

**Efrén Rebolledo y el viaje. Recursos y tópicos de una aproximación
sociocultural mexicana a la visión japonesa del exotismo.**

Mario Javier Bogarín Quintana
Universidad Autónoma de Baja California
México

Presentamos a continuación un análisis sobre la representación de “lo japonés” en un caso de la literatura mexicana de principios del siglo XX, comenzando por una explicación no necesariamente exhaustiva de su surgimiento y desarrollo partiendo del caso de la obra de Efrén Rebolledo, primer escritor mexicano que profundizó a través de la narrativa en la cultura japonesa desde una óptica exotista, japonesa, en sus dos novelas aparecidas a fines del Porfiriato.

La relación que hemos establecido desde el principio de nuestra investigación se centra en los antecedentes de referencia de la literatura mexicana que toma tópicos de la cultura japonesa para la construcción de una obra literaria. Esta obra depende de un contexto sociocultural tanto para su realización general como para su acercamiento a lo que hemos dado en llamar “lo japonés” para referirnos sencillamente al conjunto de referencias o simples menciones a Japón, su historia y tradiciones.

Al iniciar el inventario de referencias en torno a la literatura mexicana con inspiración en “lo japonés”, encontramos en el escritor porfiriano Efrén Rebolledo un peculiar recorrido exótico a la manera, lo mencionamos también, de un Rudyard Kipling: alejamiento, exotismo, influencia de las descripciones naturalistas más propias del parnasianismo que de las sencillas experiencias de la naturaleza en autores como Kakuzo Okakura. La razón de construir un itinerario partiendo de Rebolledo radica en la intención de recuperar un pedazo de la obra de un autor ya olvidado, al grado de que al momento de realizar la búsqueda de archivo hemos tenido que conformarnos con las ediciones de 1910 de sus dos novelas (en el presente trabajo analizamos una) que tienen inspiración “japonista”.

En este escenario, se vuelve más destacable la presencia de Rebolledo como el primer autor mexicano que exploró Japón desde la perspectiva de un extranjero que se

encuentra con un mundo exótico al que intenta nombrar, como se ve incluso en las transliteraciones propias que hace de algunos nombres propios en japonés y que ofrecen el colorido del relato de un hombre que se enfrenta por primera vez a este lejano país, muchos años antes de la publicación en occidente de libros especializados sobre la cultura nipona.

La estructura misma de las obras que nos interesan en esta fase se organiza a partir de una travesía por la lejanía en la que se mantiene, sin embargo, el sustrato cultural originario del protagonista como un gran relato, el de Occidente, al que siempre es seguro y posible volver.

En cierta medida, nos ha sido posible aislar diversas tendencias en la configuración del relato rebollediano partiendo de las sensaciones y reflexiones que provoca la lejanía en la perspectiva con los personajes, objetos y acontecimientos japoneses, antes de que sean estos los que condicionan la mencionada percepción.

Intentamos destacar, para este fin, el ejemplo de la confusión entre las geisha y las simples prostitutas, en el caso de la novela *Hojas de bambú*, anotando que, a causa de este mismo error de apreciación, fue posible, ya desde entonces, configurar una imagen global que de Japón tuvieron autores de distintas características y tendencias a lo largo del siglo XX.

La construcción de estas microsemánticas depende de su identificación. El viaje de Rebolledo es un paseo circular por la mitología de la lejanía con la que los modernistas, en un afán cosmopolita, se identificaron para pasar por ciudadanos del mundo; después, por la voluntad del joven profesionalista en ascenso que para “conocer mundo” se lanza a la aventura al Lejano Oriente, terminando con la sensación de atractivo aislamiento que le permite confirmar sus expectativas *in situ*, justo en el espacio en el que “lo japonés” se hace presente para imbuir al participante en un espectáculo multicolor de la rareza.

Esta es la dimensión en la que se dan comparaciones y, a veces, decepciones. Comparaciones, desde imágenes generadas apriorísticamente acerca de la vida y sensibilidad japonesas y su influencia en el entorno. Decepciones, a consecuencia de la

dinámica de muchas realidades cotidianas que no están obligadas a seguir a la letra las descripciones y sensaciones encontradas en los libros de Kipling, Hearn o Loti.

Es decir, como les pasó a autores que viajaron antes que él, Rebolledo se encontró con un país en plena transformación cultural e industrial en donde se presentaba la discusión, que ya no abandonará a la sociedad japonesa, sobre los beneficios y perjuicios de una pugna entre la vida tradicional y las revoluciones de la modernidad.

