocablos propios de la lengua oriental y los introduce en sus textos de manera natural —también a la lengua española— porque sabe que no existe palabra similar en la lengua propia para definir ese concepto. En su mundo dual, el latinoamericano conversa tanto con orientales como occidentales, analizando, cuestionando y criticando ambos mundos, tomando de ellos lo que más le conviene para desarrollar su propia estética y cosmovisión. Al comparar Este y Oeste, el modernista se interesa por conocer la cultura extranjera, al tiempo que muestra la suya; como cosmopolita, es conocedor de lo que pasa en ambos mundos, es capaz de tratar temas sociales y políticos, rechaza el discurso colonialista y el oriente occidentalizado. Entiende que el occidental no es superior pues es capaz de reconocer el mutuo intercambio cultural y las ocasiones en las que lo oriental supera a lo occidental. El modernista se siente libre tanto de mezclarse en la cultura oriental casi como propia, así como de ser distante para crear un discurso más bien etnográfico.

Específicamente, el viajero modernista veía en Oriente el mismo nivel de modernidad que en su propio país, esto es un desarrollo simultáneo, lo que hace que el viajero se preocupara por las cuestiones sociales, filosóficas, religiosas y estéticas de Oriente (Tinajero, 2004, p. 15). De esta manera, el orientalismo latinoamericano, más que de extrañeza o exotismo, es un fenómeno de diálogo, identificación con el Otro y revalorización de lo “marginal” o colonizado.

Ahora bien, como ya se ha aclarado, el japonismo forma parte del discurso orientalista, por lo que llegó a Latinoamérica en los autores japonistas como Pierre Loti, los hermanos Goncourt, Lafcadio Hearn, Rudyard Kipling y Percival Lowell, entre otros. El discurso que recibían era más bien la “invención de Japón”, como lo nombra Quartucci (2008); pues como ya se ha declarado, el Japón de estos autores se alejaba mucho de la realidad y los mismos japoneses participaban en ese juego. Al igual que en Europa, los *ukiyo-e* y otros artefactos eran codiciados por la nueva burguesía y la aristocracia, pero también llamaba la atención de los artistas que, como en Francia, no tardaron en tomar los elementos

japoneses para sus obras, por ejemplo, se puede apreciar esta influencia en Julio Ruelas, Dr. Atl, Guadalupe Posada, Leandro Izaguirre, Roberto Montenegro, entre otros. Sin embargo, en el caso de los artistas plásticos, estos elementos lejos de ser meramente exotistas, son fenómenos de intertextualidad, homenaje y empatía, además, la naturaleza era revalorada, lo mismo que el trabajo artesanal (Vidaurre Arenas, 2014).

La concepción de Japón y “lo japonés” no se alejaba mucho de la visión europea y obedecía a las necesidades sociales y estilísticas del periodo. Bogarín Quintana (2014) asegura que, durante este periodo, el Japón se concebía dentro del exotismo europeo, sin embargo, también se comparaba como un país de tradiciones antiquísimas como el pasado prehispánico latinoamericano y se crea una visión de otredad. El Japón que querían presentar los modernistas era, principalmente, un Japón suspendido en el tiempo y el espacio, inamovible, digno de admiración por ser capaz de preservar su cultura y tradiciones. Asimismo, obedeciendo a las particularidades del movimiento modernista, Japón era otra de las fuentes en la búsqueda de otras espiritualidades y mitologías.

No obstante, es necesario remarcar que hay una diferencia entre los modernistas que viajaron al Lejano Oriente —principalmente Japón— y los que no, como propone Leon Chang Shik (2008). En su análisis, encuentra que los cronistas que visitaron Oriente cambiaron sus preconcepciones y pudieron escribir sobre Asia, en este caso el Lejano Oriente, más elaborada y concisamente; además de que cada viajero creaba su propia interpretación acorde a sus experiencias, percepciones, preconcepciones, bagaje cultural y la visión que quería transmitir a sus lectores. Siendo así, es un error pensar que todos los modernistas orientalistas siguieron un mismo patrón y concebían a Asia de la misma manera. Con respecto a los cronistas que pudieron vivir en Oriente, Chang Shik (2008) sostiene que:

El discurso se construye con las descripciones de imágenes y de símbolos europeos e hispanoamericanos produciéndose así una sensación de nostalgia y de familiarización que vincula al lector con imágenes occidentalizadas en sus lecturas de Asia. [...] Los espacios físicos, culturales y sociales asiáticos que se describen en estos textos son los espacios reales y no los espacios preciosistas, exóticos y mundanos inducidos por una lectura superficial (p.17)

La diferencia de los discursos no desacredita en absoluto a los escritores que no viajaron, sino que, en otras críticas y análisis es importante a considerar, especialmente si se pretende estudiar más a fondo “lo oriental”, “lo chino”, “lo japonés”, en la literatura hispanoamericana.

Dentro de los cronistas viajeros, este estudio destaca la figura de José Juan Tablada, pues su visión sobre lo oriental, en este caso lo japonés, parece sobrepasar lo que sus contemporáneos percibieron y escribieron. Además de ser reconocido por la crítica como el iniciador del japonismo en México. Antes de su viaje a Japón, Tablada ya estaba fascinado por el arte japonés e incluso llegó a copiar algunos *ukiyo-e*, biombos y estilos; había traducido *uta*³¹ y haikú y escrito un par de crónicas de tema orientalista, especialmente japonés. Así pues, Tablada mostraba desde antes un gran interés por la cultura japonesa no como una moda, sino buscando un verdadero conocimiento del Japón.

2.3.3 José Juan Tablada, Japón y su japonismo

El primer contacto que tuvo José Juan Tablada con Japón, según lo contó él mismo a su esposa Nina Cabrera, fue cuando él tenía cinco a seis años descubrió un libro que encontró de casualidad en la casa de su hermana y que le llamó la atención por su forma, al abrirlo, le fascinó por la belleza de los dibujos.

...cuando tres lustros después cayó en sus manos un álbum de xilogramas japoneses, lo identificó con aquél que encantó una hora de su remota infancia. Así, a los cinco años descubrió José Juan Tablada, por sí solo, el arte de la estampa japonesa, que habría de llenar toda su vida con las más hondas emociones estéticas (Cabrera de Tablada, 1954. p. 40).

En sus memorias del libro *La feria de la vida*, Tablada relata que la amiga de su madre, Concepción Jáuregui de Arlegui, viuda de un comandante de las naos de China le contaba sobre el Lejano Oriente llenando su mente infantil de imaginерías asiáticas. Asimismo, recuerda que uno de sus libros más caros era una copia de *Las mil y una noches*

³¹ 歌: “Canción, poema” (Flath *et al.*, 2016, p. 277).

que “encantó muchas veladas de mi niñez y de mi adolescencia y nutrió luego la imaginación del escritor” (Tablada, 1991, p. 66). Alrededor de 1893, Tablada conoció a don Pedro de Carrère y Lembeye a quien consideró como uno de sus maestros de arte que, además, tenía gusto por lo de extremo Oriente y coleccionaba artefactos japoneses como *netsuke*³², porcelanas y pinturas japonesas. En 1913, Tablada compró la colección de 212 libros japoneses que poseía Carrère (Mata, 2019, p. 31).

Se puede apreciar que Asia siempre estuvo presente en la mente de Tablada, para el poeta, Oriente no era del todo extraño y exótico, sino parte de sus recuerdos de infancia y del imaginario fantasioso y soñador de un niño. García Rodríguez (2019) afirma que, principalmente, fue mediante la lectura y los *ukiyo-e* que Tablada fue conformando “un imaginario de un país de cuentos, maravilloso; de emperadores y guerreros, de castillos y templos, de exóticas y bellas mujeres” (p. 69). Esta visión, con su respectiva maduración, lo acompañó durante toda su vida pues en su obra se puede deducir que el Japón siempre fue un lugar idílico.

Su círculo cercano de amigos conocía la fascinación de Tablada por el país oriental por lo que, incluso le apodaban “El bonzo” y cuando hubo una oportunidad para costear un viaje a Japón, Jesús E. Luján no dudó en proponérselo a Tablada. De acuerdo con Ruedas de la Serna (2006) el viaje de Tablada a Japón fue patrocinado por Enrique C. Creel y Jesús E. Luján, obedeciendo al proyecto político-cultural porfirista.

Tablada salió de la Ciudad de México el 4 de mayo de 1900 hacia San Francisco, de donde zarpó el 15 junio hacia Yokohama. El 5 de diciembre salió de Yokohama y llegó a San Francisco el 22 de diciembre. En *La feria de la vida*, Tablada relata su sentir mientras transitaba por las calles de la Ciudad de México al dirigirse a las oficinas de la Revista Moderna.

En el camino veía yo con desdén a los transeúntes que no se percataban de la importancia de un poeta mexicano, el primero entonces, que hubiera visitado los antípodas... ¡Pobres y sedentarios burguesillos —pensaba yo *in mente*—, que en el

³² 根付: “Artesanía tallada municiosamente en marfil, coral, cuarzo, madera u otro material noble usada a modo de tensor que cuelga de un pliegue superior del *obi* y de la que pende una pequeña bolsa o recipiente oculto tras el *obi* con objetos personales.”(Flath et al., 2016, p. 188).

Cacahuatal o en la Calendelaria de los Patos, nada saben del lago Biwa y del Yoshivara! (Tablada, 1991, p. 312).

A pesar de que en esta memoria se puede leer a un Tablada triunfante, se sabe que la principal razón del regreso del poeta fue la nostalgia y ni para él, ni para sus patrocinadores el viaje tuvo el efecto deseado. Sin embargo, como se verá a través de esta investigación y viendo los trabajos japonistas posteriores de Tablada, los frutos de la travesía no fueron inmediatos, sino que el escritor necesitó un periodo para asimilar el Japón real y el de su imaginación, así como la estética japonesa.

Tras su regreso de Japón, Tablada estuvo cada vez más cerca de la colonia japonesa en México, empezó a practicar *jiu-jitsu* y fue un eslabón importante en las relaciones México-Japón, hecho por el cual tuvo un lugar importante durante la celebración del Centenario de la Independencia dentro de la comitiva japonesa como “agregado al Protocolo” por la Secretaría de Relaciones Exteriores (Mata, 2019, p. 45). Este acontecimiento le otorgó la Orden Imperial del Tesoro Sagrado por el emperador el 5 de marzo de 1914, gracias a la atención brindada al embajador de Japón (Ota, 2014).

Para 1908, tras un negocio de importación de vinos, Tablada pudo construir una casa de estilo japonés en Coyoacán y contrató criados japoneses con los que hablaba las pocas palabras que sabía del idioma. También fue en este tiempo que logró conseguir colecciones de *ukiyo-e* y otros objetos japoneses³³. Lamentablemente, esta casa fue saqueada por zapatistas por lo que la gran parte de su colección se perdió y el jardín quedó destruido. Durante su estancia en París (1911-1912), Tablada volvió a conseguir de libros y arte japonés; asimismo conoció a Leopoldo Lugones y a su esposa quien era una gran conocedora del arte japonés. Para Tanabe (1981) la estancia de Tablada en París significó un reencuentro con el olvidado japonismo pues este también había sido renovado en Europa y los japonólogos³⁴ ingleses, con estudios más puntillosos, eran reconocidos. Tablada adquirió diversos materiales para la preparación del libro *Hiroshigué...* y sobre todo se observa “un

³³ Rodolfo Mata en su artículo “José Juan Tablada y Japón” hace una descripción de los objetos y libros que Tablada poseía *circa* 1913 según el diario del poeta. Además de las obvias pinturas japonesas de diferentes estilos y las cerámicas, destacan las armas; sables samurai y dagas *kotsuka*.

³⁴ Tanabe (1981) nombra a William George Aston, Ernest Satow, Basil Hall Chamberlain y Lafcadio Hearn (p. 101)

rompimiento definitivo con el exotismo de Pierre Loti y la revaloración de los Goncourt” (p.102).

De igual manera, Tablada se sentía atraído por el teosofismo oriental y otras religiones orientales como el shinto y el budismo zen. Mata (2019) declara que:

Para 1914, el conocimiento de la cultura japonesa que Tablada había ido acumulando a lo largo de más de veinte años lo rodeaba de tal manera que se había convertido en parte de su vida diaria, y en un aspecto sobresaliente de su imagen pública, como lo constatan fotos y relatos, elogios y sátiras (p. 45-46).

En 1937, Tablada, como impulsor y difusor tanto del arte nacional como del japonés, organizó una exposición de las estampas de Hiroshige en el Palacio de Bellas Artes. Esta fue apoyada por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León dio una conferencia sobre la técnica japonesa de grabado en madera y la música japonesa (Mata, 2019, p. 57) García Rodríguez (2019) dice que con esta exposición, el poeta cerró el ciclo con Hiroshige (p. 93).

La colección de arte japonés, que incluye tanto libros como estampas japonesas, está dispersa en diferentes acervos³⁵; actualmente hay varios investigadores trabajando en la labor de organizarla y catalogarla.

El japonismo literario de Tablada está descrito en el libro *El japonismo de José Juan Tablada* (1981) de Atsuko Tanabe. La autora divide el japonismo de Tablada en tres etapas basándose en la concepción de Japón y el estilo literario en cada una de ellas.

1) Primera etapa. 1890 – 1900.

En este periodo, el japonismo de Tablada era totalmente europeizante y exotista. Las lecturas de los japonistas franceses eran su ventana hacia el Japón; Théophile y Judith Gautier, Pierre Loti y los hermanos Goncourt principalmente. Como la mayoría de sus contemporáneos su imaginario sobre Asia era nutrido principalmente por los artefactos, pinturas y lo que otros escritores decían sobre Oriente, esta es la razón por la que “el

³⁵ Mata (2019) menciona que está en la Biblioteca de México “José Vasconcelos”, en la Biblioteca Pública de Cuernavaca y la Biblioteca Nacional. Además del archivo Tablada del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

componente erótico, parte constituyente de lo exótico orientalista y japonista, aflore en sus textos” (García Rodríguez, 2019, p. 69).

De igual manera, por encargo del periódico El Universal, Tablada comenzó a traducir del francés textos japonistas: “Una novela japonesa” de Judith Gautier y “El arte japonés” de los Goncourt. Además de publicar en El Universal, también llegó a publicar en El Nacional en una columna llamada “Notas de la Semana” en la que Tablada “incluye comentarios en los que exhibe sus conocimientos sobre la cultura japonesa y da noticia del interés que ésta despertaba entre el público” (Mata, 2019, p. 32).

En 1893 publicó “Kwan-on”, su primer poema con temática japonesa, seguido de “Crisantema” (1896), “Noche de opio” (1897) y “Japón” (1897), los cuatro incluidos en la primera edición de *El florilegio*. En el libro *En el país del sol*, Tablada incluyó cuatro prosas de esta etapa: “El despertar de la musmé” (1894), “La elección del vestido” (1899), “Divagaciones” (1900) y “Álbum del Extremo Oriente” (1900) que se abordarán con más cuidado en el siguiente capítulo.

2) Segunda etapa. 1900-1902.

El viaje a Japón es el elemento principal de esta etapa porque “refuerza su lugar de punto de transición de su japonismo” (Mata, 2019, p. 42).

Antes del viaje, Tablada tradujo —parafraseó, dice Tanabe— *uta* a partir de las traducciones de Basil Hall Chamberlain o Judith Gautier. Durante este momento resulta llamativo el hecho de que Tablada cada vez estaba más en contacto con la cultura japonesa pero aún no lograba captar la sencillez del sentir japonés.

Las crónicas de su corta estancia en Japón revelan un discurso que va alejándose, aunque lentamente, del orientalismo europeo. Al vivir en Japón, Tablada reconoció todas las ideas preconcebidas y dejó de lado el preciosismo para describir el país que percibía realmente. En palabras de Chang Shik (2008), la interpretación de Japón sigue siendo occidental, pero puede deberse a que desea comunicarse con sus lectores mexicanos, o bien, la ruptura de la realidad con lo imaginario resultaba imposible en este momento (p. 81). Mata (2019) afirma que “Tablada no sólo escribió sobre el Japón que estudió e imaginó, sino sobre el que vio, por mucho que haya discordado de sus sueños de artista” (p. 42).

Durante su estancia en Japón, Tablada compuso cuatro poemas, “El daimio. Mañana de batalla”, “Nox”, “La venus china” y “Musa japónica”; con excepción del cuarto, publicado en *El Universal*, los otros se divulgaron en *Revista Moderna*. Los tres últimos fueron añadidos a la segunda edición de *El florilegio* (1904).

Al volver de Japón, Tablada continuó escribiendo textos de temática japonesa y japonista. Lara Velázquez³⁶ (2005) en su tesis sobre la prosa tabladiana recoge los siguientes textos: en sus semblanzas tituladas “Máscaras” (desde 1902) para la *Revista Moderna*, Tablada escribió una al también japonista Efrén Rebolledo. Para *El Mundo Ilustrado*, escribió “La mujer japonesa” (1905), que más tarde incluyó en el libro *En el país del sol*, y “Un sermón budista. Páginas de un diario” (1905) dedicado a Nichiren, el monje budista iniciador del budismo nichiren. “Notas japonesas” (1905) que relata el viaje de Yokohama a Hakone y una obra kabuki pero que no fue incluida en *En el país del sol* por razones desconocidas. “Un banquete japonés. Entrevista con un soldado del general Okú. Héroe japonés en México” (1906) narra su acercamiento con la colonia japonesa y su encuentro con Hirata Sankichi a quién entrevistó. “El año nuevo en China” (1906), aunque no es japonista, se incluye por su tema orientalista y para reafirmar que Tablada no solo se interesaba en Japón, sino también en China y, no sentía ninguna animadversión contra ellos. “La Nao de China y el Japón moderno. Un campeón de ‘jui-jitsu’” (1907) habla del Japón moderno haciendo notar las preconcepciones y prejuicios contra este.

3) Tercera etapa. 1911-1920.

Para Atsuko Tanabe, este periodo después del “silencio” inicia con el poema “Poema de Okusai”, en el que Tablada finalmente rompe el largo silencio y vuelve a la temática japonesa. Un año después, su estancia en París lo hace retomar nuevamente el japonismo.

Lara Velázquez (2005) apunta las siguientes crónicas escritas para *El Mundo Ilustrado*: “Lo que verá en Tokio la Embajada Mexicana” (1913)³⁷, “Lo que vio en Tokio la

³⁶ Como se notará, las fechas de los artículos japonistas de Tablada son posteriores a 1902. Esto se debe a que en tiempos de Tanabe, todavía no se hacía la recopilación de la prosa tabladiana de Lara Velázquez. Tanabe decía que el japonismo de Tablada había tenido un largo silencio, pero como se puede apreciar, Tablada continuaba escribiendo sobre Japón. Sin embargo, Tanabe no se equivoca, pues ella se centró en la poesía tabladiana y en ese género, sí hay un silencio.

³⁷ Por la descripción de Lara Velázquez, este texto es muy similar a la crónica “El Festival de Año Nuevo” de *En el país del sol*. Ruedas de la Serna anota que este fue escrito para *Revista de Revistas* en 1912, pero la investigadora no lo nombra en su tesis.

Embajada Mexicana. Las cacerías imperiales y Santa Montaña” (1914) y “Lo que vio en Tokio la Embajada Mexicana. La isla de Miyashima” (1914) son textos con motivo de la visita de la embajada mexicana a Japón, Tablada aprovecha para describir e instruir a sus lectores sobre tradiciones típicamente japonesas como el año nuevo, la cacería de patos y los lugares sagrados. Para Revista de Revistas escribió “Tenno Neika (S. Majestad el emperador de Japón)” (1912), “Las exequias imperiales. Funerales y sepulcros de un emperador de Japón” (1912) ambos redactados por la muerte del emperador Meiji, lo que destaca más de estos escritos es la información que poseía Tablada pues también habla sobre el suicidio del general Nogi Maresuke que conmocionó a la sociedad japonesa de sobremanera pues pensaban que el código samurái y los suicidios rituales ya no figuraban en su modernidad. Otro texto “El Japón habla de México” (1913) en el que aborda las relaciones México-Japón. Y para la Semana Ilustrada, Tablada redactó “Nipón Banzai!” (1914), una crónica informativa sobre el papel del comandante Keizaburo Moriyama en la revolución mexicana.

En 1914 publicó *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, gracias a esta obra, Tablada se ganó el reconocimiento como el “máximo y legítimo japonista dentro del marco hispanoamericano” (Tanabe, 1981, p. 103). Tanabe considera este libro como la máxima dentro del japonismo tabladiano pues es la transformación definitiva que evolucionará hasta el haikú pues logró captar la “relatividad recíproca” del arte japonés que desde la antigüedad ha conjuntado la pintura y la poesía (p.104). Además de ser un homenaje a Hiroshige, también lo es para Edmond de Goncourt.

En 1919 publicó *Un día...*, el primer libro de haikú, y *En el país del sol* en el que recopiló las crónicas de su viaje a Japón. Un año más tarde publicó *Li-po y otros poemas*, en 1921, *La feria* y en 1922, *El jarro de flores*. Estos cuatro libros representan la unificación tabladiana del japonismo, es decir, es cuando pudo conjuntar finalmente lo pictórico con la literatura para crear un nuevo estilo literario.

El fin de estas etapas no quiere decir que Tablada se olvidara por completo de Japón y lo japonés, pues solo se refieren al fin de la evolución de su estética japonista. Como japonólogo, aún durante los años treinta, Tablada llegó a publicar crónicas que, si bien no son totalmente de temática nipona, el lejano país de oriente sigue estando presente. Asimismo, en crónicas de los años indicados anteriormente, también se puede encontrar

alusiones a temas japoneses, especialmente de arte. Esto indica que, para Tablada, Japón y el japonismo no fueron una moda pasajera, sino una parte muy importante de su vida, aunque, como concluye Tanabe (1981) no se le puede situar entre los estudiosos europeos japonólogos, pero tampoco entre los japonistas exotistas del modernismo; aunque durante la segunda etapa fluctuaba entre los dos.

Como lo hacen ver sus críticos más doctos, el valor del japonismo de Tablada consiste en tres factores. Primeramente, como introductor del haikú a la lengua española ya que, según aseguran Tanabe y Ota, sin sus conocimientos sobre el arte japonés y el acercamiento al sentir japonés, la simplificación, simbolización y concisión para la elaboración del haikú no hubiera sido posible. En segundo término, Tanabe afirma que Tablada se interesó en Japón *per se*, a pesar de tener una imagen distorsionada en un inicio, a través de los años logró ver el país y su cultura sin prejuicios; además de que considera loable su erudición sobre el país cuando los estudios y conocimientos sobre Japón (lengua, cultura, política, economía, etc.) eran novedosos por las circunstancias históricas arriba mencionadas. Finalmente, el japonismo de Tablada logró abrir la percepción estética y filosófica de sus contemporáneos y futuras generaciones, además de ser, por supuesto, el puente principal entre Hispanoamérica, México y Japón.

En el siguiente capítulo se desarrollará la visión de Japón que Tablada plasmó en las crónicas escritas durante aquel viaje parteaguas del japonismo tabladiano. Resulta interesante el hecho de que, aunque el libro se publicó casi veinte años después del viaje, los textos, aunque fueron releídos y corregidos, casi no sufrieron ningún cambio significativo con respecto a su primera publicación.

3. EL JAPÓN DE JOSÉ JUAN TABLADA

“Y quisiera, de no haber nacido en México, haber nacido en el Japón, no por ‘pose’; sino porque cada quien es dueño de sus aspiraciones y de sus ideales, y porque al admirar a esa nación, extraña, sana, poderosa y admirada, implícitamente formulo, para mi patria, el deseo de esas grandes virtudes.”