W.G. Beasley será más radical al afirmar que los periodos Meiji (1868-1912) y Taisho (1912-1926) verían crecer a la nación japonesa desde la sociedad feudal hacia la industrialización capitalista en un proceso de desarrollo acelerado, insólito para cualquier otro país del mundo. Si ninguna otra cultura en aquel entonces había presenciado un crecimiento similar, debía estudiarse con detenimiento la posibilidad de visualizar a los japoneses como un pueblo ávido por reconocer los elementos rescatables de las culturas occidentales en la medida en que estos podían adaptarse y reutilizarse en el marco de una idiosincrasia eminentemente japonesa.

Cuando Hearn y Rebolledo llegan a Japón, la nación atraviesa este auge en plena política de crecimiento imperial auspiciada por un gabinete de militares que desde los tiempos de la promulgación de la primera Constitución política (1889) se ha agenciado buena parte de los puestos de máximo poder político.

El triunfo en la guerra contra Rusia y la anexión de Corea con el nombre de Joseon (Chosen), impulsan las ambiciones imperialistas de la nueva cúpula del poder y una de las primeras observaciones de un autor como Lafcadio Hearn consiste en la crítica a la imagen de un “Japón clásico” desvaído a causa de una occidentalización acelerada que deja de tomar en cuenta la dimensión estética y moral del “ser japonés” a favor de un intento de mimesis con los valores occidentales.

Todavía en esta advertencia desencantada late un intento de acercamiento a nivel personal con diversos ámbitos de la cultura y la sociedad japonesa. Autores como Hearn o Cocteau se zambullen en esta fase de la historia de Japón en busca de inspiración en

las diferencias culturales de ambos hemisferios de la civilización para encontrar claves sobre la fuerza y validez de sus propias escrituras.

Con esta premisa, nos percatamos de la obra literaria como un artefacto que pertenece a un contexto. Los relatos de viaje modernistas contribuyen de forma sustancial a la constitución de artefactos culturales que generan, para la posteridad, las relaciones, contextos, vitalidad, funciones y asociaciones existentes en el flujo de su espacio discursivo y textual (Tinajero, 2006: 2).

Si en el caso del viaje modernista, sus visiones son construidas desde un margen de la modernidad occidental con respecto a otro margen, el del Oriente, ha de depender de manera capital de los puntos de contacto de la historia cultural del autor, que se propone decodificar, asignándole un lugar al sujeto y al contexto emisores de estímulos que se encuentran en aquel otro margen. Este margen es el del espectáculo que parece estar ahí para ser admirado e interpretado, ya que por sí mismo no es capaz de proponer una interpretación, aparentemente.

Aunque la antropología en muchos momentos ya se ha ocupado del universo creado en torno al “sujeto exótico”, cuando observamos los parámetros exógenos desde los cuales estudia culturas ajenas, echamos de menos las posibilidades del estudio del imaginario como una categoría que, a más de psíquica, es necesariamente literaria.

Sin embargo, como ha sido nuestro propósito al abordar esta etapa, dichas visiones imaginarias se disponen de manera tal que, tal como leemos exclusivamente en el texto literario, son constructos que permanecen en la visión individual antes mencionada.

Ziauddin Sardar (2004:17) advierte que Oriente es una tierra de cuentos. Sus cosmovisiones y realidades múltiples están encapsuladas en la dimensión de las fábulas. Semejante concepción fabuladora del mundo lejano no ignorar al aura de las cosas que deben permanecer lejanas para no ser mancilladas con el acercamiento de la realidad cotidiana occidental sobre Oriente.

La inquietud que el “verdadero” Japón habría causado a varios escritores occidentales, incluyendo a Rebolledo, se sustentaba entonces en el choque que en su imaginario literario provocaba, como queda plasmado en sus novelas, la presencia de manifestaciones de la cotidianidad, es decir de Occidente, en el misterio japonés.

Para Sardar, el orientalismo es el espacio de la política del deseo. Desde su perspectiva, se trata de una tendencia hacia cosificar los deseos occidentales para transformarlos en grandes temáticas, o relatos, de la mentalidad sobre “lo japonés” y sus diferentes aristas.

La aproximación de principios de siglo depende en gran medida de la concepción del mundo visualizada desde el paradigma de la Ilustración como generadora de ideas para la mejora del mundo en contraposición con las cosmovisiones de la Edad Media.

La idea de una transformación de la realidad vital a partir de una aproximación a la diferencia toma forma entonces, como sustrato de la ideología modernista, en la necesidad de ampliar un horizonte de conocimiento como una perspectiva opuesta a la percepción de lo lejano, de “lo japonés” para nosotros, como una dimensión retrasada por su lejanía de la evolución industrial y cognitiva.