José Juan Tablada

3.1 ORIGEN Y CONTENIDO DE UN LIBRO INSÓLITO

En el país del sol es un libro publicado en 1919 en el que José Juan Tablada recopiló veinticinco artículos de tema japonés, de los cuales veintiuno son las crónicas sobre su viaje a Japón acontecido en el verano-otoño de 1900. Estos textos fueron publicados en Revista Moderna, Revista Azul, El Mundo Ilustrado y Revista de Revistas entre 1894 y 1912. Impreso por Appleton & Co., Nueva York-Londres, el libro tuvo una primera edición muy deficiente, con vacilaciones ortográficas, erratas, así como sustituciones y omisiones de palabras; además de presentar especial problema con las palabras francesas y japonesas que Tablada emplea en su obra. Constaba de 151 páginas en octavo (Ruedas de la Serna, 2006, p. 44) pero la edición carece de datos editoriales, y “a lo largo de los años, se volvió un libro difícil de conseguir, incluso en bibliotecas” (Mata, 2005, p. 7).

Como parte de los trabajos realizados para rescatar la obra de José Juan Tablada, el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México publicó nuevamente *En el país del sol* en dos ediciones críticas de las que se hablará brevemente a continuación.

En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada prologada, editada y anotada por Rodolfo Mata en 2005 está en versión digital y puede encontrarse en el sitio de Internet *José Juan Tablada: letra e imagen*.³⁸ Esta impresión toma como base el texto de 1919 para hacer una comparación con los artículos publicados en las revistas y, de esta forma, corregir las erratas o señalar los párrafos o palabras que Tablada omitió o cambió en su publicación de 1919. Estos cambios se pueden consultar siempre a pie de página. Asimismo, la ortografía se adecuó a la norma española actual y no la de principios del siglo XX; lo mismo en cuanto al uso de la tipografía, y en la ortografía de las palabras japonesas de Tablada, que en ese entonces no se había estandarizado.

La segunda edición forma parte de la colección de *Obras Completas de José Juan Tablada* publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, *En el país del sol* ocupa el octavo volumen de la serie. Este libro es una edición crítica, prologada y anotada por Jorge Ruedas de la Serna y se publicó en 2006. Ruedas de la Serna contó con un equipo vasto de investigadores, entre ellos Seiko Ota quien se encargó del glosario que aparece en la edición. Al igual que en el ejemplar de Mata, Ruedas de la Serna conservó lo más posible el estilo modernista de Tablada, interviniendo en el texto únicamente cuando la errata era muy evidente o la palabra tenía que ser cambiada a la ortografía actual. A diferencia de Mata, en esta edición no se estandarizaron las palabras japonesas, sino que se conservó la manera en que Tablada las escribió así cambiaran de escritura incluso en un mismo artículo. Cabe resaltar que los capítulos están acompañados de imágenes que, en ocasiones, son la ilustración que acompañó al artículo en su publicación original, muchos de estos hechos por Julio Ruelas o por el mismo Tablada³⁹. Esta edición tiene, además del glosario de las palabras japonesas utilizadas por el poeta, un apéndice con los pasajes que el autor eliminó en *En el país del sol*. Se incluye también el guion de una comedia japonesa supuestamente traducida por Tablada desde el japonés — tras las investigaciones de Seiko Ota, resulta ser una traducción del trabajo del japonólogo inglés Basil Hall Chamberlain —, además de un texto que Tablada escribió para defenderse de los calumniadores que dudaban de su viaje y su japonismo.

³⁸www.tablada.unam.mx y <https://www.iifl.unam.mx/tablada/index.php?pos=1>

³⁹ Ver Anexo B. Figuras 1, 2 y 3.

Aunque no se pueda consultar de primera mano el libro publicado en 1919, las publicaciones realizadas por la Universidad Nacional Autónoma de México son una fuente confiable de consulta pues permiten observar los cambios entre la primera publicación en las revistas y la publicación final. Para este estudio, estos cambios son importantes porque es posible observar la madurez y los conocimientos sobre Japón que Tablada adquirió alrededor de veinte años.

Para una mejor comprensión de *En el país del sol*, se incluye en el Anexo A una tabla que incluye el nombre del capítulo en el libro, el nombre del artículo y fecha de primera publicación en la revista y la temática general del artículo; además se enumeraron los capítulos para facilitar el estudio.

La crónica “Hacia el país del sol: sitios, impresiones, episodios” fue dividido en los capítulos 1 y 2 de *En el país del sol*. La misma suerte corre “Sitios, episodios, impresiones” que se dividió en los capítulos del 3 al 6; de igual manera “Praderas de otoño” se fragmentó para hacer los capítulos 18 y 19. Es importante aclarar que, de los veinticinco capítulos del libro, solo diecinueve fueron escritos y enviados desde Japón y son los que se centran fundamentalmente en las experiencias del viaje.

De igual manera, se observa que Tablada organizó *En el país del sol* siguiendo una temática; sin embargo, sí hay una consistencia en no interrumpir sus crónicas de viaje con algún otro escrito a excepción de la inserción de los capítulos 14 y 15 referidos al japonismo y que no son parte de sus crónicas de viaje, sino textos anteriores. Sin embargo, la inclusión de estos textos no rompe con el hilo temático de Tablada pues están relacionados con el arte japonés, tema recurrente desde el capítulo 12. Ruedas de la Serna (2006) señala que “Tablada concibió su libro como una unidad esencial: un principio, un medio y un fin, como si hubiera inspirado en la poética aristotélica” (p. 48) De esta manera, ninguno de los capítulos está organizado al azar, ya que desde que escribió las crónicas en Japón las había concebido como un futuro libro.

3.1.1 Forma y contenido de los capítulos

Jesús E. Valenzuela, mecenas de la Revista Moderna, le propuso a Tablada un viaje al Japón quien no aceptó inmediatamente según Ciro B. Ceballos (Mata, 2019, p. 34). La noticia de

que el poeta viajaría al archipiélago llamó la atención y varios periódicos publicaron la nota porque, además, era el primer escritor que viajaría a tierras japonesas en la época moderna (Tanabe, 1981, p. 85).

De tal suerte, José Juan Tablada fue enviado a Japón como cronista y lo hace saber muy claramente en la dedicatoria a su mecenas:

Mi querido poeta:

Inauguro aquí la serie de artículos que publicará nuestra querida Revista Moderna y en donde a los lectores y a ustedes referiré los incidentes de mi viaje al país Nipón. Quise al principio debutar con un exordio pseudo-psicológico y al fin prescindí de mi intento (Tablada, 2006a, p.65).

Esta introducción fue eliminada de *En el país del sol*, pero es importante hacerla notar ya que expresa el primer motivo de Tablada para escribir las crónicas que más tarde fueron compiladas en el libro. En un primer momento, Tablada intentó escribir sobre sus sentimientos, pero al final declara que “no me resigno a ser tan prosaico como un agente viajero; pero no creo oportuno tampoco hacer vibrar en estos artículos una perpetua crisis de íntimo lirismo” (Tablada, 2006a, p. 67) por lo que su escritura se transformó en una serie de “*snap-shots*”, aunque la sensibilidad del autor no ayudó a lograrlo del todo.

Los primeros dos capítulos hablan de su breve estancia en San Francisco⁴⁰ mientras espera el barco que lo llevará a Yokohama. El primero es una descripción de sus sentimientos al encontrarse lejos de México y su amada, así como una reflexión a la tarea que se le ha encomendado; el segundo es una reseña de lo que hizo en ese breve tiempo, y aunque se queja constantemente de “Yankilandia” y su arquitectura tan monótona, el Golden Gate Park⁴¹ lo sorprende con sus exuberantes jardines y las invaluable obras de arte del M. H. de Young Memorial Museum. Tablada era un apasionado de la naturaleza y del arte, por lo que dedica más palabras a la descripción de este lugar.

Los siguientes cuatro capítulos hablan de las primeras impresiones de Tablada en Japón. Empezando por su llegada a Yokohama en “Alborada japonesa” en la que describe su

⁴⁰ Ver Anexo B. Fig. 4

⁴¹ Ver Anexo B. Fig. 5

añoranza de pisar tierra y como las aduanas detienen su ensoñación⁴². En “*At home*”, Tablada reseña brevemente la ubicación de su casa⁴³ y se muestra especialmente satisfecho pues: “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, en fin!” (Tablada, 2006, p. 81). El autor confiesa que no esperaba encontrarse con tal paisaje, por lo que se da por vencido y decide “tomar todo como vengá” (Tablada, 2006, p. 82), e inspirado en Hokusai⁴⁴, Tablada afirma que “*mangua* serán, pues, estas crónicas, estas acuarelas rápidamente lavadas en el álbum del viaje” (Tablada, 2006, p. 82). El quinto capítulo está dedicado al carro tirado por un hombre que tanto llamaba la atención de los extranjeros, el *jinrikisha*⁴⁵ — “*djinrichi*” en Tablada por influencia de Pierre Loti —, el autor no deja de alabar la fuerza del *kurumaya*, el hombre que tira del carro. “Poemas en la tiniebla” no trata propiamente de alguna tradición japonesa, sino de la irrupción de lo Occidental: el festejo de la Independencia estadounidense del 4 de julio llevada a cabo en el puerto de Yokohama.

El séptimo capítulo llamado “Bacanal china” describe la festividad del trigésimo aniversario del Emperador Guangxu llevada a cabo en el China-Town de Yokohama. En este texto, además de dar una brevísima explicación sobre la rebelión de los bóxers, Tablada describe la actitud de los chinos que residen en el China Town de Yokohama, así como el templo que “es el más feo de los templos” (Tablada, 2006, p. 90).

Los siguientes dos capítulos “Tokio al correr del kuruma” y “Los templos de la Shiba” tratan de Tokio. En estos pasajes, Tanabe (1981) hace notar que:

el poeta mexicano desvía su mirada hacia otro tipo de esteticismo netamente antagónico del que los occidentales habían paladeado hasta entonces. Era el cultivo de la simplicidad derivada de la estética zen, preferencia que Tablada desarrollaría hasta culminar en los *haikais* posteriores (p. 78)

⁴² Ver Anexo B. Fig. 6

⁴³ Ver Anexo B. Fig. 7

⁴⁴ El término es *manga* (漫画) que el pintor Katsuhika Hokusai acuñó en su libro *Hokusai Manga* (北斎漫画) en 1814. Tablada dice “*mangua* en su traducción literal significa: el dibujo como viene” y de ahí que hace esa afirmación.

⁴⁵ 人力車: “«Coche de tracción humana»: carrito de dos ruedas tirado por un hombre [...] En la Era Meiji (1868-1912) el *rikisha* era un popular medio de transporte” (Flath *et al.*, 2016, p. 213).

En otras palabras, Tablada no describe la gran urbe tokiota que se encontraba sumergida en una apabullante modernización, por el contrario, busca lo tradicional, lo artístico y puramente japonés. Se queda fascinado por la historia japonesa que yace en los muros del castillo de Edo — Tablada utiliza Yedo⁴⁶ —, la figura del *mikado*⁴⁷, el barrio aristocrático de Akasaka, la estética de la puerta principal de los templos de Shiba⁴⁸ y el arte de los tesoros pertenecientes a los shōgun Tokugawa. Además de aprovechar estas páginas para hablar vagamente sobre la historia del shōgunato Tokugawa y de Edo.

En “Los funerales de un noble”, Tablada narra los funerales de Kiyotaka Kuroda, un político de la era Meiji quien llegó a ser primer ministro en 1888. El autor compara a los soldados japoneses con los mexicanos. Además, equipara unas flores japonesas, probablemente crisantemos, con el cempasúchil usado en ocasiones de luto. Enumera a algunos personajes importantes de la vida política japonesa, entre ellos a Takeaki Enomoto “lejano amigo de nuestro Presidente Díaz” (Tablada, 2006, p. 114). Tablada toma nota de todo el ritual, o lo que podía ver desde su posición entre los embajadores extranjeros, e incluye la experiencia del ofrecimiento de incienso al difunto: “cada uno de nosotros hizo una salutación y arrojó los granos de olibán sobre las brasas ardientes” (Tablada, 2006, p. 116).

El decimoprimer capítulo está dedicado a la reseña de un festival de otoño en honor a Yakushi-nyorai⁴⁹ en la zona de Motomachi en Yokohama, muy cerca de donde Tablada vivía. Dentro de la narración, el autor recrea una conversación entre dos mujeres inspirado en *Madame Crysanthème* de Pierre Loti (Ruedas de la Serna, 2006a, p.120) antes de entrar a una descripción del festival llevado a cabo en las inmediaciones del templo Zotokuin. Además de música, bailes, la visita al templo y trucos de magia, también alude al sumo y a las exquisitas cerámicas japonesas.

“La ceremonia del té” narra la visita que hizo Tablada a un *miyabito*, es decir, a un trabajador de la Casa Imperial. Se desconoce totalmente quién es este personaje y la razón por la que Tablada estuvo ahí pues el autor no especifica nada sobre él, únicamente el hecho

⁴⁶ Existen varios sistemas de romanización del japonés, probablemente Tablada lo escribía así por influencia de Basil Hall Chamberlain. Con el sistema de romanización Hepburn, que es el utilizado para esta tesis, es “Edo” (江戸, えど)

⁴⁷ 帝: “El emperador de Japón” (Flath et al., 2016, p. 172).

⁴⁸ Ver Anexo B. Fig. 8 y 9

⁴⁹ El Buda de la medicina.

de que el anfitrión era un erudito que conocía del arte y del *savoir vivre* pues anteriormente había estado en París. Tablada describe la casa, el jardín, el banquete y el arte que poseía el *miyabito*. Aunque el título refiera a la ceremonia del té, Tablada no entra mucho en detalle y solo reseña vagamente lo primordial en este arte⁵⁰.

Siguiendo la temática del arte, el capítulo decimotercero relata una obra de teatro *noh*⁵¹. El autor narra su llegada, la disposición del teatro, y las costumbres de la gente antes de que la función empiece. Más adelante, hace una descripción bastante detallada de lo que acontece en la pieza teatral; concluye disculpándose por no ser capaz de explicar la belleza de las máscaras⁵².

Los siguientes dos capítulos fueron escritos antes del viaje a Japón. “El Japón en occidente” es un breve ensayo introductorio a la corriente japonista; Tablada tenía la intención de exponer a los lectores de la Revista Moderna los alcances que había logrado el arte japonés en Europa y Estados Unidos, así como dar a conocer a México la civilización que él tanto gustaba: “el público no iniciado irá sintiéndose envuelto en la atmósfera de armonía y de belleza que ha sabido crear, al través de miles de años, esa raza exquisita y refinada, ese pueblo enamorado de la Naturaleza y gran cultor de lo bello, que se llama Japón” (Tablada, 2006, p. 150). En “Divagaciones”, el autor hace una especie de listado de los bienes orientales que posee guardados en un cofre de laca; libros de estampas japonesas, tratados sobre arte japonés, o bien, libros ilustrados de cuentos de hadas japoneses u occidentales editados en Japón. De esta manera, Tablada se denomina japonófilo y, al mismo tiempo, un conocedor del arte japonés.

En el capítulo decimosexto, Tablada relata su excursión al barrio de placer *tokiota*, *Yoshiwara*, tan conocido por los extranjeros japonistas gracias a la pluma de Pierre Loti y otros. Al inicio del relato, Tablada muestra su emoción por conocer el lugar, pero a lo largo del relato es notable su decepción.

El capítulo siguiente llamado “La mujer de *Tjuang-tsé*”, Tablada relata la visita a *Heng-Li-So* quien le cuenta una supuesta leyenda china sobre las mujeres pérfidas. En esta

⁵⁰ Atsuko Tanabe (1981) señala que se debió a que tenía pensado un libro exclusivo para la ceremonia del té.

⁵¹ 能: “Género dramático originado en el s. XIV con danza, música, lenguaje eminentemente poético y protagonista enmascarado.[...] El teatro *noh* es el teatro profesional más antiguo del mundo” (Flath *et al.*, 2016, pp. 191-192).

⁵² Ver Anexo B. Fig. 10

crónica, Tablada describe, además, su acercamiento con el pueblo chino que vivía en Yokohama desde una perspectiva diferente a la crónica de “Bacanal china”.

Los capítulos “Bucólica” y “Pradera de otoño”, que originalmente eran un único texto, son un poema en prosa describiendo los cambios de verano a otoño. Japón tiene la peculiaridad de tener las cuatro estaciones muy marcadas con rasgos característicos que Tablada logró captar y escribir. De esta manera, sus páginas se llenan del sopor del verano, el chirrido de las cigarras, el frescor del viento de otoño, el cambio de coloración en los arces y otros árboles, y las lluvias frías de la temporada. Estos cambios naturales van ligados con los sentimientos del autor, especialmente la nostalgia que empieza a sentir por México y por su prometida, Evangelina Sierra. En este mismo tema de naturaleza, el capítulo “La gloria del bambú” el poeta escribe una oda al bambú al ser un elemento clave no solo en el paisaje, sino en la vida diaria japonesa, desde la arquitectura hasta en los objetos de uso cotidiano como las sombrillas y los abanicos. Con estos tres últimos capítulos, concluyen las crónicas del viaje.

Los siguientes apartados “El despertar de la musmé (Acuarela de ‘Kunisada’)”, “La mujer japonesa” y “La elección del vestido (Estampa de Toyokuni)” tienen como tema principal a la mujer. El primero y el último de los aquí referidos son dos descripciones ecfrásticas de las obras de los autores mencionados en el título: Kunisada y Toyokuni. En cuanto a “La mujer japonesa”, un artículo posterior al viaje a Japón, Tablada describe a los dos arquetipos de japonesas; por un lado, la mujer de vida familiar tradicional, y por el otro, a las cortesanas. Tablada reconoce que las geishas son la expresión estética del Japón, pues en ellas resalta toda la belleza japonesa; y la mujer tradicional, por el otro lado, es el ejemplo de las virtudes niponas: obediencia, fidelidad, prudencia y sumisión. (*vid.* Tanabe, 1981, p. 84).

El capítulo titulado “San Felipe de Jesús” es posterior a su viaje y no se sabe exactamente cuándo fue escrito (*vid.* Ruedas de la Serna, 2006a, p. 197). Felipe de Jesús murió como mártir en Nagasaki durante la persecución de los cristianos por Toyotomi Hideyoshi. Tablada habla brevemente sobre la época de la persecución cristiana en Japón mediante la mención de los objetos que vio en el Museo Nacional de Tokio; entre ellos,

Tablada destaca el *fumie*⁵³: “las medallas llevaban troquelado un crucifijo en una de sus caras, y los sospechosos de cristianismo eran obligados a escupirlas y pisotearlas, condenándose a muerte al que se rehusaba a hacerlo” (Tablada, 2006, p. 198). Luego, narra su viaje a Nagasaki⁵⁴ en el que alega que siempre tuvo en su mente las vicisitudes del santo mexicano. En esta crónica, el autor intenta acercarse a otro mexicano en tierras niponas, haciendo suya por medio de una ensoñación la misma experiencia del mártir, llegando incluso a percibir una especie de aparición o señal divina cuando se alejaba del lugar de la muerte del santo:

volví el rostro y sobre la isla del martirio, viniendo del cielo sombrío, 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, 2006, p. 199).

El último capítulo del libro habla sobre la celebración del Año Nuevo en Japón, la crónica data de 1912. En este texto se relata las costumbres y ceremonias que tienen lugar en esta celebración, así como los elementos simbólicos que son parte de la festividad aún en nuestros días; el adorno *kadomatsu*, “el pino alegórico y el bambú que junto con él simboliza la fuerza y la longevidad por su verdor constante” (Tablada, 2006, p. 204). La comida típica de año nuevo — *osechi* — con sus elementos típicos “son esos manjares los *mochi* o galletas de harina de arroz sin levadura, el *o koto jiru* [okotojiru], preparado con toda especie de legumbres, el *tai* sagrado, pez semejante a nuestros huauchinangos, y que además de exquisito es atributo de *Iebisu*, uno de los siete dioses de la prosperidad” (Tablada, 2006, p. 204). Añade también el juego de cartas “hanagaruta” (*hanafuda o karuta*), el ritual de limpieza antes de fin de año llamado *ōsōji*, a los Siete Dioses de la Fortuna⁵⁵ y la importancia del *hatsuyume*, el primer sueño del año, en la superstición japonesa. Además, es interesante y considerable el fragmento en el que describe el ritual del emperador de fin e inicio de año,

⁵³ 踏み絵: “En la Era Edo (1600-1868), bandeja con un crucifijo o imagen cristiana que había que pisar como demostración de apostasía; prueba de lealtad” (Flath *et al.*, 2016, p. 75).

⁵⁴ Según Tanabe y Ruedas de la Serna es muy poco probable que este viaje ocurriera debido a la distancia entre Yokohama y Nagasaki.

⁵⁵ 七福神: (*shichi fukujin*) “Las siete deidades de quienes se dice que proporcionan riqueza y longevidad. Proceden de las tradiciones budistas, sintoístas y taoístas. [...] Los nombres de los *Shichi fukujin* son: Ebisu, Daikokuten, Hotei, Bishamonten, Benzaiten, Jurōjin, Hotei [*sic*] y Kichijōten” (Flath *et al.*, 2016, p. 231)

y la celebración en las escuelas en la que los estudiantes entonaban el himno nacional y honraban al emperador porque no solo muestran el conocimiento que tenía Tablada de la cultura, sino la descripción de una tradición de la época. Hay que añadir también que el autor no vivió la festividad de año nuevo durante su viaje pues regresó a México el 22 de diciembre de 1900, así pues, esta información pudo haberla obtenido de sus relaciones con japoneses, o de sus fuentes bibliográficas como Basil Hall Chamberlain. Sea cual fuera el caso, lo cierto es que el poeta, aun después de su viaje, siguió empapándose de conocimientos sobre el país nipón y siguió escribiendo sobre la temática.

Desde que empezó con la redacción de los artículos para la Revista Moderna, Tablada tenía en claro que más tarde los utilizaría para hacer un libro, tal como lo anuncia en el fragmento que eliminó de *En el país del sol* y se conserva en la Revista Moderna: “frágiles aspectos de kaleidoskopio que se fijarán en el paciente mosaico de mañana, en el soñado libro futuro!” (Tablada, 2006a, p. 82). El principal objetivo de Tablada al escribir las crónicas de su viaje no era el de contar sus vicisitudes de viajero turista, sino el de describir desde su propia visión estética el Japón que se presentaba ante sus ojos, después de todo, Tablada era muy sensible al arte y para él, el país nipón era la amplificación estética modernista, además de ser su objeto de inspiración (Pérez de la Torre, 2020). En otras palabras, la relación que tenía Tablada por el Japón era un acercamiento platónico de respeto y admiración. El poeta mexicano buscaba encontrarse con su propio Japón para darlo a conocer a sus lectores.

Se le ha comparado con algunos de sus contemporáneos como Enrique Gómez Carillo o Efrén Rebolledo (*vid.* Tanabe, 1981, p. 71); una comparación que parece ser injusta pues Tablada lleva a sus espaldas ser el primer modernista latinoamericano que pudo ver con sus propios ojos el Oriente y Japón, además vivió en el país mucho menos tiempo que Gómez Carillo o Rebolledo y no contaba con los contactos ni ventajas de sus contemporáneos. A pesar de esto, es indiscutible el hecho de que Tablada se convirtió en un pionero del japonismo mexicano.

3.2 EL JAPÓN DE EN EL PAÍS DEL SOL

En el país del sol es un libro primordialmente sobre el arte, las costumbres y la naturaleza de Japón. Aunque en los primeros capítulos es remarcable la influencia de Loti en la obra de

Tablada (Tanabe, 1981, p. 73), conforme el mexicano conocía más Japón, logró distanciarse del francés y de la visión eurocentrista y orientalista europea, para crear una obra e imagen propia del país.

Como se ha señalado anteriormente, Tablada llegó a Japón como corresponsal de la Revista Moderna, y aunque hubiera preferido hacer su trabajo de poeta sobre el de periodista, logra conjuntar los dos con narraciones sobre Japón tratando de ser objetivo, pero limitándose a escribir sobre lo que a él le agradaba y satisfacía su necesidad de arte.

El viaje a Japón resultó ser un peregrinaje para encontrarse a sí mismo como poeta para lograr la “experiencia sublime y de un ideal estético” (Tinajero, 2004, p. 109). El joven escritor estaba consciente de que, aunque su añorado sueño se estaba cumpliendo, no podía dejar de sentirse inquieto ante lo desconocido. El espíritu del poeta se debatía entre:

la alegría que suscita en mi alma próxima realización de un alto anhelo artístico, hasta la nostalgia desolada y abrumadores, hasta el ansia y la congoja que sobrecogen mi espíritu al pensar en la adorada ausente que en estos instantes me ama o me olvida... (Tablada, 2006a, p. 65).

Tablada, además, estaba consciente de que su viaje tiene un objetivo dado por la Revista Moderna y parece ser que ese deber le estorbaba. Aun así, el joven de veintinueve años, para quien Japón era arte y poesía capaz de llenar su vacío existencial, logró plasmar en sus escritos elementos propios del orientalismo hispanoamericano e intentó presentar a los lectores mexicanos un Japón más tangible y cercano.

3.2.1. La Naturaleza convertida en arte

José Juan Tablada era un ávido observador y amante de la naturaleza. Él mismo declara en *La feria de la vida* que fue su tío Pancho quien le inculcó el interés a los animales, la contemplación a la naturaleza y a la pintura y artes plásticas (*vid.* Tablada, 1991). Así pues, Tablada no solo gustaba de lo natural, sino que también era sensible a los acontecimientos naturales y los eleva hasta el concepto de arte.

No obstante, la relación entre naturaleza y arte no es propia de la obra tabladiana, sino parte del movimiento modernista. A diferencia de los románticos, los modernistas buscan en la naturaleza una forma más ordenada, civilizada, manipulada y casi perfecta (Tinajero, 2004, p. 105); es decir, una naturaleza artificiosa convertida en arte. Por esta razón, los modernistas encontraron en los paisajes orientales la combinación perfecta de estos dos; por ejemplo, lo asimétrico, lo curvo, y lo inconcluso forma parte de la estética japonesa (Rubio, 2020), y esto se ve reflejado en los jardines japoneses en los que parece que la naturaleza se acomodó a su manera y la mano del hombre poco tuvo que ver. Este contraste de una naturaleza “ordenada y pura” pero “salvaje” logró fascinar a los japonistas. Es innegable que Tablada era un escritor propio de su tiempo, y como observa Ota (2014), Tablada utiliza temas propios del japonismo, del modernismo y el exotismo en sus crónicas de viaje cuando describe la naturaleza, una de esas características es la de comparar a las plantas con minerales (p. 49), sin embargo, hay peculiaridades tabladianas que dan valor y autenticidad a su obra como se verá más adelante.

Tinajero (2004) señala que “durante el modernismo, el reino interior se manifestó a través de templos, castillos, celdas y otros espacios de esa índole.” (p. 58). Es decir, la contemplación del artista se daba en espacios cerrados, y al mismo tiempo era una especie de cerrazón y escape del mundo. Sin embargo, para Tablada, el *locus amoenus* era un espacio semicerrado tal como los parques y jardines, precisamente por su gusto por lo natural; por ejemplo, en “Funerales de un noble”, Tablada escribió que, a pesar de los grandes personajes que concurrían el evento, y la singularidad del mismo, lo que atrajo su atención fue un jardín: “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, 2006, p. 113). Tablada encontró ese pequeño jardín entre la multitud como un pequeño escape ante la situación abrumadora que estaba viviendo en Shiba.

En “Parva Lutecia”, el capítulo dedicado a San Francisco, Tablada no se deja seducir por las calles, ni las personas sanfranciscanas, antes bien, los edificios le parecen monótonos y el barullo de la gente, cansino y pecaminoso: “en el vicio de las ciudades había más gente por convertir que entre las negradas del África” (Tablada, 2006, p. 69). Sin embargo, al llegar al Parque del Golden Gate queda maravillado porque “parece que la poesía por todas partes desdeñada y la Naturaleza cruelmente expoliada por doquiera, toman ahí su revancha! Y es

un triunfante desquite con el que ahí vencen la Naturaleza y la Poesía!” (Tablada, 2006, p. 72). Aunque no está en Japón, de igual manera Tablada encuentra el arte en la armonía del jardín manipulado y queda embelesado ante la perfección del lugar. En su prosa poética, Tablada describe al jardín como un Versalles y un lugar perfecto para que autores como Boccaccio, D’Annunzio o Poe escribieran sus poemas. Son los jardines, llenos de árboles, flores, senderos y fuentes, la inspiración perfecta para que cualquier artista se encuentre a sí mismo y escape del mundo para crear.

Tablada encuentra sus momentos más íntimos e inspiradores cuando se encuentra rodeado de la naturaleza y puede observarla con detenimiento mientras se sumerge en ella como ocurre en la crónica “Tokio al correr del *kuruma*”. El autor podría quedarse contemplando el estanque repleto de lotos sin darle más importancia a su deber, totalmente obnubilado por el paisaje natural, sin embargo, en medio del placer también está la obligación y el poeta recuerda que tiene un trabajo que atender, por lo que se queja amargamente:

¿Cuándo podrá el poeta, el artista o quien se aprecia de serlo, vivir incondicionalmente su vida? ¿Cuándo el áureo anzuelo de la gloria se clavará un laurel en lugar de un pedazo de pan? ¿Cuándo el poeta podrá ser poeta como el loto florece, como la abeja melífica, como la cigarra canta?...” (Tablada, 2006, p. 95).

Ahora bien, el paisaje que Tablada encontró en Japón le parecía arte, las pinturas *ukiyo-e* con las que estaba tan familiarizado, especialmente las xilografías del paisajista Hiroshige. Lo cual no es extraño ya que una de las características del *ukiyo-e* es la representación de la vida cotidiana y mundana a diferencia de las otras corrientes artísticas japonesas. Desde que se instala en su casa, Tablada escribe con gran satisfacción y asombro que: “aquí no hay que buscar al Arte ni a la Belleza, porque lo bello, lo artístico tienen el don de la omnipresencia y forman atmósfera estando en todas partes!” (Tablada, 2006, p. 81).

En “Tokio al correr del *kuruma*”, el autor se empeña en describir la naturaleza artística de “La casa del té de los lotos”, empezando por el estanque repleto de las flores que dan nombre al lugar. En este capítulo Tablada reconoce en los japoneses el amor por la naturaleza y los animales, y se identifica con ellos en ese aspecto. Años más tarde, relataría que su “piadoso amor por los animales despertó en mi niñez de súbito haciéndome abandonar el

estudio de la entomología que fue una de mis primeras pasiones y que exige el sacrificio de los insectos” (Tablada, 1991, p. 273). En este mismo pasaje de *La feria de la vida*, Tablada cuenta como la verdadera convicción de cuidar la vida animal la aprendió en Japón tras una experiencia en un templo cercano a la playa de Honmoku en Yokohama. Se disponía a matar a una serpiente cuando un monje lo detuvo y dijo: “siempre que sienta usted uno de esos accesos de destrucción que no cuadran en un hombre civilizado piense usted, que si los hombres no podemos dar la vida, por lo menos no debemos destruirla...” (Tablada, 1991, pp. 173-174).

En su primer viaje a Tokio desde Yokohama en la crónica anteriormente mencionada, el poeta concentra su atención en el paisaje que ve a través de la ventanilla del tren:

A cada instante quisiera uno bajar del tren para extasiarse en la larga contemplación de aquellos paisaje feéricos y paradisiacos! Qué deliciosos retiros para una vida de amor o para una existencia de arte esas grutas de verdor fragante, esas casas de madera blanca y olorosa! Aquello no es el escenario de la bárbara vida pastoril cuyo principal encanto consistía en una beatitud casi animal, en una simplicidad salvaje; aquello es un paraíso que ha brotado del seno de la naturaleza al conjuro del Arte humano! Artificial, sin duda; pero de tan sabio artificio que la naturaleza no sólo no ha sido violada, sino que ha sido ayudada para producir sus bellezas por un sentimiento que la venera... (Tablada, 2006, p. 97)

Este fragmento ejemplifica lo que anteriormente se ha hecho notar. El gusto modernista por la naturaleza civilizada, el entorno embellecido por medios naturales, es decir, la naturaleza convertida en arte. Por otro lado, se puede observar una crítica al romanticismo que prefiere los ambientes rurales, pastoriles y salvajes. Además, como lo dice Tanabe (1981) desde los primeros escritos, ya se puede ver la diferencia de la estética y los intereses de Tablada comparados con otros literatos japonistas, Tablada podía “valorizar una belleza propiamente japonesa” (p. 78).

Como se ha visto anteriormente, las crónicas de *En el país del sol* fueron concebidas desde el inicio como un libro, así que no se puede tratar de arbitrario los cuatro elementos

naturales y simbólicos que Tablada utilizó para describir la naturaleza japonesa y dar a conocer Japón.

El primero de estos se encuentra en “Tokio al correr del *kuruma*”: las flores de loto, “la rosa mística de las religiones orientales, la flor milenaria de cuyo cáliz suntuoso emerge el divino Buddha!” (Tablada, 2006, p. 94). El loto, por sí mismo, es un símbolo budista muy importante pues representa la pureza del cuerpo y del alma. Como la flor nace del lodo y crece hacia la luz inmaculadamente, es una alegoría de la vida humana que sale de los placeres para alcanzar la iluminación. Dentro del japonismo, el loto tomó su lugar como una de las flores propias del exotismo, pero Tablada es capaz de ir más allá y, a pesar de que la flor le trae recuerdos de su amada, también le da su valor simbólico dentro del budismo.

No es solo la flor de loto la que llama la atención de Tablada, sino que reconoce el valor de las flores en la cultura japonesa. En “Praderas de otoño”, el poeta da a conocer a sus contemporáneos la influencia que tienen las flores en la vida cotidiana japonesa; especialmente en cuanto a la heráldica japonesa:

Un daimio o una *musmé*, un samurái o un bonzo, poseen en 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, 2006, p. 179).

En los blasones familiares de los grandes clanes de Japón, la presencia de flores y plantas es significativa y cada una tiene vegetaciones que cargan un gran simbolismo pues, tal como anuncia Tablada, se pueden relacionar con la historia o la región del clan. Por ejemplo, el blasón de la casa imperial es un crisantemo amarillo de 32 pétalos; el blasón de los Tokugawa está representado por tres alceas. Se dice que, aunque el emperador le ofreció una nueva cresta a la familia Tokugawa cuando esta llegó al poder, el shogun se negó y conservó el viejo blasón del clan que provenía de clanes más antiguos; así pues, estos dos emblemas se consideraron rivales. A lo largo de las crónicas, se puede observar que Tablada reconocía estas dos crestas, y aunque probablemente no conocía a profundidad la historia, sí era consciente de la importancia de cada una.

El segundo elemento de la naturaleza japonesa elegido por el autor, lo encontramos en “Bucólica”: la cigarra. No es extraño que Tablada le dedique unas palabras, aunque no amables, a un insecto; ya que uno de los tantos intereses del poeta era la entomología. Aunque describió a la cigarra como una molestia que interrumpía el silencio de los bosques y noches, también admite que “ese canto acompañó mis días de más acerba nostalgia...” (Tablada, 2006, p. 174) en los que soñaba con su amada y era el chirrido el que lo hacía volver a la realidad: “la cigarra agria, estridente, convulsiva, profanó esos silencios absolutos que el alma del poeta llena de suaves eufonías, de murmullos amantes y de apasionados suspiros!” (Tablada, 2006, p. 175). Con la llegada del otoño, y por ende, la muerte de estos insectos, el poeta puede volver a soñar con la amada.

La cigarra es un símbolo del verano japonés y en el budismo se refiere al renacimiento en su creencia de la vida cíclica. Además, es un insecto que aparece varias veces en la literatura japonesa desde su novela más antigua, *Genji Monogatari*⁵⁶. Dentro del haikú, la palabra “cigarra” es una palabra *kigo*⁵⁷ que evoca al verano; así pues, la elección de este insecto dentro de sus crónicas no es tan arbitraria; aunque en ese entonces, es poco probable que Tablada conociera mucho sobre el haikú. Sin embargo, la fascinación de Tablada por los insectos y la cultura japonesa que los hace parte de la naturaleza y son representados en pinturas y literatura, acercó al escritor a incluirlos en sus futuros “poemas sintéticos”.

El siguiente elemento de naturaleza japonesa que Tablada deseó mostrar a sus contemporáneos es el arce japonés (*momiji*⁵⁸). La descripción del árbol se encuentra en la prosa titulada “Praderas de otoño” en el que, además, asemeja las lluvias de otoño a su propia melancolía y nostalgia por su patria. Y en medio de esa tristeza:

el *momiji* esplende bajo los fulgores dorados del sol de Otoño y las flores de ese árbol único son sus hojas, sus ramos polimorfos y policromos. [...] las hojas de aquel arbusto son de un color rojizo azafranado al primer golpe de vista; pero acercaos y mientras una ráfaga otoñal sacude sus frondas, ved cómo las hojas cintilan con lumbres doradas, con verdes fosforescencias” (Tablada, 2006, p. 179).

⁵⁶ Escrita en el siglo X por Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari* es la primera novela japonesa y universal.

⁵⁷ 季語: “Palabra alusiva a la estación del año usada al componer un haikú” (Flath *et al.*, 2016, p 141).

⁵⁸ 紅葉: “Arce; hojas enrojecidas” (Flath *et al.*, 2016, p. 177) Otra lectura para esa palabra es *kōyō* “Coloración otoñal de las hojas, follaje otoñal; hojas de color carmín.” (Flath *et al.*, 2016, p. 157).

“*Momiji*” también es una palabra *kigo* en el haikú que denota el otoño tardío; y así como en la primavera los japoneses contemplan las flores del cerezo, en otoño lo hacen con los *momiji*. En esta crónica, Tablada hace saber que él mismo participó en la observación de las hojas de otoño en una villa de Yokohama.

Finalmente, Tablada da voz al bambú en su prosa “La gloria del bambú”. En este texto, el autor va a un bosque para leer el *Manyōshū*⁵⁹, una de las colecciones de *waka*⁶⁰ más antiguas, y ahí, entre los poemas, los sonidos del bosque y los sueños, “un ser esbelto como un efebo, vigoroso como un púgil, suntuoso como un magnate; era un príncipe vestido de esmeraldas, de topacios y de oro...” (Tablada, 2006, p. 183). El bambú personificado habla por sí mismo proclamándose a sí mismo “*Také-Tennō*”, Bambú soberano celestial, “el sagrado, el poderoso, el archi-benefactor como el propio Mikado se titula” (Tablada, 2006, p. 184). Luego, enumera una a una todas las creaciones humanas en las que está presente; desde palacios hasta chozas, desde armas hasta sombrillas. Tal como lo relata Tablada, el bambú forma parte de la vida cotidiana japonesa pues muchos de sus utensilios están hechos con esta planta; asimismo es símbolo de prosperidad, pureza e inocencia, además se usa para alejar a los malos espíritus.

Esta prosa poética tiene dos aspectos interesantes; primeramente, Tablada permite que sea el bambú el que se presente al mundo hispano, de esta manera, el autor se distancia y deja al “Otro” hablar. En segundo término, “toma el concepto zenista y sintoísta de la naturaleza el cual sugiere que todos los elementos naturales son los únicos capaces de enunciarse a sí mismos” (Tinajero, 2004, p. 49). Este punto resalta porque Tablada se sentía atraído por el budismo zen y el sintoísmo y no solo lo representa en este texto, sino que también en su ensayo *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* de 1914.

De igual manera, Tanabe (1981) declara que “esta crónica [“La gloria del bambú”] nos demuestra que el poeta mexicano, sumergido hasta el cuello en la naturaleza de esa tierra, comenzaba a asimilar verdaderamente uno de los rasgos principales que fundan la lírica japonesa: *mono-no-aware*” (p. 62). El concepto del *mono-no-aware* proviene desde el siglo

⁵⁹ Tablada escribe “Mañiefushifú”, y Tanabe (1981) lo reconoce como *Manyōshū*. (p. 53)

⁶⁰ 和歌: “Poesía tradicional en lengua vernácula japonesa y en formas estrófica clásicas. *Tanka* clásico de 31 sílabas [...] El *waka* tiene una historia de más de 1400 años.” (Flath *et al.*, 2016, p. 279).

XIII y es parte del ideal estético japonés en el que lo efímero de la vida del humano y la naturaleza produce un dejo de melancolía. Es el sentimiento entre la admiración, la nostalgia y la melancolía de los instantes propios de la vida el que se plasma en el haikú. Ciertamente, se podría decir que todas las personas poseen esta capacidad de asombro ante la naturaleza, pero pocos son capaces de reducirlos a palabras, y entre los escritores hispanos destaca Tablada. Entonces, la naturaleza dentro de la obra de Tablada no es ninguna coincidencia sino que es algo inherente a él, su esteticismo es opuesto a lo que otros autores occidentales veían en Oriente (*vid.* Tanabe, 1981, p. 78).

La relación que tenía Tablada con la naturaleza, a diferencia de otros de sus contemporáneos, se refleja particularmente en los textos citados y resulta fundamental hacer hincapié en este aspecto, pues es parte del japonismo propio de Tablada. Para Ota (2014) es significativo la manera de expresar la naturaleza pues se enfrenta a ella, y además la personifica, dando lugar a un estilo que pocos poetas de su época seguían, esta visión es importante en la creación de haikús. Es gracias a la capacidad de Tablada por sorprenderse por el entorno que tuvo la sensibilización necesaria para, más adelante, poder escribir haikú y sobresalir entre los literatos japonistas (Ota, 2014; Tanabe, 1981).

3.2.2 Japón a través de libros y pinturas

Desde muy temprana edad, Tablada empezó a tener gusto y fascinación por Japón, cuando niño vivió en Mazatlán y una amiga de su madre, Concepción Jáuregi de Arlegui, cuyo esposo fue general de las naos de China, le contaba sobre aquellos países exóticos. Por otro lado, el tío Pancho coleccionaba objetos de arte oriental que fascinaban a Tablada (*vid.* Tanabe, 1981, p. 29). El mismo Tablada publicó en *El Mundo Ilustrado* que su primer acercamiento con Japón fue a través de Hokusai, en un libro de “mangwa”; el libro del que habla el autor es *Hokusai manga*, publicado en español como *Bosquejos de Hokusai* (*vid.* García Rodríguez, 2019, p. 68).

Así como otros muchos modernistas, Tablada tuvo contacto directo con artefactos y piezas de arte orientales ya que, aunque el mercado de las naos terminó con las guerras independentistas, los objetos siguieron llegando a América por otros medios y desde Estados Unidos o Europa (Tinajero, 2004, p. 76). Los artefactos orientales siempre habían sido parte

del imaginario latinoamericano, pero fue durante el Modernismo que las cerámicas chinas y las pinturas de artistas como Utagawa Hiroshige o Katsushika Hokusai “inspiraron la elaboración de prosa y poesía modernista” (Tinajero, 2004, p. 5). En el caso de Tablada, además de ser él mismo un ávido coleccionista de libros de arte japonés, tenía entre sus amistades a Pedro de Carrère y Lembeye, un diplomático español con quien Tablada gustaba de tomar té y hablar del Lejano Oriente. El poeta, quien además era buen dibujante, realizó varios dibujos japoneses copiados de los libros del diplomático español, o bien, de su propia biblioteca; actualmente, estos dibujos se conservan en el Archivo Gráfico Tablada⁶¹ (*vid.* García Rodríguez, 2019, p. 76). Además, hay que mencionar los dibujos propios del autor, ya no copias, sino sus propias creaciones también influidas por el japonismo⁶².

El arte oriental es un tema recurrente en todo el libro. Sin embargo, el arte en Tablada no se limita exclusivamente a artefactos y pinturas, sino que llega hasta la naturaleza como se trató en el apartado anterior. El poeta, además, se da la tarea de enseñarles a sus contemporáneos el arte oriental y Oriente a través de sus poemas, prosas poéticas efrásticas y ensayos que publicaba en varios periódicos y revistas, pues para Tablada “el arte era una forma esencial de aproximarse a otra cultura” (Tinajero, 2004, p. 136).

En el país del sol, hay dos capítulos en los que trata de sus aproximaciones al arte japonés. Estos dos textos son anteriores al viaje a Japón y, aunque están situados hacia el final del libro, dan una idea de lo que Tablada esperaba encontrar en el país oriental, como García Rodríguez (2019) señala es posible entender las obsesiones y las fuentes principales de conocimiento sobre Japón y su arte, además de las ideas preconcebidas antes de su viaje y que algunas duraron por el resto de su vida (p. 74). Sin embargo, estos prejuicios, más que actuar negativamente en el poeta mexicano, funcionaron como pivotes para reconocer y, por ende, conocer el Japón que se presentaba ante él. En otras palabras, gracias a sus conocimientos previos, Tablada pudo discernir con cuales quedarse para seguir alimentando su imaginario estético, y cuales tenían que cambiar para comprender la cultura japonesa.

El texto “Divagaciones” fue escrito antes del viaje a Japón y publicado en *La Revista Moderna* en marzo de 1900, probablemente como un prólogo a su viaje próximo. En esta prosa, Tablada escribe sobre su creciente colección de libros y estampas japonesas, no en un

⁶¹ Ver Anexo B. Fig. 11, 12, 13, 14, 15 y 16.

tono jactancioso, sino más bien de soñador, aunque probablemente con este texto quería demostrar ser una autoridad en lo referente a lo japonés. Los libros de su colección van desde álbumes de xilografías japonesas hasta ediciones japonesas de libros occidentales, o bien, libros japoneses traducidos al inglés, pero editados en Japón. Esta colección documentada en el texto por Tablada no solo informa de los libros y pinturas a las que Tablada tenía acceso desde antes de su viaje, sino también de sus intereses por el arte japonés y su bibliofilia.

Probablemente su colección no se limitaba a los libros de los que habla, pero pone en especial énfasis en los siguientes. Un álbum de *ukiyo-e* publicado por la editorial Tsutaya⁶³; “Tzutaya-Juzabro, el célebre editor del siglo XVIII, y están firmados por nombres de artistas tan ilustres como Yeisen, Yeisan, Kunisada, Toyokuni, etc., etc.” (Tablada, 2006, p. 153). El siguiente libro, también de xilografías: “vienen luego los estudios de Kono-Bai-Rei, el gran pintor ornitógrafo” (Tablada, 2006, p. 153). El nombre del artista es Kōno Bairei, y a diferencia de los otros artistas pertenecientes al periodo Edo, Kōno es un pintor del periodo Meiji y sus pinturas seguían el estilo chino de conjuntar aves o insectos con plantas, a esta temática se le llama *kacho-ga*⁶⁴. Como se ha anotado antes, Tablada disfrutaba de la naturaleza así que no es extraño que Tablada tuviera esta colección entre sus favoritos. Así también, entre su colección hay un *kibyōshi*, un “pequeño libro amarillo y popular que viene a ser algo como la estampería *d’Epinal* de Francia y los canallescos libelos de Vanegas Arroyo entre nosotros...” (Tablada, 2006, p. 153). Este tipo de libros eran exclusivos para adultos, y la pasta amarilla era el indicador; asimismo eran textos que conjuntaban texto e imagen como se ha hecho en Japón desde siglos atrás. Así pues, estos libros caricaturescos para adultos podían contener desde temas sociales satirizados hasta dibujos eróticos.