Las fantasías japonesas de un Hearn o un Rebolledo, según lo entiende Sardar (2004:139), se sustentarían así en un deseo de este tipo. La modernidad misma aparecía como una reificación que hacía Occidente a todos los procesos evolutivos del pensamiento y la cosmovisión con la cual abordaba e intentaba comprender la diferencia. La celebración que hacen estos escritores, a los que podemos añadir a Loti y a Tablada, consiste en atender, con las mejores intenciones, dicha diferencia para acercar su imaginario al ideal de pluralidad universal modernista, lo que se lograría, como ya hemos sugerido, al detectar puntos de contacto con Oriente a partir de sus propias visiones personales.

Estas visiones son, empezamos a atisbarlo en Rebolledo, ansias por mejorar a Oriente por el simple hecho de verlo investido de una apariencia más cercana según los propios parámetros occidentales. Esta empresa presenta, en apariencia, una paradoja: el

prurito de los autores por mantener a Japón a salvo de la influencia extranjera se puede leer en la necesidad de escribir una literatura cercana a las manifestaciones tradicionales de la cultura japonesa.

Los autores que mencionamos, a final de cuentas, también resultan víctimas de tal reificación. El acercamiento a Oriente y a Japón se activa desde las historias que han fundamentado la experiencia vicaria. La modernidad y el desarrollo son parámetros occidentales a partir de los cuales la experiencia japonesa se calibra para encontrar una comparación desde las formas de vida a la europea.

Siguiendo este hilo, cuando llegamos al final de *Hojas de bambú*, aparece, ya lo anotábamos, la imagen de Europa como la dimensión a la que debe dedicarse un viaje más meditado, dada la cercanía ideológica e imaginaria con los valores europeos de la sociedad a la que Morán pertenece. Siguiendo también a Sardar, vemos que Oriente es atractivo porque es incompatible con el mundo del que nuestros escritores provienen.

Tal es la razón por la que sigue siendo único. Japón es encantador dada la sensibilidad que, se pretende, trasmite desde su tradición hasta fascinar a sus visitantes por la sencillez de sus ritos y mitologías, tan simple que sólo puede albergar una complejidad que subyuga por la certeza, que se lee explícita e implícitamente en la literatura, de que nunca podrá ser decodificada del todo.

En *Nikko*, novela que se presenta inmediatamente después de *Hojas de bambú*, Rebolledo ya se halla en posesión de todos sus recursos argumentales para continuar con el viaje japonés desde el mismo Japón. Las revelaciones de Rebolledo, en tanto componentes sensitivos de sus piezas literarias como artefactos, definen simbolizaciones como vehículos de interpretaciones instantáneas de su intento por ubicarse en la tradición japonesa.

Nikko abre cuando el personaje principal, narrando en primera persona, se ve bajo la sombra caliente del follaje en una hora especialmente sofocante del verano. Tanto así que no puede dejar de reparar en mujeres desnudas de cintura para arriba y los hombres y los niños apenas cubiertos con *yukata*, o kimono ligero para el verano.

Un detalle de la escena refiere que el sol derrama sobre todos cálidos rayos de luz, entronizado el astro en el cielo, solitario como el espejo de Amaterasu, la Diosa del Sol, objeto que es considerado una de las tres dádivas imperiales que confieren su autoridad a la casa reinante en el Trono del Crisantemo.

En la construcción de las evocaciones japonesas, nos es preciso identificar, como hemos venido haciendo, las simbolizaciones (en objetos, personas, fenómenos, tradiciones, tiempo, etc.) que hacen posible la configuración de historias espaciales que en el imaginario autoral se vinculan por proyecciones personales sobre características y sucesos narrados.

Así, la metáfora que se usa para referirse a los componentes tradicionales, minimalistas desde la lectura del personaje, vemos hacerse realidad la función de las microsemánticas en la obra literaria como artefacto a través, en este caso, de la mención de diversos *shintai*. Estos objetos, como dádivas o regalías sagradas, sostienen a la cosmovisión *shinto* como veneración a los *kami* en los miles de santuarios repartidos por todo Japón.

Las otras dos regalías sagradas (el collar y la espada) representan junto con el espejo de la Diosa del Sol, unidades del sistema de creencias a la manera en que, acaso inconscientemente, Rebolledo los ha utilizado para dar inicio a la novela con un encuadre en el campo de lo sagrado tradicional shinto para establecer la acción de lo narrado en la macrosemántica del acercamiento a “lo japonés” (Holtom, 2004:22).