Los siguientes libros de los que hace mención son ediciones japonesas de autores estadounidenses o europeos, entre los que destaca las fábulas de Florian y de La Fontaine cuya edición está a cargo de la imprenta Tsukiji (“Tsoutidji”) “dirigidas por el japonés S. Magata y por el francés P. Barboutau, son un triunfo de bibliofilismo” (Tablada, 2006, p. 154). El ilustrador de la edición nombrada es Kajita Hanko (“Kadjita Han-ko”) a quien el

⁶³ A partir de aquí, la corrección de los nombres está basada en las notas y el glosario de la edición crítica de *En el país del sol* de Jorge Ruedas de la Serna. A excepción de *kibyōshi* que utiliza la corrección de Mata y es la lectura y transcripción de los ideogramas según el sistema Hepburn.

⁶⁴ 花鳥画: “Pintura de flores y aves, una de las tres grandes categorías temáticas de la pintura oriental” (Flath *et al.*, 2016, p. 119-120).

autor considera “uno de los grandes pintores con que cuenta el Japón contemporáneo” (Tablada, 2006, p. 155). Así también nombra el libro *Japanese Fairy Tales* un libro de fábulas y cuentos del folclore japonés traducidos al inglés por la editorial Kabunsha (“Kabunsha”).

En el capítulo “El Japón en Occidente”, publicado en abril de 1900, Tablada hace una interesante reseña del lugar del arte japonés en Europa y Estados Unidos, es decir, escribe sobre el japonismo. El autor coloca a los hermanos Goncourt como los iniciadores de este movimiento: “la gloria de los ilustres estetas que fueron los Goncourt, es hoy universalmente reconocida y el arte japonés que su videncia suprema les hizo presentir, se impone hoy en el arte de Occidente” (Tablada, 2006, p. 148). Tablada justifica así el japonismo, no como una moda pasajera y excéntrica, sino como un verdadero movimiento que estaba teniendo auge en los países cosmopolitas a los que los modernistas volteaban a ver, y él mismo se inscribía como parte de ese movimiento. Los artistas japoneses estaban ahora inspirando a los artistas occidentales, “de ese ejemplo fecundo y glorioso han surgido los artistas que hoy en el gran arte o en las artes aplicadas expresan mejor la belleza” (Tablada, 2006, p. 148). Después, da una lista de nombres de artistas ampliamente reconocidos tales como Pissarro, Caillebotte, Manet, Desboutsins, Toulouse-Lautrec, Gonse, entre otros. Es remarcable la conclusión del texto, pues Tablada como conocedor del arte japonés, se pone la tarea de mostrar a México el arte nipón sin las “arideces de un estudio demasiado técnico y dar variedad a los capítulos” (Tablada, 2006, p. 150).

Así, no es de extrañar que el paisaje que Tablada vio en Japón le recordara a las pinturas de Hiroshige o Hokusai, ni que esperara encontrar — sin éxito — una belleza de Utamaro en el barrio de Yoshiwara. En el imaginario de Tablada, Japón era los *ukiyo-e* de los artistas y a través del libro, se puede apreciar que en este aspecto no se decepcionó.

Hasta ahora se ha tratado el arte en las pinturas, sin embargo, no se pueden dejar de lado los objetos, esculturas y arquitectura en los que los modernistas se inspiraban; tales como las cerámicas, biombos, abanicos, instrumentos musicales, entre otros. Como se ha anotado anteriormente, estos objetos no eran simbólicos ni mucho menos imaginados, los modernistas tenían la experiencia real de conocerlos, probablemente no eran originales sino curiosidades e imitaciones, pero lo importante es que los modernistas podían ver en esos objetos la representación del “Otro”, se les daba voz, eran elogiados y a partir de ellos se creaban narraciones o poesías (Tinajero, 2004, p. 82). Por ejemplo, las dos prosas ecfrásticas de

Tablada, “El despertar de la ‘musmé’ (Acuarela de Kunisada)” y “La elección del vestido (Estampa de Toyokuni)”, en las que a partir de unos *ukiyo-e*, el autor narra un instante de la vida de las mujeres representadas en las pinturas.

El capítulo 12, “La ceremonia del té (Cha-no-yú)” es uno de los escritos más ricos en cuanto a arte se refiere porque en este texto Tablada describe la arquitectura de la casa de su anfitrión, así como el arte culinario, el baile de las geishas, algo de la ceremonia del té y la colección de arte. El *miyabito* llevó a sus invitados a conocer las obras de arte que poseía, Tablada expresa: “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...” (Tablada, 2006, p. 135). En este pasaje se observa lo que se ha comentado anteriormente sobre la originalidad del arte oriental llegado a México desde Europa o Estados Unidos. Tablada, sorprendido por las verdaderas obras de arte oriental, continúa:

¡Ah! los opulentos de México que creen poseer satzumas y pinturas de Hokusai y bronce de mérito absoluto, ¡qué 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, 2006, p. 135).

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Tablada tuvo la experiencia real de contacto con el verdadero arte oriental y les hace saber a sus lectores que lo que ellos conocen como “arte” no es más que una sombra de lo que es en realidad. De esta manera, también se aleja de lo que Europa y Norteamérica dictaban sobre el arte oriental, especialmente al japonismo afrancesado (*vid.* Tanabe, 1981, p. 83).

3.2.3 El diálogo entre dos visiones

Una de las críticas más fuertes que han sufrido las crónicas de viaje de Tablada es su influencia de Pierre Loti, por lo tanto, se ha considerado que son una imitación del francés. Esta crítica no viene a partir de investigaciones recientes, sino desde sus contemporáneos que incluso ponían en duda el viaje a Japón. Sin embargo, como se ha visto en los puntos

anteriores, Tablada es capaz de separarse de sus influencias y crear su propia visión sobre Japón y oriente.

García Rodríguez (2019) apunta que José Juan Tablada tenía preferencia por la literatura francesa en lo referente al arte japonés (p. 85), pero Ruedas de la Serna (2006) señala que el libro de Basil Hall Chamberlain, *A handbook for travellers in Japan*, fue una referencia importante durante el viaje a Japón (p. 135, al pie). Esta anotación es primordial porque se puede entender de dónde adquiriría Tablada la visión de Japón antes del viaje, y cuáles concepciones rompería durante el viaje.

Edward Said (2008) declara que:

El orientalismo proviene de una relación muy particular que tuvieron Francia y Gran Bretaña con Oriente que hasta principios del siglo XIX solo se había limitado a la India y a las tierras bíblicas. Desde el comienzo del siglo XX, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, Francia y Gran Bretaña dominaron Oriente y el orientalismo (p. 22-23).

Los libros que tenía Tablada provenían de estas fuentes que construyeron en un primer momento su imaginario sobre Oriente y Japón. Por otro lado, no es acusable que diera prioridad a los franceses ya que, para Tablada, el francés era su segunda lengua y, sin duda, se sentía más seguro en ese idioma, aunque por las anotaciones de sus libros, y varias traducciones de haikú a partir de Chamberlain, se sabe que también dominaba el inglés. El problema de la preferencia entre los textos franceses o los anglosajones es principalmente el nivel académico entre unos y otros. Los autores franceses no eran especialistas, no conocían Japón, ni el idioma y pocas veces eran objetivos; incluso se cuestionó a los Goncourt como descubridores del arte y su conocimiento del mismo (García Rodríguez, 2019). En cambio, los ingleses y estadounidenses se interesaban más por acercarse al idioma y conocer Japón, tal como lo hizo Ernest Fenallosa quien incluso logra abrir la capilla Yumedono del templo Hōryū en Nara con ayuda de Okakura Kakuzō (Kawamura, 2018, p. 13). Así pues, se puede ver que hay un sesgo de información en la documentación de Tablada, por lo tanto, su imagen de Japón era todavía menos fidedigna, incluso después de haber vivido en el país. A pesar de

esto, no se puede negar que Tablada fue capaz de analizar y criticar el discurso europeo cuando este contradecía su propia experiencia y conocimiento.

Según Tinajero (2014) el viajero modernista describe una visión diferente a la que figuraba en el discurso europeo, es consciente de que autores como Rudyard Kipling, Pierre Loti y Lafcadio Hearn presentan una realidad simulada y casi fantástica, además contaminada por el occidentalismo. Es por eso que los viajeros modernistas, entre ellos Tablada, citan y dialogan indirectamente con el occidental para contraponer su propia visión (p. 52). En la obra de Tablada se encuentran muchos ejemplos de este diálogo establecido con los autores de sus lecturas;

- 1) “Qué japonista, qué exacto es el símil de los Goncourt: ‘las tortugas son serpientes cogidas entre dos platos de bronce!’” (Tablada, 2006, p. 94)
- 2) “los *kakis* esos frutos que Pierre Loti, el ilustre calumniador del Japón, llamó ‘huevos de oro’ siendo esféricos y anaranjados” (Tablada, 2006, p. 131)
- 3) “Chamberlain, uno de los más sabios escritores que del Japón se hayan ocupado, dijo que: ‘el japonés aristócrata, bajo el nombre general de *Cha-no-Yú* o «ceremonia del té» cultiva todas las artes que puedan producir el placer estético” (Tablada, 2006, p. 135).

En estos tres ejemplos, se puede observar como Tablada utiliza el nombre de autores que se decían conocedores de Japón para sostener su idea, sin embargo, tal como se muestra con Pierre Loti, no siempre está de acuerdo con la visión que el occidental plantea. Tablada busca entablar un diálogo con los discursos japonistas y orientalistas europeos para así expandir y aclarar la percepción de Japón en México y satisfacer su propia visión. Tal como señala Tinajero (2014): “el simple hecho de seleccionar a cierto autor y no a otro ya abre paso a cuestionamientos y nuevas perspectivas en torno a sus contemporáneos o antecesores” (p. 51). Se tiene que hacer especial énfasis a su discrepancia con Loti pues, como se dijo al inicio, se ha considerado que *En el país del sol* es una imitación de las obras del francés, pero se puede evaluar a lo largo de la obra que Tablada rebatió la visión de Japón de Loti, a pesar de que en sus primeros escritos se notaba su influencia. En su carta al periódico El Imparcial, Tablada llegó a referirse al autor francés de la siguiente manera: “Loti, a pesar de su amable literatura, hizo en el Japón lo que todos los agentes viajeros, y vio al país del sol, por el

agujero de un *setsuin*⁶⁵ de Nagasaki” (Tablada, 2006, p. 263). De esta manera se demuestra que el mexicano se había hecho su propia idea del país, aun conservando algunas ideas preconcebidas o idealizando Japón, pero finalmente era ya su propia visión e interpretación.

Así como los modernistas dialogaban con los autores occidentales, también lo hacían con autores orientales, o mejor aún, con asiáticos en una conversación al momento y real. Dentro del discurso orientalista modernista otorgarle la voz al Otro resulta novedoso en contraste con los europeos, pues al dejar que el oriental hable por sí mismo es equivalente a un acercamiento, una igualdad, e incluso la aceptación de que el Otro conoce más que uno mismo, además de crear un diálogo cultural. Por otro lado, también es una forma de encontrarse con el Otro porque se crea una aproximación semiótica a la cultura para tener acceso al mundo conceptual del sujeto estudiado y poder conversar con él (Tinajero, 2004).

En de la obra de Tablada se encuentra esta característica varias veces, pero aquí se remarcarán tres. La primera se encuentra en “La ceremonia del té (Cha-no-Yú)” en el que Tablada le otorga la voz a su anfitrión, el *miyabito*; ya sea contándole la historia de la dulcera de Yedo, o la leyenda del origen del té, o de arte. La comunicación entre ellos se llevó a cabo en francés, pues el japonés “aprendió en París la ciencia del *savoir vivre*” (Tablada, 2006, p. 127). En esta reunión, además de Tablada había dos invitados más, “un caballero japonés y un acuarelista ruso que a cada momento celebraba en pintoresco argot de Montmartre las bellezas que contemplábamos” (Tablada, 2006, p. 128). De tal forma, la reunión era un encuentro multicultural en la que los occidentales (el mexicano y el ruso) son los Otros, pero son tratados en iguales circunstancias pues desde la recepción, el *miyabito* incitó a sus invitados a la “*sans façon*”, además, el modo de comunicación entre ellos es una lengua extranjera para todos.

La segunda, sucede en la crónica “La mujer de Tjuang-Tsé” en la que Tablada habla de su amigo chino Heng-Li-So, “el más solemne canalla que ha parido china alguna” (Tablada, 2006, p. 167), pero que es su amigo porque “me divierte, porque es amable con los (diablos occidentales) europeos, y porque su verbosidad poco asiática, su educación casi europea lo hacen accesible al trato social, cosa rara en un chino viejo” (Tablada, 2006, p. 168) lo cual demuestra mucho más acercamiento que con el *miyabito*; Tanabe (1981) comenta que Tablada sentía más simpatía por los chinos que por los japoneses porque sentía

⁶⁵ 雪隠: Lavabo o baño, palabra antigua. (<https://jisho.org/>)

respeto por estos últimos, lo que dificultaba el acercamiento. Según el autor, era tanta la confianza que su amigo asiático le tenía que le permite convivir con sus concubinas. Heng-Li So toma la voz para contar una antigua leyenda china — que se retomará más adelante — . En este caso, la conversación es llevada a cabo en otra lengua extranjera para ambos: “me dice en mal inglés algo que precisamente equivale a la sentencia del viejo Eclesiastés” (Tablada, 2006, p. 168).

Finalmente, le otorga la voz al bambú en “La gloria del bambú”. En este texto, la forma de comunicación es a través de la meditación, por ende, el autodescubrimiento y la comprensión del Otro.

Estos tres capítulos, además, coinciden en que la voz del Otro es para referirse a cuentos y leyendas, por lo que el autor se distancia pues no es docto en ese discurso, deja que el asiático muestre por sí mismo sus creencias, visión del mundo y se defina a sí mismo. Mientras tanto el modernista occidental reflexiona sobre su propia identidad y compara el conocimiento oriental con el occidental, por ejemplo, coteja la leyenda de Tjuang-Tsé con una sentencia del Eclesiastés.

Antes de continuar, es necesario hacer una pausa para remarcar una anotación sobre la “leyenda de Tjuang-Tsé”. Primeramente, Tablada se inspiró en el cuento de Voltaire, “Zadig o el destino” como hizo notar Pérez de la Torre (2020), que por sí mismo ya tiene tintes orientalistas al ocurrir en el Medio Oriente; sin embargo, Tablada lo ubica en China. Esto muestra la hipertextualidad de la obra tabladiana pues no solo lo hace con “Zadig” sino también con la leyenda que inserta en la crónica “La ceremonia del té” y que tomó de un artículo titulado “Cha” de Basil Hall Chamberlain (Ota, Seiko y Omori, 2009, p. 77). Además, demuestra una transvalorización del cuento, pues tiene más impacto si es narrado en vivo y en voz propia por un asiático, que, además, se lamenta de los valores mal aprendidos. El narrador de la leyenda es la tradición oral del pueblo chino.

Ahora bien, retomando el hecho de que las conversaciones y el trato con Heng-Li y el *miyabito* son más bien “casi europeas”, pareciera que el acercamiento y la preferencia con lo asiático se desmorona, pero esto es justificable porque, de otra manera, el mexicano no hubiera podido comunicarse con ellos pues no dominaba ni el chino, ni el japonés. Además, a principios del siglo XX, los asiáticos, y especialmente los japoneses, estaban mucho más abiertos a adoptar las formas occidentales, como lo declara Okakura (2019) “nuestra

comprensión no penetra profundamente en vuestra cultura [occidental], pero al menos estamos dispuestos a aprender” (p. 40). Esto mismo hace Tablada, intentó conocer la cultura japonesa abriéndose a ella tratando de adaptarse a los tratos asiáticos, e incluso aprender algo del idioma y la escritura como se puede observar en la ilustración que hizo para la crónica “Los templos de la Shiba” en el que se aprecia que intentó escribir su apellido “Tablada” haciendo uso del *hiragana*⁶⁶, aunque cometió algunos errores (*vid.* Tanabe, 1981, p. 79).

Excepcionalmente, Tablada también le otorga la voz a la mujer japonesa en el capítulo “Un matzuri”; aunque es una conversación que Tablada probablemente imagino después de ver a dos mujeres hablar y se inspiró en los nombres de Loti, es remarcable el hecho de que Tablada permita que las mujeres hablen de su vida cotidiana y de aspectos propiamente japoneses como el tener grillos de mascota, paseos para contemplar la naturaleza y el que las recién casadas se tengan que pintar la dentadura de negro⁶⁷.

Otra manera que tenían los modernistas para dialogar con Oriente era la traducción y el uso de palabras en su idioma original. Para Tinajero (2014) “el acto de traducir [...] subraya el proyecto didáctico del escritor quien valora su labor de intérprete para un público moderno que demandaba abrirse a nuevas culturas y aprender sobre el Oriente” (p. 50), una práctica que Tablada hacía incluso antes de su viaje a Japón. Por desgracia, Tablada no tenía el conocimiento suficiente del idioma japonés, sino que tenía que recurrir, principalmente, a traducciones de Chamberlain para sus paráfrasis de *uta* (Tanabe, 1981, p. 61). Es digno de mención y de sorpresa que las traducciones de Tablada hayan captado de mejor manera la esencia de la poesía japonesa, Tanabe (1981) incluso menciona que de haber sabido el idioma hubiera logrado transcripciones y traducciones mucho más fidedignas (p. 70). De cualquier forma, es innegable que Tablada acercó la poesía japonesa a los mexicanos, mientras que, conjuntamente, buscaba en las *uta* y el haikú nuevas formas de expresión para, más tarde, introducir esta forma poética a las letras hispanoamericanas.

La práctica de incluir palabras de idiomas orientales no es exclusiva de Tablada, varios modernistas lo hicieron aún sin haber viajado a Oriente. Los que lo hicieron no solo

⁶⁶ ひらがな: “Silabario de 48 caracteres *kana* en cursiva [...] Los japoneses se inician en la escritura con el *hiragana*” (Flath *et al.*, 2016, p. 98) 仮名 (*kana*): “Término genérico para varios sistemas silábicos de escritura desarrollados en Japón a partir de los sinogramas [*kanji*] y usados para transcribir los sonidos de la lengua japonesa; una letra, un signo fonético; *hiragana*; *katakana*” (Flath *et al.*, 2016, p. 127).

⁶⁷ Aunque para tiempos de Tablada, esta práctica ya estaba en desuso, demuestra cierto conocimiento de la cultura.

insertaban vocablos o frases hechas, sino se atrevían a insertar conversaciones en sus textos, de esta manera, el imaginario oriental hispanoamericano se iba alimentando de nuevas ideas y conceptos (Tinajero, 2004, p. 50). Asimismo, se introdujeron neologismos al español.

En el país del sol hay bastantes vocablos japoneses que Tablada dejó en el idioma original, aunque los castellanizaba poniéndoles tildes, y otros que cuidó de explicar para que sus lectores fueran capaces de imaginarse el objeto o persona a lo que correspondía esa palabra. Un ejemplo concreto se encuentra en “El *djinrichi*”, en el que Tablada dedica todo un capítulo para describir al cochecito de tracción humana típico de varios países de oriente y que fascinaba a los occidentales. El poeta describe al *jinrikisha* de la siguiente manera:

Breve cochecillo de hada! Eres negro como las góndolas, resbalas como un trineo, y a veces, cuando voy sobre ti, saltas raudo y elástico, me figuro que cabalgo muellemente sobre el lomo de un avestruz! [...] el *djinrichi* con sus negras ruedas delgadas y su negro asiento, parece una gran tarántula cuando se inmoviliza en el claro, bañado por la luna, de un negro bosque de bambúes... (Tablada, 2006, pp.83-84)

En tanto que el cochero, *el kurumaya*, es “el hércules bronceado” que hace “gala de su musculatura soberbia”(Tablada, 2006, p. 83). El *jinrikisha* y el cochero se vuelven elementos comunes en las crónicas de viaje de Tablada porque no pocas veces el poeta remarca que hizo uso de este servicio y que tuvo breves intercambios de palabras con el *kurumaya*; al mismo tiempo, el lector mexicano conoce y se familiariza con nuevas prácticas y realidades del mundo. Cuando Tablada explica las palabras o trata de traducir “subraya el proyecto didáctico del escritor quien valora su labor de intérprete para un público moderno que demandaba abrirse a nuevas culturas aprender sobre el Oriente” (Tinajero, 2004, p. 50). Por consiguiente, los lectores de la Revista Moderna se habituaron a palabras como “músme”, “gueisha”, “kimonos”, “funés”, “kuruma”, “samuráis”, “shogun”, así como a topónimos como Shiba, Tokio, Yokohama, Motomachi, Tokaido, Kobe, Yedo, Yoshivara; y a nombres importantes dentro de la cultura japonesa como Hiroshigué, Hokusai, Tokugawa, Mikado, Bashō. Asimismo, a las palabras del francés, inglés e italiano que a veces castellanizaba dándole un estilo único a su escritura.

Se puede decir, entonces, que Tablada está en medio de los dos mundos, el occidental y oriental, como un enlace entre ellos a través del arte y tanto mira hacia uno como al otro buscando un diálogo entre ellos para amalgamarlos y crear su propia estética e identidad.

3.2.4. Oriente sobre Occidente

La relación entre Occidente y Oriente se remonta a tiempos antiquísimos y ninguna de las dos culturas es totalmente desconocida entre ellas. El trato entre Este y Oeste ha tenido diferentes momentos, pacíficos o bélicos, también los ha habido con interés comercial, sin embargo, Said (2008) sostiene en su tesis que a partir del siglo XVIII la relación entre ellas se volvió más bien hostil en la que el europeo tenía una posición superior, de fuerza y dominio sobre lo oriental por lo tanto tenía que ser estudiado y reformado; así pues el Oriente se volvió un objeto de estudio porque el conocimiento del Otro le daría a Occidente aún mayor autoridad para someterlo.

Cuando el primer viajero modernista llega a Oriente se encuentra con realidades que lo dejan tan perplejo como a los viajeros posteriores. Por un lado, los libros que hablaban de Oriente no eran más que vagas representaciones de un Oriente inventado por los europeos desde su posición de superioridad y colonizadores. El modernista se encuentra frente a un país oriental tanto o más avanzado que su realidad hispanoamericana, en Oriente ya no encuentra esas tierras milenarias y exóticas, sino ciudades europeizadas y modernas; además, se enfrentan a una realidad de inversión de jerarquías y de superioridad oriental como se explicará más adelante.

La europeización y americanización de Oriente causó nostalgia y cierto malestar en los viajeros modernistas, por un lado, ya no podían ver el Oriente idílico y puro; y por otro, veían en esos países el reflejo de la misma colonización de sus países en América. Así pues, la relación de superior y subordinado de la que habla Said se rompe con los viajeros modernistas pues el mismo hispanoamericano es otro “marginado”. Tinajero (2004) expone que “la producción modernista elucida un discurso donde no existe una relación entre imperio-colonia sino las relaciones entre sujetos pos-colonizados” (Tinajero, 2004, p. 20), y añade que la postura del viajero latinoamericano no considera el binarismo “superior-marginal”, por el contrario, pone en evidencia la pluralidad cultural y el viajero actúa como

intérprete y etnógrafo de esta; y mientras hace esto, el modernista además, es una suerte de peregrino en busca de una expresión estética (Tinajero, 2004, pp. 21-26).

Durante su estancia en Japón, Tablada estuvo viviendo en la ciudad de Yokohama que a principios del siglo XX era una de las ciudades más cosmopolitas de Japón porque su puerto era uno de los principales para el comercio con el extranjero. Tablada vivió en una ciudad en la que tanto nativos como extranjeros convivían, por lo que resulta interesante que el autor haya elegido una curiosa localización para su casa:

Por un excéntrico capricho, sale del barrio europeo donde debía ser confinada, sale de su quietud nocturna y su puritanismo burgués, y por quién sabe qué veleidades de curiosidad indiscreta se empuja sobre los barrios chinos, sobre la pululante, hedionda y tumultuosa China Town... (Tablada, 2006, p. 165).

En esta sugestiva ubicación, Tablada queda entre Oriente y Occidente, al igual que México, y como modernista podía ver hacia ambos lados, no como un marginado, sino más bien insertado entre ambas culturas. Desde esta posición, bien podía ir a celebrar la Independencia de Estados Unidos, como un festival religioso japonés, o una conmemoración política china; y ser testigo de las diferencias culturales entre ellas, mismas que dejó reseñadas en sus crónicas.

Como se hizo notar anteriormente, el viajero modernista no pudo ver el Oriente puro, sino uno ya contaminado por la occidentalización; especialmente el Japón que Tablada vio, pues aproximadamente unos veinte años antes recién había terminado con más doscientos años de aislamiento y la modernización del país era vertiginosa. Así, el progreso e industrialización estaban por todas partes, especialmente en Tokio y Yokohama.

En sus crónicas, aunque brevemente, Tablada muestra al lector mexicano como es que lo que moderno y lo tradicional, lo nativo y lo extranjero coexisten en Japón. Por ejemplo, en “Tokio al correr del *kuruma*”, el poeta describe al ferrocarril 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 lanza alcanzando pronto los arrabales extramuros de Yokohama (Tablada, 2006, p. 96).

Se puede notar entonces, como hay cierto desdén por la modernización que, aunque útil, desluzca el entorno japonés. Además, en los arrabales el humo de las chimeneas de las fábricas ocultan “por instantes la cumbre de hielo del Fusiyama vagamente apercebido en lontananza” (Tablada, 2006, p. 96). Es la industrialización la que va sofocando el idílico paisaje japonés cubriendo incluso los emblemas nacionales, pero con esta descripción, Tablada da fe de que Japón es un país que va avanzando al progreso. De igual manera, el poeta puntualiza la vestimenta de los pasajeros que se encuentran en la estación de Yokohama ya que en el vestido también coexiste lo típicamente japonés con las modas occidentales: “van y vienen vestidos con el traje nacional que profanan ridículos sombreros europeos, honrados burgueses, laboriosos empleados de lentes redondos y blancos parasoles” (Tablada, 2006, p. 96).

El texto “Poemas en la tiniebla” es otro ejemplo de la irrupción de Occidente en Oriente porque relata la celebración del 4 de julio en Yokohama. En esta fiesta, Tablada parece estar nuevamente entre los dos mundos:

Detrás de mi espalda se amontaba 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 de 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, 2006, p. 85).

En su posición neutral, Tablada distingue lo japonés de lo europeo y, nuevamente, remarca que lo Occidental complica la visión de lo puramente Oriental; sin embargo, el espacio real es el Oriente por lo que lo japonés — el Arte, según Tablada — es capaz de sobreponerse.

Tablada escribió en el artículo “La mujer japonesa” publicado en 1905 una interesante crítica contra la visión europea sobre Oriente y reprocha que sea precisamente esa visión —la de Loti, específicamente— la que ha alimentado el imaginario mexicano sobre Japón.

Tres documentos se tuvieron presentes en México, durante largos años, para juzgar al pueblo japonés: el tabor, el biombo y la “Crisantema” de Pierre Loti... Con tales documentos, nuestra noción del pueblo maravilloso era muy semejante a la que de los mexicanos se tiene todavía en el extranjero: el tocado de plumas, el cuerpo desnudo y embijado, el “tentel” de obsidiana chispeando entre el labio perforado (Tablada, 2006, p. 215).⁶⁸

En estas líneas se puede apreciar que el autor encuentra esa similitud en el trato de inferioridad y sometimiento que el europeo le da a los no-europeos. En este mismo artículo, más adelante, Tablada escribe:

A mi regreso del país japonés fueron legión los que me preguntaron con el tono de un ateniense del tiempo de Pericles informándose acerca de los Melámpodos:

—¿Y estarán los japoneses tan civilizados como nosotros...?

Esa pregunta del orgullo y de la ignorancia, insinuaba en mí una profunda tristeza... Para bien de mi patria, sólo hubiera querido contestar: «¡Nosotros lo estamos tanto como ellos!» (Tablada, 2006, p. 216).

De esta manera, Tablada no solo defendía al pueblo japonés calumniado por los europeos y cuya idea se extendía hasta México, sino que además reconoce que los japoneses están más adelantados en la modernidad que su propio país.

El modernista reconoce que por muy superior que se crea el Occidental, la realidad es que no está en su tierra, y principalmente China y Japón eran fuertes oponentes a la imposición y sometimiento de occidente. Aunque de manera muy breve y vaga, en “San Felipe de Jesús”, Tablada recuerda cómo en tiempos del Japón feudal la religión católica fue

⁶⁸ Publicado en *El Mundo Ilustrado* y suprimido *En el país del sol*.

perseguida y el mártir mexicano murió en Nagasaki en manos de los japoneses. El gobierno de Toyotomi Hideyoshi prohibió el cristianismo para ganarse el favor de los monjes budistas y, al mismo tiempo, evitar que los europeos intervinieran en los asuntos políticos del país; de esta manera, Japón se elevó sobre el poder de occidente desde el siglo XVI, aun para ser capaz de impedirles la entrada a su territorio. Si bien este texto tiene un tono personal y místico, es evidente la inversión de poderes pues el franciscano recorría tierra ajena como un ser marginado, pobre y destinado a ser sacrificado porque los gobernantes japoneses tenían el control sobre su suerte.

No obstante, el texto que ejemplifica mejor la inversión de poder presenciada por el modernista es “Bacanal China”. A partir del título como analogía a las fiestas celebradas en Roma en honor al dios Baco, Tablada se refiere a la celebración del aniversario del emperador Guangxu en el China Town⁶⁹. El poeta deja en claro la superioridad de los chinos sobre los europeos desde las primeras líneas en las que nombra a la Rebelión de los bóxers, el grupo xenófobo que estaba en contra de la intervención política y extranjera y que, el 20 de junio de 1900 empezó a atacar a las embajadas extranjeras, así como a los civiles y a chinos que seguían a los extranjeros, especialmente a los que practicaban la religión cristiana.

Mientras los *boxers* con rabia de gorilas hidrófobos hacen picadillo de carne blanca [...] Hay sangre europea en las ondas cenagosas del Río Amarillo y en las charcas de los arrozales palúdicos y las cigarras de este otoño han chillado rabiosamente al abrevarse en un rocío trágico que no es el de la aurora... (Tablada, 2006, p. 89).

Más adelante, Tablada añade:

Y los *boxers*, los *tai-ping* de ahora, levantarán frente a la parsimonia de las potencias, otra Torre de Porcelana; una torre hecha después de los degüellos y de las hecatombes, con la carne blanca de las mujeres europeas y de los niños inocentes... (Tablada, 2006, pp. 89-90)

⁶⁹ Aquí parece haber una discrepancia en las fechas; el emperador Guangxu nació el 14 agosto de 1871 (28 de junio del décimo año de Tongzhi, según el calendario chino. China adoptó el calendario gregoriano en 1912) y la fecha de la crónica es de julio. Mata aclara en su prólogo que muchas crónicas no están fechadas, o lo están incorrectamente, por lo que es difícil de aclarar realmente a qué festividad se refiere Tablada.

En este fragmento, resalta la visión antimilitarista de Tablada en la que parece que reprocha a las potencias, al poder Occidental, el no hacer nada mientras los xenófobos masacran mujeres y niños. De igual manera, se puede apreciar la inversión de poderes en la que son los blancos los que mueren en manos de los asiáticos, hecho que ya ha ocurrido con anterioridad.

En contraposición con la violencia que ocurre en China, los chinos radicados en Japón comen cerdo en un gran festín en el que, al parecer, todos los habitantes del China Town participan. En esta crónica, que rompe con las otras por su tono violento y peyorativo, parece ser que Tablada deja la objetividad y pretende mostrar su desaprobación a China por las masacres cometidas por los bóxers⁷⁰ describiendo al chino como un mono y las chinas como “asquerosas hembras” con “pies de cabra o de faunesa”⁷¹. El poeta ve en los chinos una mirada dudosa y desconfiada, así como pedantería: “¿Qué orgullos inexplicables y misteriosos yerguen esos cuerpos raquíticos? ¿Qué elástica insolencia, que resorte de cinismo endereza esos torsos mil veces doblegados?” (Tablada, 2006, p. 90). Asimismo, describe al templo chino como el más feo de todos en Yokohama y en donde la gracia de Buda es inexistente, un lugar igual de violento como el pueblo que lo venera. Del ambiente de la festividad, el autor no dice nada mejor:

Un ataque de bulimia... Los chinos enjutos y secos devoran como la langosta emigrante, devoran en un momento tocinerías enteras, y después gruñen con la beatitud de los cerdos que han engullido... La alegría china es también una epilepsia que avivan las pipas de opio y el aguardiente de arroz! (Tablada, 2006, p. 92)

A pesar de semejante carnaval, la crónica sugiere que no solo los chinos son parte de la fiesta, sino también hay japoneses y europeos disfrutando, sin importar que, cruzando el mar de Japón, estos bandos estén en guerra. En el trágico último párrafo de esta crónica,

⁷⁰ Durante el verano de 1900, apoyados por la emperatriz Cixí, los bóxers tuvieron varios enfrentamientos con el ejército de la Alianza de las Ocho Naciones hasta el 14 de agosto que logró ocupar Pekín.

⁷¹ Pérez de la Torre (2020) anota que estos adjetivos hacen alusión a la práctica del vendado de pies en las mujeres chinas para lograr los llamados “pies de loto”, además de demostrar cierto desprecio al considerar esta práctica incivilizada.

Tablada se aleja del conflicto y simplemente acepta que, en esos momentos, el occidental no puede hacer nada frente a la fuerza oriental y solo queda esperar por tiempos pacíficos, pues, de todas formas, ninguna de esas muertes será vengada.

...Y entre tanto la flota aliada espera y esperará sin duda hasta que a la desembocadura del río donde está anclada a plomo, en soporosa calma chicha, lleguen de pronto en medio de un flujo trágico, arrojados por una marea sanguinolenta, los cráneos de los mártires decapitados, los cráneos que, entrechocándose con los duros guijarros de la playa, suenan huecos y macabros la angustia de los alaridos sin socorro y el pavor de las muertes sin venganza (Tablada, 2006, p. 92).

Es necesario hacer hincapié en el hecho de que, a pesar de que esta crónica Tablada reprueba la conducta china, lo cierto es que Tablada sentía interés por los chinos y, de hecho, al único que llama amigo durante su estancia en Japón es a Heng-Li So. Tanabe (1981) afirma que Tablada reconocía la diferencia entre las dos naciones. Además, esta narración también habla del interés y del conocimiento que tenía el autor sobre los acontecimientos en Oriente porque compara el levantamiento de los bóxers con otras dos rebeliones, la de Taiping y sus predecesores, los “Pabellones Negros”. En la crónica “Los funerales de un noble” Tablada habla del ejército japonés “de dónde brotó la falange gloriosa que acaba de obligar a la humanidad entera, libertando a los extranjeros de Pekín de la rabia *Boxer*, es admirable por su disciplina y su dignidad” (Tablada, 2006, p. 111), de esta manera se puede notar que no era al pueblo chino al que repudia, sino al grupo xenófobo.

Con estos acontecimientos históricos, los viajeros modernistas podían presenciar casi de primera mano la inversión de poderes en el Lejano Oriente en donde el “superior” era masacrado por el “inferior”, o bien, tenía que comportarse a la manera oriental para encajar en ese mundo. No obstante, es importante remarcar que cuando se habla de Japón de inicios del siglo XX se está hablando del Japón imperial que había estado trabajando para convertirse en potencia y desde 1895 había comenzado un proceso de colonización a otras regiones de Asia. En la rebelión de los bóxers, Japón era parte del ejército de la Alianza de las Ocho Naciones, es decir, ya era parte de las naciones imperialistas en condiciones iguales. Así pues, el Japón que visitó Tablada era un colonizador, sin embargo, este hecho no ocupa

ninguna otra página de sus crónicas salvo las que se han hecho notar. En palabras de su viuda, Nina Cabrera, “odiaba las guerras y el militarismo, pues estaba convencido de que hacía retroceder a la humanidad” (Cabrera de Tablada, 1954, p. 97) por lo que no es extraño que el autor simplemente no hubiera querido escribir de esto, sino del Japón ameno lleno de arte y naturaleza. Con respecto a este militarismo japonés, Tanabe (1981) señala que, entre otros motivos personales, Tablada dejó de escribir sobre Japón después de que ganara la guerra ruso-japonesa en 1905 pues contradecía su imagen estética (p. 86), además de tener un periodo de silencio que “corresponde a una época de hibernación que incubó su metamorfosis de ‘japonófilo modernista’ en ‘legítimo japonista ascético’” (p. 88). Sin duda, habría sido difícil para Tablada de ver como el militarismo y el nacionalismo formaba cada vez más parte de la vida japonesa y se iba perdiendo el Japón místico e idílico; sin embargo, Tablada no se alejó del todo de Japón, sino que se concentró solo en lo que a él le interesaba: el arte.

3.2.5 El viajero etnógrafo

Los modernistas que viajaron al Lejano Oriente y escribieron sobre este no iban de ninguna manera como turistas, antes bien, tenían una agenda, objetivos claros y conocimientos previos del país; ya fuera como corresponsal de algún periódico como José Juan Tablada, Enrique Gómez Carrillo o Arturo Ambrogi, o con un cargo político como Efrén Rebolledo. Al decidirse a escribir sobre el Oriente, asumieron su papel de intérprete cultural y, por tanto, sabían que debían ser objetivos y que lo que iban a traducir era una realidad apartada de la suya y sus coterráneos. De tal manera que Tinajero (2004) señala que el trabajo de estos literatos era cercano al de un etnógrafo ya que el “«yo» autorial que figura en los relatos modernistas se asemeja a un «informante» que se encuentra haciendo trabajo de campo y describe en una forma detallada los pormenores de sus observaciones” (p. 36), así pues, los viajeros modernistas se alejaban del objeto de estudio porque no tienen interés en cambiarlo sino de actuar como testigos para transcribir la cultura observada y explicarla por medio de comparaciones con el imaginario cultural de sus lectores.

En el caso de Tablada, Ruedas de la Serna (2006) declara que el poeta recibió apoyo de Jesús E. Luján pero también del Ministerio de Fomento y, probablemente de Enrique C. Creel quien era amigo de Luján y anteriormente había apoyado a jóvenes para ir a Europa.

Tablada, entonces, fue a Japón para escribir sobre el país, “no sólo debería escribir poemas y crónicas literarias, sino que se había comprometido a informar al público acerca de la industria y las artes aplicadas que tan altamente se habían desarrollado en el país nipón” (p. 30). En las páginas escritas por Tablada en Japón hay poesías y crónicas, sin embargo, no hay nada escrito sobre su principal objetivo, Ruedas de la Serna (2006) se pregunta por qué el escritor no cumplió con su cometido. Según García Rodríguez (2019) “pareciera que más bien merodeaba por las tiendas de antigüedades o librerías de Yokohama, y que la mayoría de sus salidas fuera de esa ciudad fueron con alguien más que lo llevaba” (p. 84). A pesar de estos desatinos y el hecho de que, al parecer, la estancia en Japón no rindió los frutos esperados ni para Tablada, ni para sus benefactores (Tanabe, 1981, p. 87) no se puede negar que la sola experiencia de estar en Japón, logró en Tablada un efecto más bien a largo plazo que terminó en lo que él mismo llamó “poemas sintéticos”; tampoco se puede negar que la sensibilidad de poeta de Tablada logró que sus crónicas sean altamente estilizadas, trabajadas y pulidas, además de tener un ritmo poético que lo aleja de simples descripciones de agente viajero, y que sean la base del orientalismo y el japonismo latinoamericano (Tinajero, 2004, pp. 34, 42).

Para ser un intérprete cultural se necesita tener conocimientos de la cultura en cuestión. En este aspecto, Tablada destaca particularmente pues ninguno de sus contemporáneos lo igualaba en conocimientos sobre Japón, especialmente aquellos sobre estética y filosofía (Tinajero, 2004, p. 56). De esta manera, sus crónicas contienen datos históricos y explicaciones sobre los objetos, artistas o personajes históricos que, aunque en una primera edición pudo confundir, cuando finalmente editó *En el país del sol*, estas equivocaciones fueron corregidas debido al aumento de sus conocimientos.

En “Tokio al correr del *kuruma*”, el autor habla del pasado de Tokio. Mientras recorre las murallas del antiguo Edo, Tablada relata al lector el pasado histórico de la nueva capital del Imperio Japonés, especialmente se centra en el pasado histórico del siglo XVI y XVII, cuando Edo dejó de ser un pueblo pesquero para convertirse en la capital del shōgunato Tokugawa, y con esto una de las regiones más pobladas de Japón. Tablada hace mención de los desastres naturales, incendios y epidemias que azotaron a la ciudad a lo largo de los siglos, pero al final Edo “renació triunfante como un Fénix!” (Tablada, 2006, p. 99). Lo que resulta más interesante dentro de estas descripciones es la comparación que hace de Edo con otras

grandes ciudades orientales: “¿Qué Babilonia, qué *Hekatompylos*, qué Alejandría siete veces plagada, qué ciudad del martirologio bíblico, podrán exceder en pánico y en horror trágico, los anales de esta ciudad portentosa y viva a despecho de mil muertes?” (Tablada, 2006, p. 100). Además de compararlas por su grandeza e importancia dentro de la historia de relaciones entre Occidente y Oriente, también las iguala en cuanto a las desgracias vividas dentro de sus muros. De esta manera, se puede observar que Oriente ya estaba presente en la mente de los lectores mexicanos, pero Tablada acerca el Lejano Oriente asimilándolo con el Oriente ya conocido.

Para describir la arquitectura nipona, los modernistas recurrieron al imaginario cultural de sus lectores para poder dar una idea más clara de lo que sus ojos veían (Tinajero, 2004, p. 58). De esta manera el *sanmon*⁷² de los templos de Shiba es comparado con el Arco del Triunfo de París.

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 el ágil vuelo de las Victorias o el ímpetu de las cuadrigas, se ve sólo la techumbre cuya enormidad agobia... (Tablada, 2006, p. 105).

Así mismo, en su labor de intérprete, el autor modernista sabe que está explicando realidades que sus lectores no conocen por lo que la descripción tiene que ser detallada y explícita. Por tanto, así como recurre a analogías, hay casos en los que es imposible, como se verá en la siguiente descripción de una campana de los templos budistas:

Bajo un cobertizo cuya techumbre es otra obra maestra de la arquitectura nipona, cuelga una campana gigantesca, no de la figura de las nuestras, sino como un hueco cilindro coronado por un casquete cóncavo; el badajo de aquella campana es un ariete que impulsado por el campanero comienza a oscilar hasta que el máximo de su vaivén topa en el bronce arrancándole sonidos poderosos y llenos de melancolía... (Tablada, 2006, p. 105).

⁷² 三門: puerta triple para entrar al templo budista. (<https://jisho.org/>)

Tablada escribe “no de la figura de las nuestras”, con estas palabras ya le indica al lector que este objeto no está dentro de su imaginación y tiene que crear un nuevo concepto y una nueva imagen para la campana japonesa, pero el autor le enseñará cómo es este objeto. Así, aunque la descripción es objetiva, el “yo” autorial está acompañando al lector a reconocer esta nueva realidad al dialogar con él.

Durante su estancia en Japón, Tablada asistió al funeral de Kiyotaka Kuroda, un político japonés que ocupó el cargo de Primer Ministro, siendo el segundo en este puesto y en ese entonces era parte del Consejo privado del Emperador. Tablada fue invitado a la ceremonia por Mr. L., de quien solo sabemos por las mismas líneas del autor que tenía una buena posición que le daba entrada a este tipo de eventos. El poeta se muestra entusiasmado por poder ver con sus propios ojos tanto un funeral budista como a los miembros de la aristocracia japonesa.

En esta crónica titulada “Los funerales de un noble”, Tablada habla tanto el ambiente propio de la ocasión como de los personajes políticos que asistieron al funeral, de esta manera muestra su interés por conocer y dar a conocer todo lo referente a este país. Describe el cortejo fúnebre y compara a los soldados japoneses con los mexicanos por su apariencia física: “rudos legionarios de baja estatura, cráneo rapado y rostro cobrizo y pomuloso, tienen en su aspecto una semejanza absoluta con las tropas mexicanas” (Tablada, 2006, pp. 111-112); y a las flores de luto japonesas con el cempasúchil: “grandes ramos cónicos de flores amarillo naranja, muy semejantes a los zempasúchiles [*sic*] de nuestros indígenas” (Tablada, 2006, p. 112). Al comparar a los soldados y a las flores con lo mexicano, el autor busca nuevamente que el lector sea capaz de vislumbrar la realidad, al mismo tiempo que se siente identificado con la cultura nipona y la sienta propia. Más adelante, Tablada explica que en Oriente, es el blanco el color de luto: “la idéntica túnica de color blanco, que en el Japón simboliza el luto como lo expresa el negro en occidente” (Tablada, 2006, p. 112).

En cuanto a los personajes políticos que asistieron al funeral, Tablada nombra a algunos como parte de su erudición del país, así como de los asuntos políticos y sociales y la relación entre México y Japón:

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 poderoso *Shiogun*, supremo jefe militar vencido por el actual Mikado... (Tablada, 2006, p. 114).

Finalmente, el autor relata toda la ceremonia budista llevada a cabo sin más intervención del “yo” autorial, tratando de ser objetivo, pero sin dejar de lado su voz poética.

Otra de las crónicas rica en descripciones de la cultura japonesa es “Un *matzuri*”. En esta crónica, Tablada trata sobre un festival religioso celebrado en el templo de Motomachi y que veneraba a Yakushi Nyorai, el Buda de la Medicina. Este texto comienza con un diálogo imaginario entre dos mujeres que, entre otras cosas, hablan del festival; de esta forma y gracias a los *chinchinyoshi*, los pregoneros, es como el autor se entera de la fiesta.

En su entendimiento del Japón, Tablada utiliza las horas japonesas que corresponden a los doce signos del zodiaco chino y cada hora corresponde a dos en el conteo de tiempo occidental.

desde la hora de la Liebre hasta la hora de la Serpiente, una menuda lluvia escarcha los pinos sombríos y hace brillar los negros techos de las pagodas. Si a la crepuscular hora del Gallo no han volado las nubes, el festival será diferido y las *musmés* llorarán con la lluvia... (Tablada, 2006, p. 121).

Ruedas de la Serna (2006) y Mata (2005) aclaran que aquí hay una nota en la Revista Moderna, pero en el libro no hay tal. Sin embargo, la anotación de Tablada solo dice que el día japonés tiene doce horas dobles designadas con el nombre de un animal. Aunque las horas no son muy obvias, por el contexto se puede entender que corresponden a las primeras horas de la mañana y las del atardecer⁷³. Este es otro recurso que utilizaban los viajeros modernistas para que el lector fuera adentrándose en la cultura oriental sin necesidad de explicaciones innecesarias, mientras que, al mismo tiempo, señala una diferencia entre las culturas.

⁷³ La hora de la Liebre o Conejo corresponde desde las cinco hasta las siete de la mañana. La de la Serpiente de las nueve a las once, y la del Gallo de las cinco a las siete de la tarde.