Las recomendaciones del narrador se ven interrumpidas por una imagen providencial. Se trata de un torrente que ruge sin descanso precipitándose por las rocas, entre templos de laca roja y columnatas de cedros, a los que ha de acompañar un sonido muy suave, exquisito que proviene de las campanillas ceremoniales que, en su imagen, están ahí para marcar el decurso del tiempo.

Es entonces cuando tiene lugar la aparición de un viejo dicho que integra la sensación con evocación

Nikko wo minai uchi wa
Keko to iu na”.

“No puede decir magnífico
El que nunca ha visto Nikko” (Rebolledo, 1910b:7).

El brinco que sigue a esta epifanía es un tanto más prosaico por cuanto nos devuelve a las circunstancias, no siempre poéticas, de la razón por la que el protagonista está en Japón. Aprovechando de una licencia por la ausencia de su jefe, decide regalarse una escapada a Nikko.

Mientras espera que le alisten su coche, intenta refrescarse con una liviana raqueta de bambú donde viene estampada una *musume* de ojos oblicuos. Se distrae posando la vista en los objetos familiares que lo rodean como parte del ornato de su casa: una muñeca de trapo (estilo *kokeshi*, abundante en representaciones con muñecas de la Familia Imperial, muy populares) vestida con kimono floreado de crespón azul montada en una mesa de laca, una jaula de grillo, una colección de raros *netsuke*, o botones grabados de madera o marfil con los que suspenden las tabaqueras, un *kakemono* del pintor Daikoku y una obra del gran Utamaro coronando el *tokonoma*, todo ello enmarcado en la vista del infaltable jardín minúsculo.

Una constante que volvemos a encontrar es la descripción. Cuando nuestro héroe se dirige por fin a la estación de Ueno se entretiene con las peculiaridades japonesas de la calle en donde, de nuevo para nosotros, se aparece la metáfora de los ideogramas danzarines.

En Rebolledo encontramos un interés especial por la plástica de los *kanji*, los ideogramas importados de China y adaptados a la fonética japonesa. En nuestro escritor, la descripción bucólica sigue teniendo un gran peso; para él, habiendo pasado un tiempo ya en Japón, las imágenes y los ruidos, a la manera de los *shintai*, tienen un carácter y un significado propios.

Son artefactos que conducen a la narración, como cuando, finalizando el resumen de su viaje rumbo a Ueno y de ahí a la estación de Nikko, se entretiene mencionando una calzada de cedros donde suena el cristalino gorgoriteo del agua corriente. De nuevo, este arrobamiento se enmarca en un plano mayor, como es el de las tiendas y la gente que, formando parte de la vida cotidiana, alimenta sin embargo la

necesaria sensación de lejanía para que el deleite japonés se mantenga. Este es el deleite del que para Rebolledo nace el viaje a Nikko, lo mismo que en su momento a Ueno para la floración de los cerezos.

Nikko es una ciudad perteneciente a la prefectura central de Tochigi. Es un lugar famoso por el portento de sus templos y el sincretismo shinto-budista con el que muchos de ellos fueron levantados. El primero de ellos data de mediados del siglo VIII, en pleno auge del periodo Nara.

Puede destacarse que su estilo fue desarrollándose a la par de la evolución misma de la estilística del periodo Heian, para convertirse, como otras localidades de la región de Kanto, a la que pertenece su prefectura, en una de las regiones con mayor raigambre de la estética tradicional en sus construcciones, lo que la hace un blanco natural del interés de los turistas. Además, ahí están enterrados los restos de Ieyasu Tokugawa, fundador del shogunato al que dio su apellido y que gobernó a Japón entre 1603 y 1868.

El personaje, a la mañana siguiente de su llegada, se entretiene tomando el té con la baronesa Narita y sus atentas *nesan*. Es una atención que la baronesa tiene con él, pues finalmente es miembro de una legación extranjera que, a más de eso, viene precisamente a fortalecer su visión estética de “lo japonés” buscando un encuentro con una atmósfera que espera muy tradicional:

En la caliente espesura que se divisa más allá del atildado jardín, las gayas cigarras, con sus ríspidas estridulaciones, tañen la sinfonía del verano imitando una orquesta de mil jocundos salterios.