En este texto, Tablada describe el ritual de purificación y veneración de los fieles al Buda del templo Zotokuin que llevaban a cabo antes de ir al festival. Asimismo narra los diferentes entretenimientos llevados a cabo en la verbena, entre ellos, una danza de la cual señala: “la música dice poco al oído extranjero, pero se adivina singularmente expresiva y dócilmente subordinada a la pantomima pasional de la danza” (Tablada, 2006, p. 123). El autor no encuentra música similar en su entorno, y tiene que explicar al lector la diferencia de la música y el baile. Con respecto a esto, en “La ceremonia del té”, también hace una descripción de un baile, pero a diferencia de la danza popular del festival, en casa del *miyabito* fue hecho por geishas. Aquí también remarca la diferencia con los bailes de occidente:

La coreografía occidental no tiene más que un eterno efecto de luz y una pobre sugestión, sensual [...] 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, 2006, pp. 133-134).

En el *matsuri*⁷⁴ se llevó a cabo un enfrentamiento de sumo, por lo que esta crónica dedica unas líneas a la explicación del deporte y la descripción de los jugadores cuyas extremidades y cuerpo “parecen los de un enfermo de elefantiasis” (Tablada, 2006, p. 123). El encuentro entre los atletas es descrito tan rápido como en realidad llegan a suceder los encuentros de sumo.

Dentro de esta temática, otra de las crónicas que es importante rescatar es “Un teatro popular” que resulta ser una descripción de una obra de teatro *nō*. Siguiendo su estilo, Tablada no se limita a relatar la historia de la obra, sino que describe el teatro, el escenario y el ambiente que se vive antes del espectáculo. Las líneas con las que cierra este texto resultan interesantes ya que muestran la intención de Tablada de simple observador e intérprete.

Hubiera podido de una manera ordenada y sistemática contar a los lectores el argumento de esta tragedia japonesa, después de traducir su libreto; pero preferí trasladar mis impresiones como las recibí, con la incoherencia y el misterio con que por mí fueron resentedas... (Tablada, 2006, p. 145).

⁷⁴ 祭り: festival. (<https://jisho.org/>)

El nivel de observación aunado con la estética de Tablada, hace de esta crónica un bello relato de la obra de *nō* en la que es fácil imaginar lo que estaba pasando en el escenario. Tanabe (1981) señala que el autor muestra conocimiento sobre el tema, sin embargo confunde algunos términos más propios del teatro kabuki⁷⁵ (p. 85). Además, parece ser que Tablada quiso representar el ritmo de las palabras y la música en conjunto con el escenario, así como “la realidad irreal del *nō* y, más que nada el uso artístico del vacío y el silencio” (Tinajero, 2004; 54). A diferencia del kabuki, el *nō* utiliza máscaras; Tablada se lamenta no poder ser capaz de describirlas: “Y desgraciadamente es un imposible traer al papel aquellas máscaras trágicas y dolorosas; las dulces y ambiguas faces de las pálidas *musmés* y los rostros airados y terribles de los samuráis vengadores!” (Tablada, 2006, p. 145).

Existe un pasaje no incluido *En el país del sol*, pero publicado en el artículo “En el país del sol. Sitios. Episodios. Impresiones” en la Revista Moderna que describe una calle de Yokohama. Este texto eliminado del libro es una descripción bastante detallada de las calles, los comercios y los japoneses —especialmente los niños y bebés—, incluso un teatrillo guiñol ambulante. Los motivos por los que Tablada decidió excluir este fragmento no están del todo esclarecidos, Rodolfo Mata (2005) se pregunta si la omisión fue por descuido de la edición o por bajar el costo de la producción (p. 11).

Como se ha podido observar, Tablada buscaba “trascender diferencias geográficas, nacionales, raciales, religiosas y sociales” (Tinajero, 2004, p. 38), al escribir sobre Japón porque su meta, más allá que el que sus mecenas le hubieran impuesto, siempre fue el de mostrar a los mexicanos lo que él veía en Japón; probablemente no siempre fue muy objetivo y sus fuentes de consulta le hacían tener ideas preconcebidas, sin embargo, hizo un intento de ser imparcial y mantenerse al margen para poder interpretar y dar a conocer de la mejor manera la cultura japonesa.

⁷⁵ 歌舞伎: Género teatral clásico que combina actuación, acrobacia y música, y en el que los papeles femeninos son representados por hombres. [...] En el kabuki, los vistosos ropajes, pelucas y maquillaje combinan cuidadosamente con el papel del actor” (Flath *et al.*, 2016, p. 119).

3.2.6 La mujer japonesa, el ideal femenino

Dentro del contexto orientalista, la figura de la mujer oriental se convirtió en el elemento erótico debido a que la erotización y sexualización del otro era parte del exotismo europeo (García Rodríguez, 2019, p. 73). La mujer japonesa no fue una excepción siendo la geisha, la *oiran*⁷⁶ y la “musmé”⁷⁷ los modelos para recrear y hablar de las japonesas. En este tenor, hay que hacer notar la figura de la actriz y geisha Sada Koyama, o Sada Yakko, que llamó la atención del público occidental desde que empezó a trabajar en Estados Unidos e Inglaterra, hasta que acaparó el interés universal en la Exposición Universal de París de 1900. Sada Yakko, pues, se convirtió tanto en una representación de la mujer japonesa como en un símbolo del feminismo (Almazán Tomás, 1998).

Pérez de la Torre (2020) observa que la mujer oriental tabladiana sigue un esquema dicotómico: la *femme fatal* y la *femme fragile*. Esto es, por un lado, el poeta mexicano nombra y está encantado con la figura de la geisha, la *oiran* y la *odoriko*⁷⁸ siguiendo la idea del japonismo europeo; por el otro, habla de la “musmé” y las esposas japonesas. Aunque en varias ocasiones la imagen de la “musmé” se confunde con la de las mujeres de los barrios de placer, es posible observar que Tablada las llega a separar, o bien, a encontrar a la una en la otra. Asimismo, Pérez de la Torre (2020) apunta que Tablada fue capaz de ver más allá de los prototipos japonistas, y dentro de sus crónicas, además, se encuentran figuras femeninas marginales tales como la migrante china, la estudiante y el *onnagata*⁷⁹(p. 287).

Ahora bien, el contacto de los europeos con la mujer nipona llegó mediante los *ukiyo-e*, específicamente por medio de los *bijin-ga*⁸⁰ de Utamaro y otros pintores; por consiguiente,

⁷⁶ 花魁, “prostituta con licencia de alta clase; cortesana”(Flath *et al.*, 2016, p. 198).

⁷⁷ Del japonés: *musume* (むすめ, 娘) hija, muchacha o mujer soltera. (<https://jisho.org/>)

⁷⁸ 踊り子: “Geisha especializada en danza tradicional; una joven bailarina” (Flath *et al.*, 2016; p. 197).

⁷⁹ 女形: “Actor especializado en papeles femeninos en el teatro kabuki. El ideal del *onnagata* es la abstracción de la feminidad y no la representación de una mujer real.” (Flath *et al.*, 2016, p. 204). Aunque Pérez de la Torre incluya al *onnagata*, no se tratará en esta tesis, pues Tanabe (1981) y Ruedas de la Serna (2006) han indicado que la obra de teatro que fue a ver Tablada era del teatro *nō* y es la premisa que se utilizará para esta investigación. Sin embargo, es necesario indicar que en el *ukiyo-e*, los *onnagatas* también eran pintados y es probable que Tablada hubiera visto una pintura de un actor kabuki pensando que era una geisha ya que, a primera vista y para desconocedores, el maquillaje y el vestuario son similares, además de recibir muy similar educación en el arte.

⁸⁰ *Bijin-ga* (美人画) Pintura con el tema de mujeres bellas. (Flath *et al.*, 2016, p. 49).

esta misma imagen llegó a Latinoamérica. El imaginario occidental no pudo ignorar la misteriosa belleza de las mujeres retratadas y buscar darles identidad a las mujeres desconocidas; debido a la erotización, resultaba muy sencillo pensar que esas desconocidas eran prostitutas o geishas; aunque muchas de las mujeres de los *bijin-ga* también incluyen personajes de la literatura y mujeres comunes (García Rodríguez, 2019, p. 71).

De esta suerte, Tablada escribió dos textos previos a su viaje y que incluyó *En el país del sol*; son dos prosas poéticas efrásticas de un par de pinturas *bijin-ga* que los investigadores de la colección de estampas japonesas no han podido identificar (*vid.* García Rodríguez, 2019); estos se titulan “El despertar de la *musmé*. (Acuarela de “Kunisada”)” (1894) y “La elección del vestido. (Estampa de Toyokuni)” (1899). Ambas prosas relatan el momento íntimo de la cortesana imaginaria, el despertar y el vestirse; sin embargo, Tablada no habla de los sentimientos de la mujer sino describe el momento llenando de japonerías el texto en la descripción de los kimonos, el cabello y la alcoba, al tiempo que habla de lugares como Nikko o Yoshiwara y recalca la presencia del amante, un daimio o el embajador de Corea. Sin lugar a dudas, son textos totalmente japonistas y tempranos dentro del japonismo de Tablada, pero en ellos se puede apreciar la cercanía a la cultura japonesa y, sobre todo, que su aproximación es mediante el arte como se ha remarcado anteriormente.

En el japonismo, la figura de la geisha era el arquetipo de la mujer japonesa y de Japón ; no pocas veces se utilizó su imagen en artículos que trataban del país, y era parte de la mayoría de los cuadros japonistas (*vid.* Almazán Tomás, 2004). Las geishas tienen su origen en el siglo XVII como mujeres que se dedicaban al arte de la conversación, la danza y la música; además, muchas llegaron a actuar como espías para el daimio de la región. Estas mujeres se convirtieron en “un personaje casi mítico del acervo cultural tradicional y fuente de interpretaciones caprichosas en las fantasías eróticas de Occidente [...], la “geisha” representa la esencia misma de la femineidad y la delicadeza” (Pena de Matsushita, 2018, p. 40). No se podía hablar de las geishas sin hacer referencia a los distritos rojos, siendo el de Tokio, Yoshiwara, el nombrado por Tablada.

“El castillo sin noche” es la crónica en la que el poeta relata su visita Yoshiwara. El texto incluye un epígrafe tomado el pasaje de Loti⁸¹ en el que relata su paseo por el burdel

⁸¹ “Suplico encarecidamente que no se indigne nadie; en primer lugar mis intenciones son puras; voy sólo a visitar aquellos lugares. Y, además, el *Yoshiwara* es en el Japón una de las más respetables instituciones

tokiota, que es utilizado a modo de defensa para asegurar que su excursión al barrio del placer tiene “intenciones puras” y se lleva a cabo con el objetivo de ver y conocer. En la breve introducción del texto, Tablada compara la visita a Yoshiwara a la ceremonia del té, viendo ambos como parte de la tradición y ritual japoneses; hace especial énfasis que él mismo se ha negado a concluir el ritual porque “esa copa era de — todo el mundo!” (Tablada, 2006, p. 58).

La descripción del lugar es similar a lo que Loti relata en *Japoneries d’automne*, que puede hacer dudar de si Tablada estuvo realmente en Yoshiwara, sin embargo, existen un par de diferencias importantes en el relato del mexicano. Primeramente, el poeta encuentra una belleza artificial, pero esa hermosura resulta ser su arma más poderosa de destrucción.

Los anales galantes del Yoshiwara abundan en testimonios del poder de seducción que aquellas sirenas han ejercido desde remotos días sobre daimios y ricoshomes, y con ejemplos de ambiciones desenfadadas y trágicas perfidias confirman la *universalidad* de este tipo (Tablada, 2006, p. 163, cursivas mías).

En este fragmento se puede observar que Tablada ve en las cortesanas japonesas el poder de seducción que encuentra en las mismas en cualquier parte del mundo. Es decir, por mucho que las geishas, *oiran* y prostitutas japonesas sean dignas de alabanza por parte de los occidentales por su aparente belleza y hermosos vestidos, no dejan de ser mujeres seductoras dispuestas a utilizar cualquier medio para obtener lo deseado y causar la perdición de los hombres. Posteriormente, el autor pone de ejemplos a otras *femme fatale* más cercanas a la tradición occidental, tales como Salomé, Dalila y Onfalia en un esfuerzo del autor por acercar la cultura japonesa a la mexicana.

En segundo lugar, Tablada no se muestra indiferente tras la visita como lo fue Loti quien está más preocupado por alcanzar el tren y dejar Japón. Tablada está decepcionado:

Pero, a pesar de que aquella brillante *mise en scène* que al principio se me antojó una apoteosis, un invencible desencanto se insinuaba en mi espíritu.

sociales... Es un lugar de paseo y de ostentación frecuentado hasta por las familias; no sólo lujoso y espléndido, sino también casto en lo posible, casi litúrgico, casi religioso” (Tablada, 2006, p. 157).

Establecimiento oficial, “casi litúrgico”, “casi religioso”, institución social, lo que se quiera, pero que no era al fin y al cabo más que un mercado, un bazar de mercancías más o menos aderezadas... (Tablada, 2006, p. 164).

Tablada separa el ideal de la realidad declarando que “fácil es enamorarse de una estampa de Utamaro y sentirse casi helado ante el modelo reducido a realidad...!” (Tablada, 2006; p. 164). No es que las mujeres del Yoshiwara no sean estéticas, sino que es una belleza artificial que no tiene relación con el ideal; antes bien, no dejan de ser prostitutas: “la copa de saké de laca y oro circulando de boca en boca para calmar la sed de todos...” (Tablada, 2006, p. 164).

En el fragmento anterior Tablada vuelve a retomar el epígrafe de Loti y a oponerse a la opinión del francés, pues el mexicano más bien encontró vulgaridad antes que belleza a pesar de la similitud de sus descripciones del lugar. Así pues, en esta crónica se demuestra lo que Tanabe (1981) apunta: “es una manifestación de su divorcio del decadente esteticismo a la francesa del siglo XIX, y a la vez revela sus ideas contradictorias, que oscilan entre la imagen idealizada y la miseria desengañadora, sobre una institución prostibularia llamada Yoshiwara” (p. 81). La separación del ideal y la realidad resulta significativa en este apartado porque Tablada intenta desmitificar la visión de las cortesanas japonesas en cuanto a la realidad, es decir, la belleza estética de estas mujeres está reservada únicamente para el arte.

Inicialmente, influido por Loti, Tablada utilizaba el mote “musmé” para cualquier mujer joven japonesa, pues el francés define el término en *Madame Chrysanthème* de la siguiente manera:

Mousmé es una palabra que significa jovencita o mujer muy joven. Es una de las más bonitas del idioma nipón; parece que hay en esta palabra, un *mohín* (el puchero gentil y divertido como lo hacen ellas) y sobre todo la *carita* (la carita arrugada como la de ellas). La utilizaré seguido, no conociendo ninguna en francés que la equivalga⁸² (Loti, 1887, p. 46).

⁸² *Mousmé* est un mot qui signifie jeune fille ou très jeune femme. C'est un des plus jolis de la langue nipponne ; il semble qu'il y ait, dans ce mot, de la *moue* (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la *frimousse* (de la frimousse chiffonnée comme est la leur). Je l'emploierai souvent, n'en connaissant aucun en français qui le vaille. (Traducción mía)

En la figura de la “musmé”, Tablada encuentra a la *femme fragile* de su visión bipartita de la mujer japonesa que ya había representado en la imagen de las princesas orientales en sus poesías posteriores al viaje (*vid.* Pérez de la Torre, 2020). Es la “musmé” la que es buena esposa, la “suave y recatada” cargada de “virtudes domésticas” e “ingenua coquetería”, es la “infinitamente dulce, tranquila y delicada” y frívola. Estos atributos y valores que enumera Tablada provienen de una larga tradición neoconfuciana que obliga a la mujer a ser así, e incluso en el periodo Meiji, el papel de la mujer en la sociedad estaba condicionado a las necesidades de la sociedad japonesa emergente, especialmente en cuanto al rol que tenía dentro del núcleo familiar como la “buena esposa y madre sabia” —*ryōsai kenbo*— (Pena de Matsushita, 2018, p. 27; Almazán Tomás, 2004, p. 253). Por lo que el poeta los elogia considerando esos valores impuestos como la esencia de la mujer japonesa en contraposición con la decepción de las mujeres de Yoshiwara.

La dicotomía de la *femme fatale* y la *femme fragile* es evidente en el artículo “La mujer japonesa” que Tablada escribió cinco años después de su viaje e incluyó *En el país del sol*. En este texto, el poeta mexicano hace una diferencia entre las mujeres japonesas comunes —la buena esposa, la *femme fragile*— del arquetipo exótico que representaban las geishas y cortesanas —la *femme fatale*—. Es conveniente poner atención en los años transcurridos desde el viaje a la publicación de este artículo por dos cuestiones: la primera corresponde a que, en la versión original en *El Mundo Ilustrado*, Tablada ya no sigue la ortografía heredada de Loti, sino que ya escribe la palabra en japonés —*musume*— (Ruedas de la Serna, 2006, p. 189) aunque la acentúa para castellanizarla como hace con muchas otras palabras japonesas. La segunda es la diferenciación que hace entre dos tipos de mujeres, las de la familia tradicional y las vendedoras de amor (Tanabe, 1981, p. 84) pues en las crónicas y antes de su viaje no existe esa distinción. Tablada incluye dos epígrafes en el artículo; uno que habla sobre las geishas, el otro sobre las esposas. Ambos son de fuentes japonesas, el primero de Kaibara Ekiken⁸³ y el segundo de Murasaki Shikibu⁸⁴, lo cual también es indicador de mayor

⁸³ Kaibara Ekiken (1630 – 1714) Filósofo neo confuciano, botánico y escritor de viajes. Es necesario especificar que este erudito escribió el “*Onna Daigaku*” (universidad de mujeres) que se convirtió en la base para el rol de género de la mujer, además de decir que la estupidez era innata en la mujer. (*vid.* Pena de Matsushita, 2018, p. 36).

⁸⁴ Murasaki Shikibu (c. 978 – c. 1014) Cortesana escritora. Autora de *Genji Monogatari* (Britannica, s. f.).

acercamiento a Japón, esta vez a través de la literatura. Estos dos asuntos son muestra del conocimiento que Tablada adquirió sobre Japón durante esos cinco años, pero resulta curioso que, en su imaginario, el poeta utilice el vocablo *musume* para referirse a la japonesa-buena esposa.

En “La mujer japonesa”, Tablada describe los kimonos y los peinados elaborados y hace hincapié en que “no es la *musumé* suave y recatada la que más se atavía con esos esplendores; más bien hay que ver en la geisha o en la hierática oirán esas pompas de indumentaria” (Tablada, 2006, p. 191). Sin embargo, a pesar de que las mujeres japonesas no utilizan esos vestidos, el poeta encuentra en ellas “la rara e insinuante gracia, la exquisita feminidad de la mujer japonesa” (Tablada, 2006, p. 193). De esta manera, el autor deja en claro que “la geisha, la oirán aparatosa, suntuosa, hierática, es la expresión estética de la *musumé*.” (Tablada, 2006, p. 193). Estos fragmentos son reveladores ya que son prueba de que, en la visión de la mujer de Tablada, lo “real” y lo “ideal” se encontraban en el mismo personaje, la “*musmé*”, y más bien dependía del punto de vista en que se observara a la japonesa, pero no dejaría de ser digna de alabanza por su belleza exterior e interior.

Otro punto importante dentro del artículo “La mujer japonesa” es un fragmento omitido en la versión de *En el país del sol* en el que Tablada vuelve a separarse del discurso europeo al declarar que “la mujer japonesa, la delicada *hara-musumé*, sigue acurrucada en las mentirosas páginas de Loti, como animal gracioso, pasivo y egoísta...” (Tablada, 2006, p. 216). Sin entrar mucho en detalle, hay que recordar que Loti contrajo matrimonio con una japonesa y de esa experiencia escribió *Madame Chrysanthème*, sin embargo, la vivencia no fue tan favorecedora como el francés hubiera querido. Aunque es cierto que en el artículo que se trata la imagen de la japonesa divaga entre la buena esposa y las cortesanas y no queda muy clara la postura de Tablada si desea o no desmitificar lo que Loti ha dicho, resulta importante remarcar que, al menos en un primer momento, el mexicano no está de acuerdo con lo que el francés escribe sobre la mujer japonesa. Como lo ha hecho notar Tanabe (1981) y Pérez de la Torre (2020), Tablada sentía un gran respeto por los japoneses e, incluso, los podía sentir superiores, por lo que este sentimiento se extendió también a la mujer.

Anteriormente se hizo notar que Tablada, además, había encontrado otros tipos de mujeres en Japón, entre ellas a la migrante china. En la crónica de “Bacanal china” parece que el autor muestra cierto desprecio a las chinas, sin embargo, como se ha visto en apartados

anteriores, este supuesto menosprecio responde a otro tipo de discurso y no a un discurso xenófobo; ya que cómo también se ha hecho notar, el único amigo del que habla Tablada durante la estancia en Japón fue un chino. Otra aparición de la mujer china está en “La mujer de Tjuang-tsé”, en esta crónica se cuenta una leyenda sobre el castigo que reciben las mujeres volubles e infieles. Habrá que hacer hincapié que la acusación no es solo para las mujeres chinas, sino a todas, pues Tablada concluye la crónica utilizando una cita bíblica: “He hallado que la mujer es más amarga que la muerte, que es redes y lazos su corazón y sus manos como ligaduras” (Tablada, 2006, p. 171), es decir, con el uso de este recurso, la intención del autor se acerca más a dar a entender que el mismo tipo de mujer se encuentra en Occidente y Oriente, y parece ser que, de esta manera, Tablada va levantando el velo de la idealización de la mujer oriental.

Finalmente, la última figura femenina marginal que apunta Tablada en sus crónicas es la estudiante (Pérez de la Torre, 2020, p. 287) que aparece someramente en el artículo “Festival de año nuevo” escrito en 1912 y que no forma parte de sus crónicas de viaje: “Todos los alumnos de las escuelas, vestidos con el *hakama* y el *haori*, amplio y plegado pantalón y oscuro sobretodo que constituyen el traje estudiantil en hombres y mujeres, acuden a sus respectivos planteles” (Tablada, 2006, p. 203). Tal como Pérez de la Torre propone, es una figura que no se puede dejar de lado puesto que representa un hecho importantísimo que ocurrió tanto en México como en Japón con respecto a la mujer, y esto es, el derecho a la educación. La estudiante representa el progreso y “constituye un inusitado testimonio de la realidad enhebrada de modificaciones sociales que es característica de este período [Meiji] y añade un matiz de veracidad a la consolidación del estereotipo de la japonesa” (Pérez de la Torre, 2020, p. 302).

Es indudable que, a pesar de su intento por desmitificar y alejarse del discurso europeo con respecto a la mujer japonesa y oriental, Tablada no lo logra en su totalidad porque como artista no deja de necesitar a su musa que se personifica en el arquetipo exótico de la mujer japonesa maquillada y vestida con un kimono exquisito. El espíritu poético sigue invocando la imagen de la geisha mística y su vena de pintor sigue observando la belleza de las cortesanas en los *bijin-ga*. Sin embargo, es muy rescatable y significativo que haya dejado testimonio de la tentativa por darle a sus lectores una visión más objetiva de la mujer oriental,

descorriendo un poco el velo del exotismo y la sexualización para dar prioridad a una mujer que desde su espacio hogareño cumple su función social.

4. CONCLUSIONES

El punto de partida de esta investigación es la revalorización de *En el país del sol* de José Juan Tablada como una obra auténtica japonista que se separa del exotismo y el orientalismo europeo, y que proporciona al lector mexicano —latinoamericano— un intercambio cultural entre Japón y México gracias a la labor didáctica e interpretativa del autor.

Después de analizar las veinticinco crónicas que conforman el libro hay varias conclusiones. En primer lugar, los cambios que realizó Tablada entre las entregas a la Revista Moderna —y otros periódicos— y la publicación del libro fueron meramente estilísticos y pocos o nulos en cuanto a la información sobre Japón. Esto da pauta para pensar en dos posibilidades; por un lado, el deseo del autor por conservar aquella impresión original sobre el país tal cual fue escrita. Por otro, que el poeta reconoce que sus observaciones de aquel entonces, no eran erradas y transmitió lo que deseaba transmitir. Los fragmentos omitidos se antojan que fueron eliminados más por la falta de recursos como lo llegó a anotar Mata (2005).