-Yoku irashiai mashita, en entrando, dicen dándome la bienvenida la menuda Baronesa Narita y sus dos menudas acompañantes, la señorita Nieve, su hija, y su sobrina la señorita Lirio, a quienes, puesto de pie, saludo a la japonesa, inclinándome hasta ponerme en escuadra, sorbiendo ruidosamente y deslizando mis manos hasta mis rodillas. (...) Para defenderme del calor, la señorita Lirio me tiende un abanico en forma de raqueta, que son los que se usan dentro de casa, reservándose para la calle los plegadizos, y en seguida me ofrece el té verde que la modosa *nesan* trae en una bandeja de

madera petrificada de Sendai cargada de numerosos chismes de porcelana. (...) comienzo a expresarme con menos trabajo, y animándose la plática hablamos de los hechizos de Nikko; de los templos de laca roja; de las hermosas cascadas; de que está en el pueblo el Príncipe Heredero (...) Cuando me despido profiriendo un cordial sayonara (...) la señorita Nieve que como siempre esquiva sus ojos, ariscos y oscuros como las golondrinas, me invita a un paseo al día siguiente a Kirifuri, la cascada de la Bruma que Cae (Rebolledo, 1910b:14-15).

Consideramos valioso intentar una demarcación con respecto a la clase de viaje japonés que encontramos en la novela en relación con la anterior de Rebolledo. Ciertamente, hay un interés central por el gozo con una belleza lejana en ambos casos, pero conforme vamos avanzando en los motivos que se encuentran en Nikko, detectamos que las historias espaciales del dispositivo de la sorpresa con “lo japonés” ceden su lugar a las proyecciones en tiempo y espacio, las otras dimensiones de apreciación que venimos considerando y que reciben preferencia en función de la necesidad por definir espacios y cosas y transmitir con ellos una sensación.

La narración que encontramos en *Nikko* es ya la de un conocedor medianamente avezado en los componentes estéticos y poéticos de la asociación del dispositivo imaginario de “lo japonés” con la vida cotidiana japonesa y sus realidades múltiples, lo que no obsta para que se pueda observar su belleza.

Más adelante nos encontramos con una cuidadosa descripción del encuentro con dos montañas cubiertas de boscajes de cedros, tendido entre ellas el Puente Sagrado sobre el río Daiyagawa, cuya principal virtud, a ojos del narrador, es poseer un cauce torrentoso y transparente de jade. El puente es sagrado porque conmemora la leyenda que cuenta que sobre ese río marchó, sobre dos serpientes, el santo budista Shodo Shonin, siendo un lugar por donde también pasarían los shogun y más tarde, consumada la restauración, el Emperador Meiji.

La narración se unifica en este punto con el pretexto de una visita en compañía del secretario de Embajada Von Vedel. Este personaje dice adorar el templo de laca roja donde reposa el ánima de Tokugawa porque es el lugar a donde acudía en compañía de

una señora Flor, quien era devota del antiguo shogun. En este punto reaparecen las señoritas Lirio y Nieve, con quienes se dirigen a la cascada.

Así, tienen oportunidad de conocer el río Inarigawa, acompañados ahora por una figura que aparece por primera vez, como son las chicas mestizas, imagina el narrador que con algo de ascendencia malaya, que configuran en la escena la sensación de una rareza lejana dentro de una rareza lejana como la realidad que están presenciando.

Es de recordarse que el ámbito en el que se desarrollan las novelas japonesas de Rebolledo es el de la lejanía, el del tiempo suspendido por la admiración de las peculiaridades de Japón, por lo que resulta muy conveniente mantener el ejercicio narrativo en los márgenes de las realidades diarias para que el Japón a ser narrado siga correspondiendo con el que permanece en el gran relato del imaginario del autor.

Es por eso que la escena está construida de esta forma. De ahí que el efecto de las sorpresas no termine, siendo concentrado y extendido por la vocación didáctica del autor en voz de su personaje principal. Por eso, *Nikko* representa como nunca la oportunidad de compartir los significantes del encuentro con el Japón tradicional.

Después, todos cruzan el jardín de la casa de té de los ciruelos para adentrarse en un angosto túnel de follaje. En este paseo, el protagonista tiene oportunidad de entretenerse comparando el cuerpo japonés de la señorita Nieve, que considera todo gracia, con el de Martha, la mujer occidental que se les ha integrado, y que le parece todo plástica. De nuevo vemos que en la mirada occidental hay un interés central por la función simbólica de la vestimenta íntimamente asociada con las características físicas orientales que cautivan a los visitantes.

La descripción del kimono, el *obi* y las calcetas, o *tabi*, es la ruta de aproximación a la imagen de la mujer japonesa que Rebolledo ensaya en diversos momentos de su obra. El contexto del funcionamiento de la evocación japonesa es, decíamos, básicamente naturalista. La belleza femenina pertenece también a este ámbito en la medida en que es por igual un dispositivo de la narración descriptiva como

artefacto e historia espacial para evocar sensaciones, como se detecta en la siguiente cita:

La señorita Nieve que ha venido a Nikko en todas las estaciones, me cuenta ahora que ese panorama se salpica de azáleas en la primavera, que en el otoño se torna carmesí con el follaje de los arces, mientras que, en el invierno, aparece cubierto de una espesa y albicante alfombra de nieve, y escuchándola, me doy cuenta de que la presencia de aquella adorable y menuda *ojo san* que tengo al lado, dobla el hechizo del paisaje, poniendo con su espiritual belleza un delicado toque de poesía y despertándome vagas y profundas ternuras que mueven las mismísimas telas de mi corazón, en tanto que la señorita Nieve no experimente, sin duda, sino el sentimiento instintivo de su raza por lo encantos de la naturaleza, y me sonrío exquisitamente como a cualquier otro interlocutor, porque por refinamiento de cortesía, durante generaciones y generaciones ha sido educada a sonreír así la mujer japonesa (Rebolledo, 1910b:23-24).

Volvemos al punto de nuestra lectura del simbolismo respecto a la imagen de “lo japonés” devenida artefacto literario por la descripción poética producto de la admiración por la naturaleza. Esta se vuelve un escenario repleto de nociones animistas de la fetichización/simbiosis de Japón con el símbolo naturalista que resume en sí mismo la sensación de presencia real del visitante dentro de la mística japonesa (Holtom, 2004:22).

Más aún, encontramos ya una caracterización amplia de las “cosas japonesas” desde la óptica occidental de la lejanía, desde ese dispositivo imaginal por el que se hace posible el traslado proyectivo desde la visión del imaginario, en un sentido vicario, hasta la vida en el Japón de los tiempos de Rebolledo.

La naturaleza es un símbolo con el mismo valor del kimono con el que, en tanto índice de la realidad de la presencia real en Japón, forma una imagen complementaria.

Las japonerías con las que soñaban los modernistas salpican la narración porque esta, desde el enfoque inconsciente del autor, no resistirían una prosa que se limitase a seguir una línea argumental con independencia de la estética tradicional que salta a la vista por el simple hecho de estar en la tierra mitológica de Cipango. En este momento

de la aproximación literaria mexicana aún hay una conciencia permanente acerca de las diferencias entre ambos hemisferios.

El viaje de reconocimiento por los templos de Nikko sirve entonces para dejar en claro las intenciones de desplegar un preciosismo en la descripción que sirva al autor para validar el recurso de la personificación, en el caso de todo lo que para él es Japón. Esta expresión opera en el sentido de que, como hiciera Hearn, es un espacio geográfico repleto de resonancias misteriosas y encantadoras, lo mismo como es la cascada o la señorita Nieve.

La imagería literaria es así tendiente a introducir una historia dentro de otra (Turner, 1998:147). En la narración de Rebolledo, que en este punto de la historia resume todo lo avanzado, en términos de simbolización, de la novela, encontramos los antecedentes, preciosistas también, de un Lafcadio Hearn fascinado con las curiosidades que encuentra en las tiendas japonesas tradicionales, cuando integra el artefacto japonés en su narrativa a través de la sensación, sostenida a lo largo de todos los capítulos, de una apacible comunión con la serenidad que inspira al personaje central la belleza que puede gustar a cada paso que da durante su viaje.

Traise Yamamoto (1999:22) nos ofrece una lectura de este proceso de historia espacial en una reseña de la concepción cultural y literaria de la apreciación occidental sobre Japón desde los tiempos anteriores a la Restauración Meiji, precisamente tras la llegada del comodoro Perry en 1853 a las costas de Yokohama. Cuando al imaginario occidental se integra la imagen de la *geisha* y de la chica japonesa sensual bajo la pátina de la férrea tradición, empieza a concebirse la idea de la mujer japonesa en una primera etapa, que incluye estos elementos y se extiende hasta principios del siglo XX.

Entonces comienza otra fase, la de la visión de las mujeres japonesas como seres subyugados por el macho a causa de una arcaica moral (“tradicional”, que es una palabra comodín que abre muchas vías iniciales de acercamiento a Japón, pero que también sostiene su mitología concomitante), contra la que el antídoto más eficaz ha de ser la iluminación cristiana de Occidente.

La obra de Rebolledo se ubica, cronológicamente, a caballo entre estas dos visiones que, en realidad, son la misma. En la interpretación que hace Yamamoto, el efecto de la retórica de la personificación es también el del confinamiento de la cultura japonesa toda, y de sus mujeres también, a la condición de un atractivo de lujo que está ahí para ser identificado con una sensualidad que ha de hallar escenario, y explicación, en las resonancias propias de la historia japonesa que, para el visitante occidental, permanece en constante confusión con las mitología fundacionales del país.