Al ser Tablada el primer modernista latinoamericano que viajó a Japón y que escribió sobre él, sin duda logró hacer una fisura entre las ideas preconcebidas y la realidad de Japón. Si bien, la idea eurocentrista sobre Oriente continuó —continúa— sin estos autores, el orientalismo latinoamericano se habría quedado en una imitación del europeo y no habría sido de ayuda para el movimiento modernista.

Como en todos los latinoamericanos, la base del japonismo de Tablada se dio a partir del arte; sin embargo, en el caso del poeta fue llevado al extremo de ver a Japón como una perfecta obra de arte. El poeta no habla del progreso ni la occidentalización que estaba sufriendo el país, siguiendo su vena modernista, se niega a mostrar la ciencia; por el contrario, se deja llevar y abstraer por los paisajes naturales y el arte arquitectónico, por las tradiciones y cuentos ancestrales. Es cierto que añora aquel Japón que vio en las pinturas y leyó en otros autores, pero también reconoce que esa no es la realidad del Japón que él observa; sin

embargo, Tablada decide concentrar su poesía en lo que le place y disfruta del país. Así pues, la visión de Japón de Tablada es una estampa japonesa.

Finalmente, el japonismo de Tablada seguramente no habría evolucionado de la misma manera de no haber visitado Japón. Aunque el gusto por el país era genuino y, muy probablemente, Tablada hubiera seguido informándose de Japón, lo cierto es que existió esa ruptura entre lo que entendía de Japón antes y después del viaje, pues sus textos dejaron de ser exotistas para ser una verdadera fuente de información sobre la cultura japonesa. Un ejemplo es, aunque incompleta, la reivindicación que hace de la mujer japonesa.

Para Tablada, el Japón que describe en sus crónicas es, sobre todo, un peregrinaje hacia el conocimiento del Otro para conocerse a sí mismo. Pero Tablada no es egoísta, pues deseó dar a conocer ese país lejano y desconocido a sus coterráneos para que también se conocieran a sí mismos y, de esa manera, lograr en México lo que se estaba logrando en Japón.

BIBLIOGRAFÍA

- Almazán Tomás, V. D. (1998). La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España. *Anales de la literatura española contemporánea*, 23, 3, 717-713. <https://www.jstor.org/stable/25642043>
- Almazán Tomás, V. D. (2004) Geisha, esposa y feminista: Imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936). *Studium: Revista de Humanidades*, 10, 253-268. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1196008.pdf>
- Almazán Tomás, V. D. y David, V. (2003). La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo. *Revista Artigrama*, 83-106. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf>
- Bogarín Quintana, M. (2014). *Elogio de lo incabado. El imaginario sobre Japón en la literatura mexicana*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Bogarín Quintana, M. (2014). La fantasía sobre Japón, sus génesis, estructura y tópicos en la tradición literaria mexicana. *Argus-a. Artes & Humanidades*, IV. https://www.researchgate.net/profile/Mario-Bogarín/publication/272483420_La_fantasia_sobre_Japon_su_genesis_estructura_y_topicos_en_la_tradicion_literaria_mexicana/links/609302dd92851c490fbbb295/La-

[fantasia-sobre-Japon-su-genesis-estructura-y-topicos-en-la-tradicion-literaria-mexicana.pdf](#)

- Bogarín Quintana, M. (2017). Efrén Rebolledo y el viaje. Recursos y tópicos de una aproximación sociocultural mexicana a la visión japonesa del exotismo. *Argus-a. Artes & Humanidades*, VI. <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/efren-rebolledo.pdf>
- *Britannica* (s.f.) <https://www.britannica.com/>
- Bru i Turull, R. (2013). *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*. Obra social “La Caixa”.
- Buch, M. R. (2018). Madame Chrysanthème (1887) et Japoneries d’automne (1889) de Pierre Loti entre japonisme et exotisme désenchanté. *Promptus-Würzberger Beiträge Zur Romanistik*, 2, 53-75. https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/16160/file/Buch_promptus_Band2_2016.pdf
- Cabrera de Tablada, N. (1954). *José Juan Tablada en la intimidad*. Imprenta Universitaria.
- Camps, M. (2014). Pasajero 21: Evidencia del viaje de Tablada a Japón en 1900. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 377–394. <http://www.jstor.org/stable/43855169>
- Chamberlain, B. H. (2019). *Cosas de Japón. Apuntes y curiosidades del Japón tradicional*. Satori Ediciones.
- Chamberlain, B. H. y Mason, W. B. (1901). *A handbook for travellers in Japan. Including the whole Empire from Yezo to Formosa* (6th Edition). John Murray.

- Chang Shik, L. (2008). La representación de Asia en las Letras Modernas Hispanoamericanas. Florida State University. http://purl.flvc.org/fdu/fd/FSU_migr_etd-3890
- Chaves, J. R. (2005). José Juan Tablada. Obras completas VII. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita. Prólogo y notas de José Eduardo Serrato. *Literatura Mexicana*, 16 (2), 223–227. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.16.2.2005.514>
- Cisneros, O. (2002). El Oriente de dos mexicanos: Japón en la obra de Tablada y Rebolledo. *Literatura Mexicana*, 13 (2), 91–116. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.13.2.2002.423>
- Córdova, E. S. (2001). “La resurrección de los ídolos”, novela inédita de José Juan Tablada. *Revista de La Universidad de México*, 600, 56–63.
- D’Auria, I. (1994). Les contradictions du Japon dans l’expérience de Loti (pp. 111-121). *Loti en son temps: Colloque de Paimpol*. Presses Universitaires de Rennes. DOI : 10.4000/books.pur.33390
- Data Noticias (20 de septiembre, 2019). Los mexicanos que “persiguieron” a Venus por el mundo. *Data Noticias*. <https://datanoticias.com/2019/09/22/los-mexicanos-que-persiguieron-a-venus-por-el-mundo/>
- De la Fuente Ballesteros, R. (2009). En torno al orientalismo de Tablada: el haikú. *Literatura Mexicana*, 20 (1), 57–77. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.20.1.2009.608>

- Domínguez Michael, C. (2019). El modernismo, verdadero renacimiento (1888-1912) (pp. 231-263). En *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*. El Colegio de México.
- Echeverría, Bolívar (2007). Tulipanes en suelo de nopales. El "modernismo" literario y el primer "japonismo" de José Juan Tablada. *Literatura Mexicana*, XVIII(2), 221-228. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3582/358242107011>
- Emery, E. (2020) Appropriating Japonisme at the 1900 Exposition: Sada Yacco, Loie Fuller, and the 'Geishas' of *Le Panorama du Tour du Monde*, *Dix-Neuf*, 24:2-3, 221-244. DOI: 10.1080/14787318.2020.1794449
- Espinasa, J. M. (2015). El cambio de siglo (pp. 17-63). En *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México.
- Espinoza, M. (2009). El espejo roto de occidente: conceptos orientalistas en la literatura latinoamericana. *Hispanet Journal*, 2, 1-14. <http://www.hispanetjournal.com/1orientalismo.pdf>
- Fernández del Campo, E. (2001). Las fuentes y lugares del japonismo. *Anales de Historia del Arte*, 11, 329-356. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA0101110329A/31367>
- Fernández Félix, M. (Ed.). (2019). *Pasajero 21: El Japón de Tablada*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins.
- Flath, J. et al. (2016). *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*. España: Satori Ediciones.

- Franco, A. P. (2006). Japan in the Mind's Eye of Two Mexican Travelers (1874. 1900). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 12 (2-3), 159–172. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/14701840601084983>
- Franco, A. P. (2008). Pierre Loti y José Juan Tablada en busca del Japón: un estudio comparativo. En Perez-Siller, J., Skerrit, D. (Ed.), *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; Siglos XIX-XX Tomo III-IV*. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/books.cemca.1672>
- Funaoka, S. (1977). Le journal de Nagasaki y Madame Chryshantheme de Pierre Loti. *Études de Langue et Litteratura Francaises*, 30, 68-92. https://doi.org/https://doi.org/10.20634/ellf.30.0_68
- García Rodríguez, A. (2019). El Japón quimérico y maravilloso de José Juan Tablada. Una evaluación desde las artes visuales. En *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (pp. 63–99). México: Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa Turanzas.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán Rubio, F. (2013). *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y XX* (Universidad Autónoma de Madrid). https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661755/guzman_rubio_federico_a_ugusto.pdf?sequence=1
- Hajjaj Ben Ahmed, K. (2002). *Oriente en la crónica de viajes: El modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-197)* (Universidad Complutense de Madrid). <http://eprints.ucm.es/3380/1/T20105.pdf>

- Hernández Palacios, E. (1988). *Tablada modernista: aventuras de un joven naturalista mexicano*. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7168/198838P77.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Hernández Palacios, E. (1994). *El crisol de las sorpresas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Hernández Palacios, E. (2001). *José Juan Tablada: tradición y modernidad*. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7581/2001v9p103.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hernández Palacios, E. (2011). José Juan Tablada: un infractor del hai-kai. *Literatura Mexicana*, 1 (2), 393–420. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.1.2.1990.819>
- Houssais, L. (2004). Les Goncourt et le japonisme. En *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt n°11*, 59-78. DOI : <https://doi.org/10.3406/cejdg.2004.929>
- Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios literarios (2009) R. Mata (Coord). José Juan Tablada. Letra e imagen. <http://www.tablada.unam.mx/index1.html>
- *Jisho* (s.f.) <https://jisho.org/>
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del modernismo* (Epub). El Colegio de México.
- Joung, K. (1998). *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Universidad de Guadalajara.
- Katsaros, L. (2016). The Goncourt Brothers: Reflected in the Magic Mirror of Japan. *The Massachusetts*, 57, 490-511. <https://doi.org/https://muse.jhu.edu/article/631289>

- Kawamura, Yayoi (2018). Prólogo. En *Los ideles de Oriente (con especial referencia al arte japonés)* (pp. 9–24). Satori Ediciones.
- Kushigian, J. (1991). Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In *Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico Press.
- Lacasta, D. (2015). José Juan Tablada y el japonismo en México. *Ecos de Asia* website: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/jose-juan-tablada-y-el-japonismo-en-mexico/> 20 noviembre
- Lanzaco Salafranca, F. (2009). *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Verbum.
- Lara Velázquez, E. (2005). *La prosa de José Juan Tablada de 1898 a 1914 (Revista Moderna, Revista Moderna de México, El Mundo Ilustrado, Revista de Revistas y La Semana Ilustrada)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lockyer, A. (2001). Japan at the Exhibition, 1867-1877: From Representation to Practice, *Senri Ethnological Studies*, 54, 67-76. https://minpaku.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=2843&item_no=1&attribute_id=18&file_no=1
- Loti, P. (1887). *Madame Chrysanthème*. Bibebook.
- Loti, P. (1889). *Japoneries d'automne*. Bibebook.
- Mabuchi, A. (2013). ¿Qué aportó el japonismo? (pp. 37-59). En *Japonismo: la fascinación por el arte japonés*. Obra Social “La Caixa”.
- Martín Oroval, B. (2007). Orientalismo, japonismo y occidentaismo: Nitobe Inazo y el Bushido. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XLIII, 329-343. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6576/39105_18.pdf?sequence=1

- Martínez Legorreta, O. (2018). De la modernización a la guerra. En M. Tanaka (Ed.), *Historia mínima de Japón* (pp.181-285). El Colegio de México.
- Mata, R. (2005). Prólogo. En *En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mata, R. (2019). José Juan Tablada y Japón. En *Pasajero 21. El Japón de Tablada* (pp.23-61). Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins.
- Mita, M. (1996). *Psicología social del Japón Moderno*. México: Colegio de México.
- Molina Urosa, E. (2019). *Japan and the World Expositions as a tool for cultural diplomacy during the Meiji Period*. Universidad Pontificia Comillas.
- Morán, F. (2005). “Volutas del deseo”: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano. *MLN*, 120 (2), 383-407.
<http://www.jstor.org/stable/3251706>.
- Moreno C., M. (24 de abril de 2021). Viaje de la comisión mexicana a Japón para la observación del tránsito de Venus de 1874. *Historia de la astronomía en México*.
<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen1/ciencia2/04/html/astro.html>
- Morisawa, M. (13 de abril de 2017). The Paris International Exposition of 1867. The Gale Review. https://review.gale.com/2017/04/13/the-paris-international-exposition-of-1867/?subscribe=success#blog_subscription-3
- Okakura, K. (2018). *Los ideales de Oriente (con especial referencia al arte japonés)*. Satori Ediciones.
- Okakura, K. (2019). *El libro del té*. Editorial EDAF.

- Ota, S. (2014). *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, J. E. (1999). Introducción. En *Antología del Modernismo (1884-1999)* (Tercera Ed). UNAM, Ediciones Era.
- Pareja, R. (n.d.) Opio chino y cholaje urbano: estética, política y exotismo en Abraham Valdelomar. *La Habana Elegante*, “Segunda Época”.
<http://www.habanaelegante.com/Winter2004/Hojas.html>
- Pascucci, M. (2012). Hiroshigué versificado: dos poemas manuscritos de Tablada. *Literatura Mexicana*, 23 (1), 107–125. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462012000100007&lng=es&tlng=es
- Paz, O. (1981). La poesía de Matsuo Basho. En *Sendas de Oku* (pp. 35–51). Seix Barral.
- Paz, O. (1981). La tradición del haikú. En *Sendas de Oku* (pp. 7–28). Seix Barral.
- Paz, O. (1987). *Las peras del olmo*. Seix Barral.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral.
- Pena de Matsushita, M. E. (2018). *Género y sociedad en Japón*. Ediciones del Camino.
- Pérez de la Torre, A. de D. (2020). *Visiones modernistas de la mujer japonesa: Julián del Casal, Rubén Darío, José Juan Tablada y Enrique Gómez Carrillo*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez Gay, R. (2008). La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910). En M. Fernández Perera (Coord.), *La literatura mexicana del siglo XX* (pp. 17–48). México: FCE/Conaculta/Universidad Veracruzana.

- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literaturas de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Quartucci, G. (1996). Lo fantástico como reacción a la modernidad en Japón y México. *Estudios de Asia y África*, 31 (2), 357-365. <https://www.jstor.org/stable/40312544>.
- Quaturcci, G. (2003). Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano. XI Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África ALADAA. <https://ceaa.colmex.mx/aladaa/indiceporautores.htm>
- Quaturcci, G. (2018). El orientalismo hispanoamericano. *Evaristo Cultural*. <https://evaristocultural.com.ar/2008/01/11/el-orientalismo-hispanoamericano/>
- Román-Lagunas, J. (2017). Orientalismo en la poesía de Rubén Darío y otros poetas latinoamericanos. *Cultura de Paz*, 23 (73), 33–38. <https://doi.org/https://doi.org/10.5377/cultura.v23i73.5587>
- Rubio de la Llave, C. (28 de noviembre de 2020). *Claves para entender la estética japonesa*. I Encuentro Internacional de Cultura Japonesa. Un origami llamado Iberoamérica. <https://www.facebook.com/satori.japon/videos/756642708273634/>
- Ruedas de la Serna, J. (2006a). Notas a pie. En *Obras completas VIII. En el país del sol*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruedas de la Serna, J. (2006b). Prólogo. En *Obras completas VIII. En el país del sol*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Saborit, A. (2008). El trabajo literario y el presente inmediato. Escritores y artistas en la década armada. En M. Fernández Perera (Coord.), *La literatura mexicana del siglo XX* (pp. 49–87). FCE/Conaculta/Universidad Veracruzana.
- Sadler, A. L. (2011). *Japanese Tea Ceremony: Cha-No-Yu*. Tuttle Publishing.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso, la vigencia del modernismo*. Siglo XXI, UNAM.
- Schwartz, W. (1927). The priority of the Goncourts' Discovery of Japanese Art. *PMLA*, 43, 798-806. DOI: 10.2307/457406
- Sheridan, G. (2011). Una colección de poemas desconocidos de José Juan Tablada. *Literatura Mexicana*, 2 (1), 195–217. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.2.1.1991.33>
- Smith, P. (1997). *Japan, a reinterpretation*. United States of America: Pantheon Books.
- Soseki, N. (2017). *Mi individualismo y otros ensayos*. Satori.
- Speckman Guerra, E. (2008). El porfiriato. En *Nueva historia mínima de México ilustrada* (pp. 336-391). El Colegio de México/Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal.
- Tablada, J. J. (1991). *La feria de la vida*. CONACULTA.
- Tablada, J. J. (2005). *En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada* (R. Mata, ed.). México: UNAM.
- Tablada, J. J. (2006a). *Obras completas VIII. En el país del sol* (J. Ruedas de la Serna, ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Tablada, J. J. (2006b). Notas a pie. En J. Ruedas de la Serna (Ed.), *Obras completas VIII. En el país del sol*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Taboada, H. (1998). Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920. *Estudios de Asia y África*, 33 (2), 285-305. <http://www.jstor.org/stable/40313279>.
- Tanabe, A. (1981). *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM.
- Tinajero, A. (2004). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University.
- Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas (2021). *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*. <https://www.iifl.unam.mx/tablada/>
- Vázquez, J. Z. (2008). De la independencia a la consolidación republicana. En Nueva historia mínima de México ilustrada (pp. 244-335). El Colegio de México/Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal.
- Vela, A. (2005). *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*. Editorial Porrúa.
- Vidaurre Arenas, C. (2009). José Juan Tablada: la pintura verbal. En *Modernismo "Imágenes y palabras"*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco.
- Vidaurre Arenas, C. (2014). *El modernismo y su legado: diversos aspectos de la plástica y la literatura modernista*. Universidad de Guadalajara.
- Whitney Hall, J. (1975). *El imperio japonés*. Siglo XXI.
- Yoshizawa, C. (n.d.). Dessous et anecdote de l'Exposition Universelle de 1867 *Bakumatsu, Meiji et Japonisme*. <http://ccfjt.com/meiji150eme/dessous-et-anecdote-de-lexposition-universelle-de-1867/>
- Yurkievich, S. (1999). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

- Zambrano, G. (2017). Mirar en Japón: Crónicas introspectivas de escritores hispanoamericanos. *Humania Del Sur*, 12(23).
https://www.researchgate.net/profile/Gregory_Zambrano/publication/322757402_Mirar_en_Japon_Cronicas_introspectivas_de_escritores_hispanoamericanos_Mirar_en_Japon_Cronicas_introspectivas_de_escritores_hispanoamericanos_Humania_del_Sur_Venezuela_num_23_2017_pp_149-162/links/5a6ecf6daca2722c947f519d/Mirar-en-Japon-Cronicas-introspectivas-de-escritores-hispanoamericanos-Mirar-en-Japon-Cronicas-introspectivas-de-escritores-hispanoamericanos-Humania-del-Sur-Venezuela-num-23-2017-pp-149-162.pdf
- 太田, 靖子& 大森,(2009). 文芸 タブラダの日本印象記 『日の国にて』 がフィクションだとしたら-- 「チャ・ノ・ユ」 編. *イスパニア図書*, 12, 71-79. (Ota, S. y Omori, A. (2009). Si la impresión de Tablada sobre Japón “En el país del sol” fuera ficción. Edición “Cha no Yu.” *Spanish Books*, 12, 71–79).

ANEXO A

Esta tabla está tomada del prólogo de Rodolfo Mata en *En el país del sol: crónicas japonesas de José Juan Tablada*. Se agregó la columna de subgénero y tema, y se eliminó información adicional que Mata añadía en la columna “Artículo original”. Asimismo, se dejó la información sobre las fechas tanto del artículo original como del libro para conservar el trabajo de Mata.

Número de capítulo	Nombre del capítulo <i>En el país del sol</i>	Artículo original	Subgénero Tema
1	Liminar Sin fecha	“Hacia el país del sol: sitios, impresiones, episodios”, Revista Moderna, Año III, núm. 13, 1 ^a quincena de julio, 1900, pp. 200-201.	Crónica del viaje Sentimientos de nostalgia previos al viaje
2	Parva Lutecia Fechado “San Francisco California, junio, 1900”	“Hacia el país del sol: sitios, impresiones, episodios”, Revista Moderna, Año III, núm. 13, 1 ^a quincena de julio, 1900, pp. 201-203. Fechado “San Francisco California, junio, 1900”.	Crónica del viaje San Francisco
3	Alborada japonesa Sin fecha	“Sitios, episodios, impresiones”, Revista Moderna, Año III, núm. 17, 1 ^a quincena de septiembre, 1900, pp. 257-258.	Crónica del viaje Llegada a Japón
4	At home Sin fecha	“Sitios, episodios, impresiones”, Revista Moderna, Año III, núm. 17, 1 ^a quincena de septiembre, 1900, p. 258.	Crónica del viaje Primera impresión de Japón
5	El <i>djinrichi</i> Sin fecha	“Sitios, episodios, impresiones”, Revista Moderna, Año III, núm. 17, 1 ^a quincena de septiembre, 1900, p. 258.	Crónica del viaje <i>El jinrikisha</i>
6	Poemas en la tiniebla Sin fecha	“Sitios, episodios, impresiones”, Revista Moderna, Año III, núm. 17, 1 ^a quincena de septiembre, 1900, pp. 258-259.	Crónica del viaje Festividad civil

		Fecha "Yokohama, otoño de 1900".	
7	Bacanal china Fecha "Yokohama, julio de 1900".	"Cuadros del Extremo Oriente. Bacanal china", Revista Moderna, Año III, núm. 18, 2ª quincena de septiembre, 1900, pp. 282-283. Fecha "Yokohama, julio de 1900".	Crónica del viaje Festividad civil
8	Tokio al correr del <i>kuruma</i> Fecha "Nasu-no-Chaya-Tokio, 1900".	"En el país del sol", Revista Moderna, Año III, núm. 19, 1ª quincena de octubre, 1900, pp. 290-293. Fecha "Shiba-Tokio, agosto de 1900".	Crónica del viaje Naturaleza
9	Los templos de la Shiba Fecha "Tokio, Shiba, 1900".	"Los templos de la Shiba", Revista Moderna, Año III, núm. 20, 2ª quincena de octubre, 1900, pp. 312-315. Fecha "Tokio, Shiba, 1900".	Crónica del viaje Arte japonés
10	Los funerales de un noble Fecha "Tokio, septiembre, 1900".	"Un entierro en el Japón", Revista Moderna, Año III, núm. 21, 1ª quincena de noviembre, 1900, pp. 333-336. Fecha "Tokio, septiembre, 1900".	Crónica del viaje Tradiciones
11	Un <i>matzuri</i> Fecha "Motomachi, Japón, 1900".	"Un <i>matzuri</i> ", Revista Moderna, Año III, núm. 22, 2ª quincena de noviembre, 1900, pp. 342-344. Sin fecha	Crónica del viaje Tradiciones
12	La ceremonia del té (<i>cha-no-yu</i>) Sin fecha	" <i>Cha-No-Yu</i> ", Revista Moderna, Año III, núm. 24, 2ª quincena de diciembre, 1900, pp. 370-373. Fecha "Yokohama, octubre, 1900".	Crónica del viaje Arte japonés
13	Un teatro popular Fecha "Yokohama, 1900".	"Un teatro popular", Revista Moderna, Año IV, núm. 3, 1ª quincena de febrero, 1901, pp. 45, 47-48. Fecha "Yokohama, 1900".	Crónica del viaje Teatro nō
14	El Japón en occidente Sin fecha	"Álbum del Extremo Oriente", Revista Moderna, Año III, núm. 8, 2ª quincena de abril, 1900, p. 114. Fecha "México, 1900".	Ensayo Japonismo
15	Divagaciones Sin fecha	"Divagaciones", Revista Moderna, Año III, núm. 6, 2ª quincena de marzo, 1900, pp. 82-83. Fecha "México, 1900".	Confesiones Japonismo
16	El castillo sin noche	"El castillo sin noche", Revista Moderna, Año III, núm. 23, 1ª	Crónica de viaje