Pero es que, siguiendo la visión de Daniel Clarence Holtom (2004:9), ciertamente la historia japonesa que se conoció y difundió hasta el final de la Segunda Guerra Mundial fue una mezcla de historia patria e historiografía sagrada que confundía la dimensión de las realidades socioculturales con los mitos de la creación de la Casa Imperial y, por ende, del país mismo. De acuerdo con Yamamoto, la función de la mujer japonesa, dictada de nuevo por una ética sincrética asociada ahora con el confucianismo, era la de ocupar un nicho por naturaleza inferior al del hombre como sustento moral y acaso también estético de la sociedad.

Cuando, avanzando la historia, tenemos a nuestros personajes disfrutando junto a la cascada de Nikko de un almuerzo y tanto las japonesas mestizas como las *nesan* de la baronesa están atentas a servirles, vemos su actuación narrada y destacada como parte de la experiencia estética del momento. Las chicas pasan a formar parte del escenario bucólico del paraje tradicional al que han ido a visitar.

La construcción de la ensoñación japonesa en el periodo en que escribe Rebolledo presenta una característica que no escapará a diversos autores (Yamamoto, 1999; Ma, 1994) que estudiarán la personificación en el caso del lugar de la mujer japonesa en el enfoque occidental. Esta visión se nos presenta como un fenómeno que primero ha de reducir a la sociedad japonesa a la condición de una curiosidad que puede ser tan entrañable como digna de un sutil desprecio, según el estado de ánimo o los intereses de los estados de Occidente que voltean a verla. Para los mencionados estudiosos de la literatura de la época, es central la operación del fenómeno de la

infantilización, como un proceso interno de la caracterización occidental de la nación japonesa y de sus mujeres.

Abundando en esta dimensión, tenemos que el planteamiento de Yamamoto (1999:24) anota como ejemplo la anécdota de un tren a escala que Perry regaló al gobierno del shogunato y que en cada uno de sus carros llevaba una figura que representaba a cada uno de sus miembros. El autor imagina la sorpresa infantil que debió causar el aparato y cómo Perry y su estado mayor habrían contemplado la escena con una cierta actitud paternalista.

El caso de la mujer en la concepción occidental, esta, como sujeta al antiguo régimen machista de la tradición japonesa, debería estar ansiosa por ser liberada de su yugo y pasar a formar parte del nuevo orden que la civilización del hombre occidental blanco le traería.

Esta faceta de la personificación es la que asoció entonces, prosiguiendo con la explicación de Yamamoto, a la cultura japonesa con la vida de una mujer que hubiese evolucionado con los años hasta ser sometida, por la fuerza de la razón, a un varón más civilizado y racional que le enseñara a comportarse.

Existe en el imaginario occidental posterior a Perry y anterior a la emulación de las hazañas de este perpetrada por el general MacArthur con el fin de la Segunda Guerra Mundial, un prejuicio que se instaló en el imaginario sobre la cultura japonesa. Este señala que el comportamiento de Japón y sus habitantes es el de un niño pequeño y gracioso cuyas monerías despiertan una cálida admiración en un Occidente que por esas fechas se dedica a estudiar al pequeño (a la pequeña nación) con un interés espoleado por conocer en qué medida los cambios que podía introducir en la nación y su cultura transformarían la sensibilidad autóctona.

Se trata de una gran metonimia que hace posible la personificación del país en la imaginación extranjera y, tanto mejor, su identificación con un género en particular. La mujer japonesa, en la forma en que se le empieza a retratar, simboliza a la nación entera como poseedora de una cultura cuyo refinamiento no ha de deberse a la industrialización

como a la contemplación del mundo natural y los valores humanos deducidos de su equilibrio.

La feminización de Japón se sustentaría así en un intento por conocer este equilibrio a partir de una sensibilidad ignota en Occidente y que estaría relacionada de manera fundamental por la religión, su ética, y por la estética derivada de estas en la vida cotidiana de su sociedad.

Hearn hacía su descripción a partir de estos elementos como las características naturales de una tierra de hadas y de duendes simpáticos. Incluso, el autor grecoestadounidense llega a comparar, transido de admiración paternalista, el intento de los japoneses por aprender a hablar inglés, con el cómico balbuceo de los bebés (Yamamoto, 1999:16).