	Fechado “Tokio, septiembre, 1900”.	quincena de diciembre, 1900, pp. 357-359. Fechado “Yokohama, septiembre de 1900”	La mujer japonesa
17	La mujer de Tjuang-Tsé Sin fecha	“La mujer de Tjuang-Tsé”, Revista Moderna, Año IV, núm. 24, 2ª quincena de diciembre, 1901, pp. 378-380. Fechado “Yokohama, agosto 1900”.	Crónica de viaje La mujer oriental
18	Bucólica Fechado “Camino de Honmoku, Japón, 1900”.	“Praderas de otoño”, Revista Moderna, Año IV, núm. 2, 2ª quincena de enero, 1901, pp. 28-29. Fechado “Honmoku, Japón, 1900”.	Crónica de viaje Naturaleza
19	Praderas de otoño Fechado “Yokohama, 1900”.	“Praderas de otoño”, Revista Moderna, Año IV, núm. 2, 2ª quincena de enero, 1901, pp. 27-28. Fechado “Yokohama, 1900”.	Crónica de viaje Naturaleza
20	La gloria del bambú Fechado “Yokohama, octubre de 1900”.	“La gloria del ‘bambú’”, Revista Moderna, Año IV, núm. 6, 2ª quincena de marzo, 1901, pp. 90-91. Fechado “Yokohama, octubre, 1900”.	Confesiones Naturaleza
21	El despertar de la musmé (Acuarela de Kunisada) Sin fecha	“El despertar de la <i>musmé</i> (Acuarela de Kunisada)”, Revista Azul, tomo I, núm. 8, 24 de junio, 1894, p. 121. Sin fecha.	Relato Arte japonés/ Mujer japonesa
22	La mujer japonesa Sin fecha	“La mujer japonesa”, El Mundo Ilustrado, tomo I, núm. 16, 16 de abril, 1905, pp. 14-15. Fechado “México, 1905”.	Ensayo Mujer japonesa
23	La elección del vestido (Estampa de Toyokuni) Sin fecha	“Del ‘Salón ideal’”, Revista Moderna, Año II, núm. 1, enero, 1899, pp. 15-16. Sin fecha.	Relato Arte japonés / Mujer japonesa
24	San Felipe de Jesús Sin fecha	Al parecer se trata de un texto nuevo, escrito para la edición de <i>En el país del sol</i> . No se ha identificado ninguna publicación anterior con el mismo contenido.	Confesiones Religión y festividades
25	El festival de año nuevo Sin fecha	“El año nuevo japonés”, Revista de Revistas, Año II, núm. 151, 29 de diciembre, 1912, p. 19. Sin fecha.	Crónica Religión y festividades

ANEXO B

Todas las imágenes han sido tomadas del sitio José Juan Tablada. Vida, letra e imagen del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁸⁵

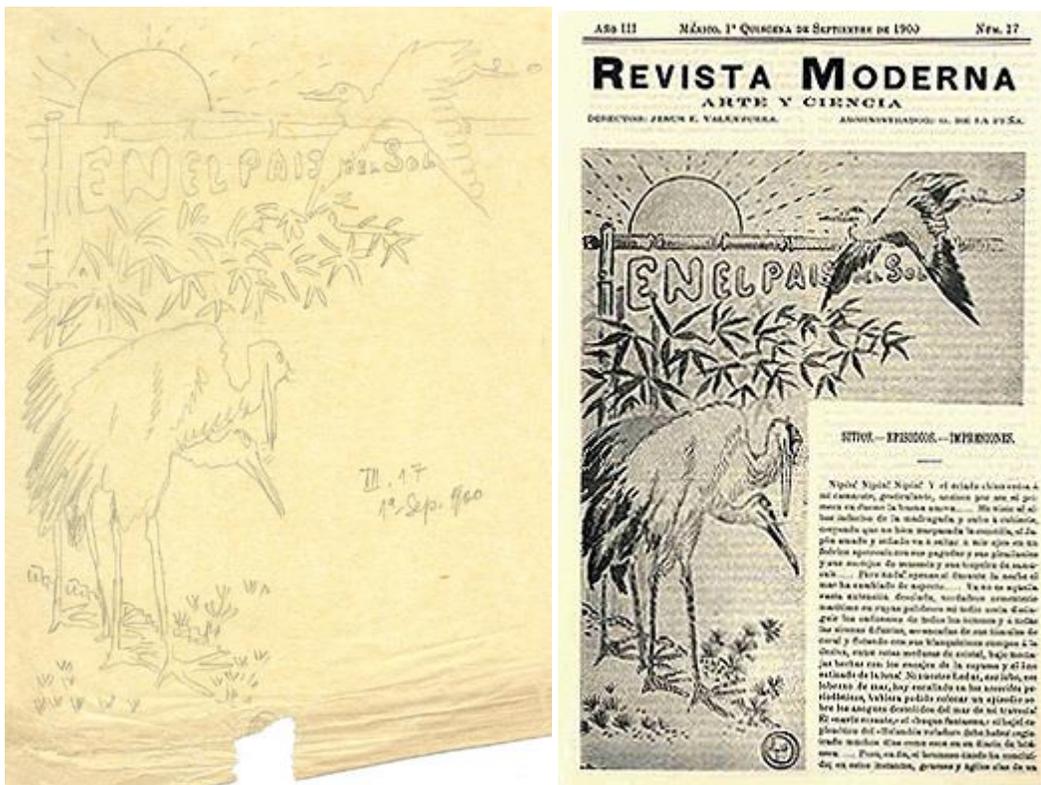


Fig. 1. *En el país del sol.* José Juan Tablada. 1900-09-01. Lápiz sobre papel cebolla. 5 7/8 x 8 1/2"

⁸⁵ <https://www.iifl.unam.mx/tablada/index.php?pos=1>



Fig. 2. *Los templos de la Shiba. Un entierro en el Japón. Cha-no-yu.* José Juan Tablada.

Lápiz sobre papel cebolla. 8 1/2 x 4 7/8"

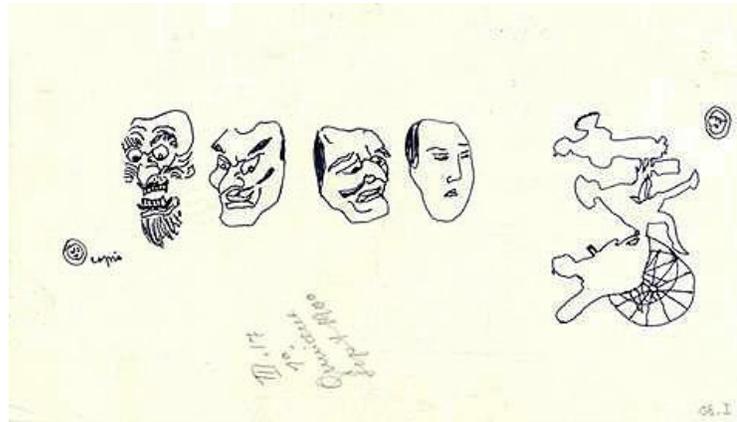


Fig. 3. *Rostros orientales.* José Juan Tablada. Tinta sobre papel cebolla. 8 3/8 x 4 7/8"

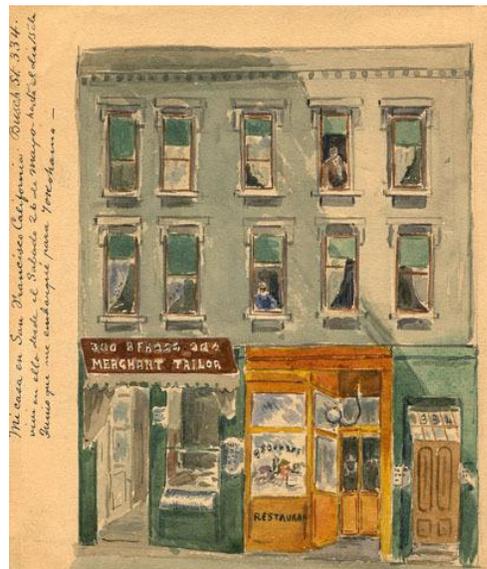


Fig. 4. *Mi casa en San Francisco California.* José Juan Tablada. 1900-06-15. Acuarela sobre papel marquilla. 5 5/8 x 6 7/16"

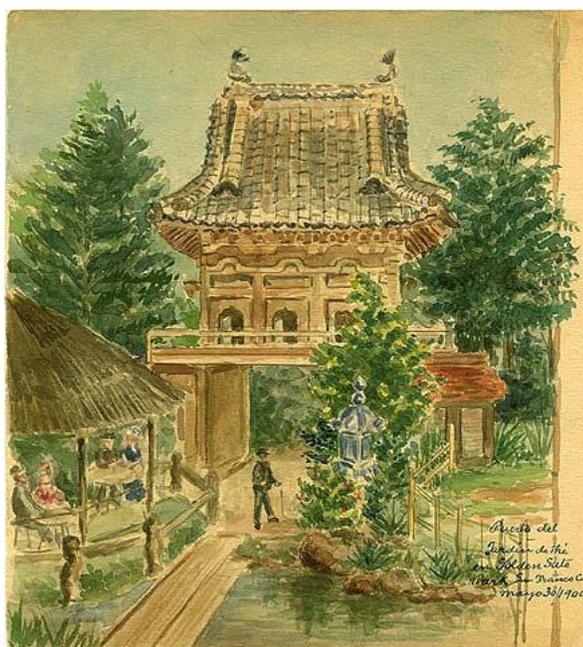


Fig. 5. *Puerta del jardín de té en Golden Gate Park.* José Juan Tablada. 1900-05-30. Acuarela sobre papel bond grueso. 6 x 6 1/2"

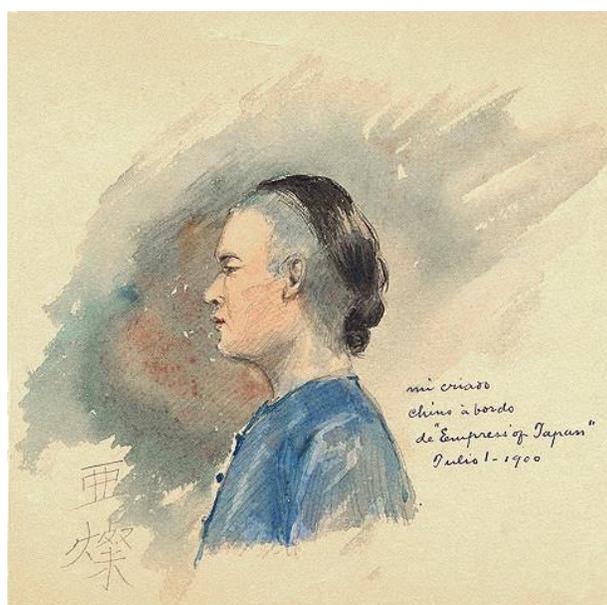


Fig. 6. *Mi criado chino.* José Juan Tablada. 1900-07-01. Acuarela y lápiz sobre papel marquilla. 5 1/2 x 5 5/8"

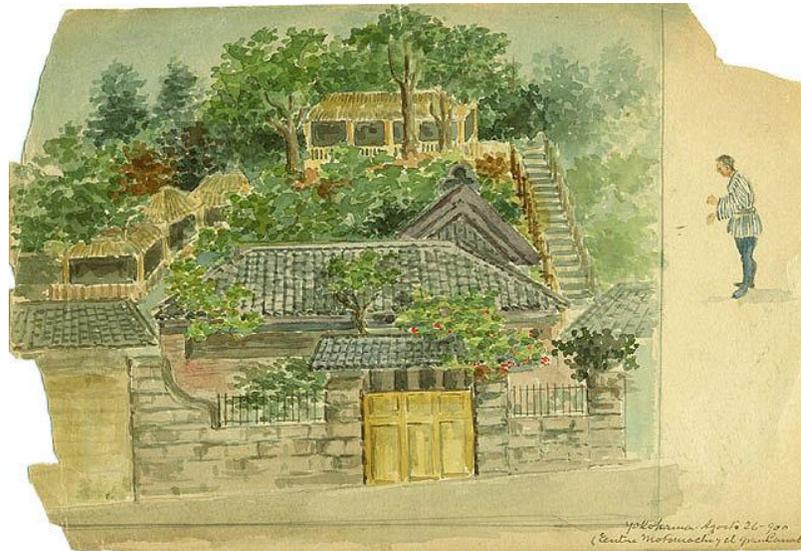


Fig. 7. Yokohama. José Juan Tablada. 1900-08-26. Acuarela sobre papel bond grueso. 9 1/4 x 6 1/2"

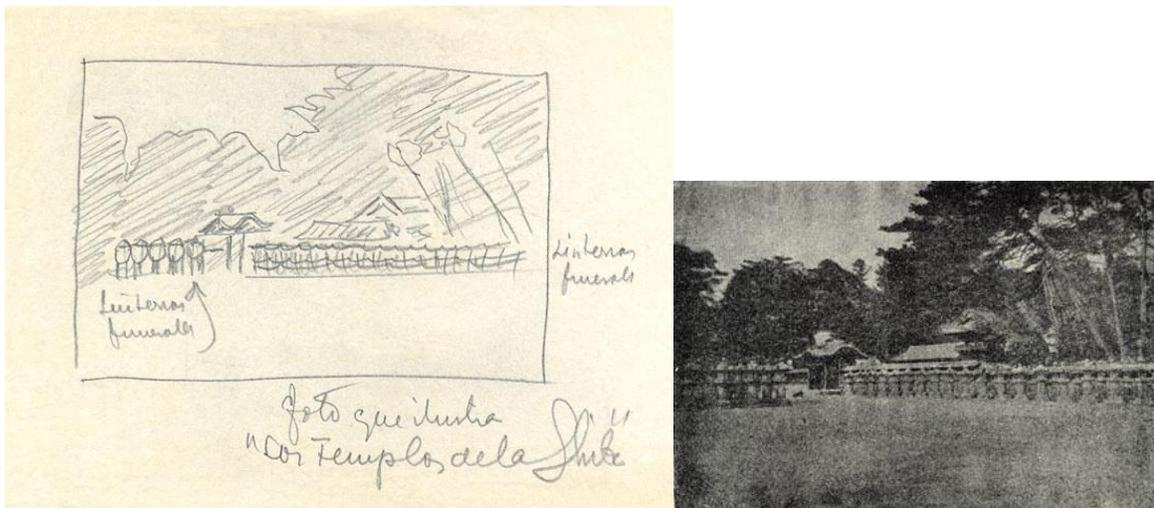


Fig. 8. Foto que ilustra "Los templos de la Shiba". José Juan Tablada. Lápiz sobre papel cebolla. 7 x 5 1/4"

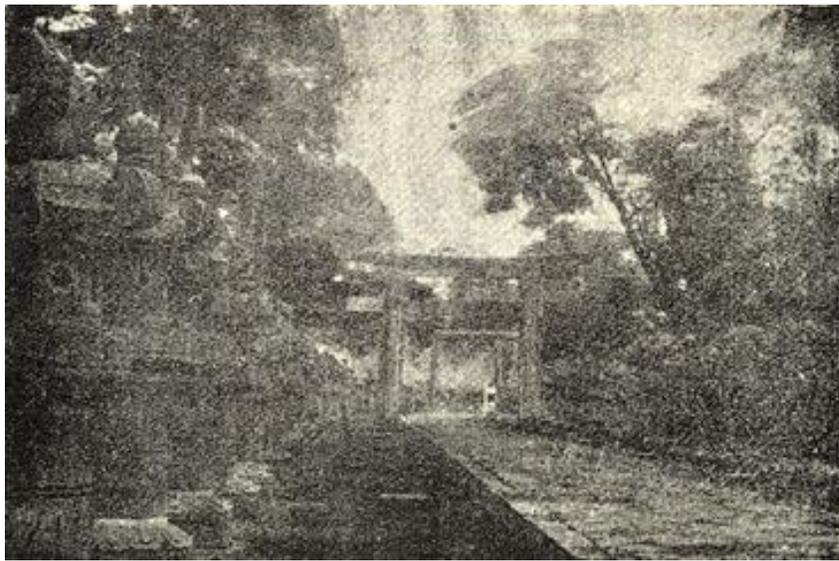


Fig. 9. *Foto de una allée en la Shiba.* José Juan Tablada. Lápiz sobre papel cebolla. 8 3/8 x 4"

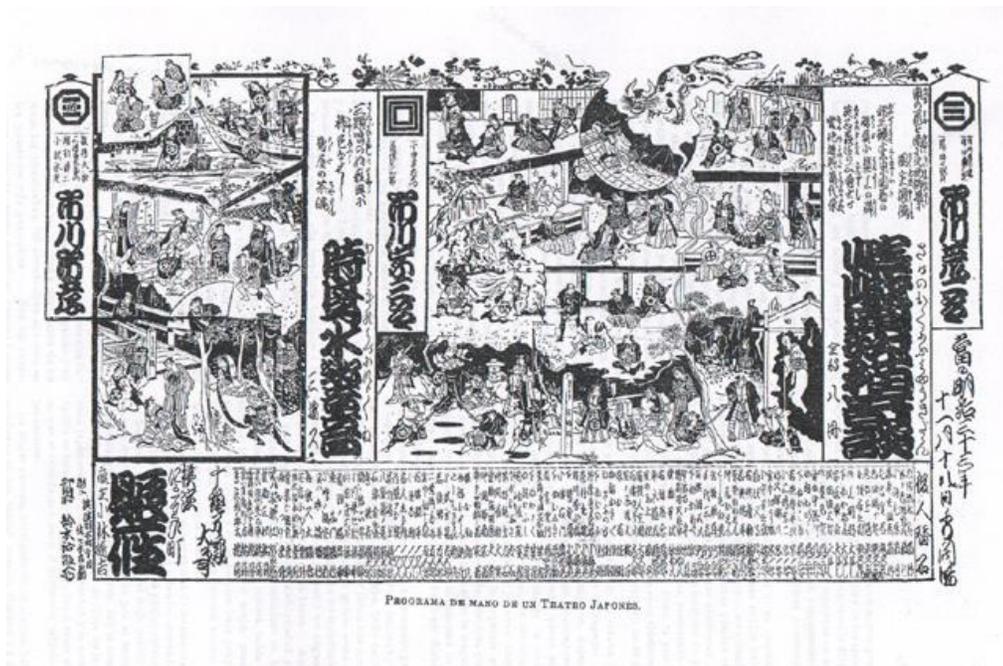
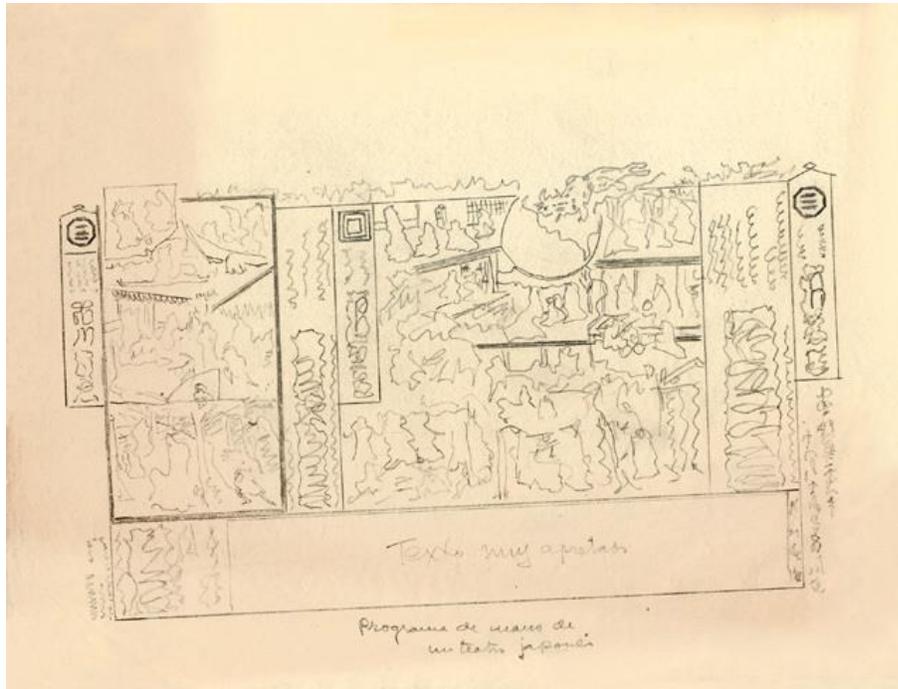


Fig. 10. Programa de mano de un teatro japonés. José Juan Tablada. Lápiz sobre papel cebolla. 10 7/8 x 8 3/8"



Fig. 11. Tokugawa Yeyas. Dibujos geométricos. José Juan Tablada. Acuarela, tinta y pintura dorada sobre un cartoncillo. Dibujos. Tinta sobre papel bond rayado. Acuarela. 5 x 5 7/8". Dibujos. 1 x 1 3/8".



Fig. 12. Desfile de personajes. José Juan Tablada. Tinta sobre cartoncillo. 13 3/4 x 5 7/8"



Fig. 13. *Composición original.* José Juan Tablada. Tinta sobre papel fabriano. 2 1/4 x 2 3/4"

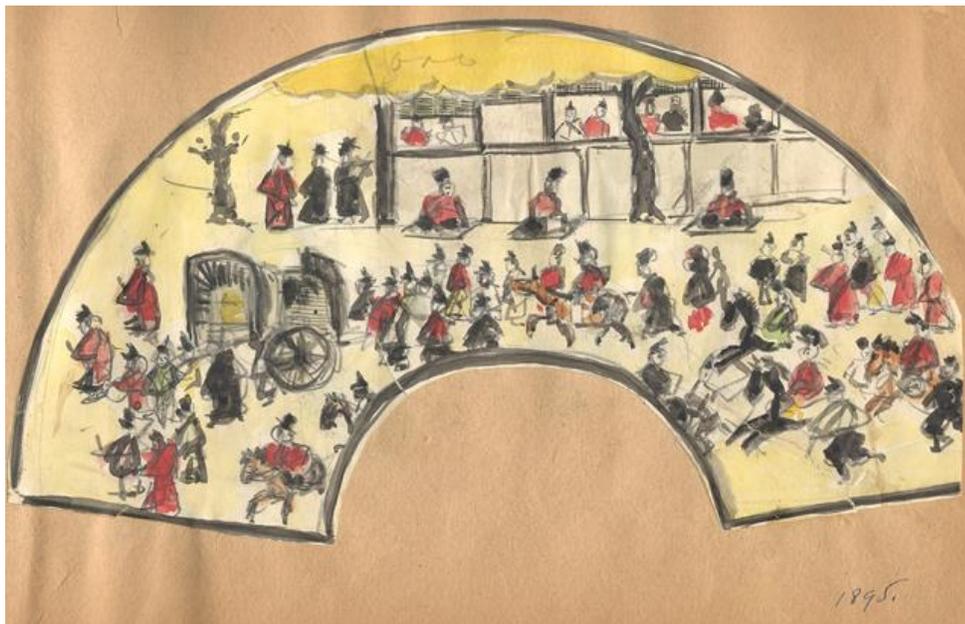


Fig. 14. *Desfile de personajes japoneses.* José Juan Tablada. Acuarela, tinta y lápiz sobre papel bond rayado. 7 1/4 x 3 5/8"



Fig. 15. *Linterna japonesa.* José Juan Tablada. Acuarela sobre cartoncillo. 3 1/4 x 4 1/4"



Fig. 16. *Cazador*. José Juan Tablada. Acuarela, tinta y pintura dorada y plateada sobre papel bond. 4 3/8 x 6 1/8"