Desde esta concepción, Japón y los japoneses permanecían en el artefacto literario imaginal como una dimensión encantadoramente inaccesible como el mundo de cuento de hadas con el que Hearn lo compara. La exotización y la infantilización definen el sentido de las metáforas y descripciones que leemos en su obra y, desde luego, en la de Rebolledo.

Cabe advertir que las nociones extraliterarias que conocemos a partir de la exposición de conceptos como los que hemos mencionado, nos es útil en la medida en que su enunciación es en sí misma literatura.

El mundo evocado por Rebolledo en sus descripciones es a la vez una representación de formas de vida como de la idealización japonesa de Occidente.

En el amplio comedor entra a cascadas la luz por las tres hileras de ventanas japonesas abiertas, desde donde se divisa la suntuosa espesura de los cedros y se oye sin tregua el rumor familiar del torrente a la par que el jocundo chirrido de las cigarras. A lo largo del friso, y casi tocando el limpio artesonado de madera de trepa, alínease cantidad de estampas que representan los treinta y seis poetas cuyos retratos originales se encuentran en el templo de Yeyasu. Un aparador negro, cargado de vajilla y esquinado en un ángulo, oculta con ayuda de dos biombos la puerta de servicio, mientras que, obstando la entrada, enderézase un cancel donde, delineado con pintura negra,

campea un león chino, igual a los que adornan los paineles del templo de Yemisu. (...) Con sus tocados de pelo de ébano mordidos por doradas peinetas y agitando las largas mangas de sus multicolores kimonos, así una parvada de mariposas, van y vienen las risueñas nesan que sirven a los huéspedes, produciendo un ligero roce al deslizar en el lustroso entablado sus pequeños pies calzados de sandalias (Rebolledo, 1910b:26-27).

La narración posterior al encuentro con la cascada se convierte en un rosario de intrascendencias a partir de que el protagonista comparte con Von Vedel sus opiniones acerca de las chucherías que han podido comprarse en la tienda de las señoritas Sasamoto. Mientras fuman cigarrillos japoneses Golden Bat, comentan sobre la compra que hace Von Vedel de un *bakemono*, una pintura que tiene motivos de fantasmas varios extraídos de cuentos del folclor nacional.

El *obake*, espantajo que es representado en la imagen, se refiere a una figura que cambia de forma y que compone al imaginario clásico de terror japonés que en tiempos de la Restauración Meiji fue exportado a Occidente por las historias de terror recopiladas por Lafcadio Hearn. Podemos anotar que esta figura mutante surge de la noción animista de los *kami* como entidades siempre cambiantes según el contexto en el que se manifiestan.

A nuestros personajes, que durante esta conversación ya empiezan a resentir todos los días dedicados a su paseo japonés, este detalle no les merece mayor atención, pues ya se encuentran ahitos de curiosidades tradicionales japonesas y pasan ahora más tiempo discutiendo acerca de su posible regreso a Tokio o saliendo a hacer alguna compra de más chucherías.

Rebolledo, a través de su personaje, anota que debe admitirse que la vida en Nikko es poco variada. Incluso la abundancia de belleza puede agotar, que no necesariamente aburrir, al visitante que llega con la disposición a solazarse con el viaje en el tiempo y la tradición que los templos antiguos ofrecen como testimonio de la supervivencia, en un sentido estético/poético, del Japón feudal.

En primer lugar, en Tokio durante este tiempo el aire es irrespirable y en seguida el encanto del veraneo radica en el cambio que es el alma misma del esparcimiento. (...) El encanto estriba, principalmente, en la vida de contacto íntimo con la naturaleza, lejos de los afanes de la capital; en marchar en medio de columnatas de cedros que forma tupidas bóvedas de follaje y en aspirar el efluvio corroborante de sus perfumadas resinas mezclado con el embriagador aroma de la tierra mojada, en tanto que suena la garrulería continua de las cigarras.

El encanto reside en el agua proteica, que halagando los ojos cuelga en cortinas, flota en flecos, se desteje en cintas y se desgrana en diamantes; en el agua sonora, que hechizando el oído retumba en las cascadas, arrulla en los ríos, gorgea (sic) en los regatos, charla con los chorros y cuchichea en las gotas cristalinas (Rebolledo, 1910 b:31-32).

El río Daiyagawa, en este canto a la belleza natural de Nikko, ahora es un torrente de plata a juego con las cimas de las montañas cimbradas de lirios. Hay un puente de siete colores que para los visitantes tiene que ser mágico. Las descripciones de objetos, ya lo hemos dicho, van ligadas por fuerza con sensaciones.

El paseo que comentan los dos hombres es más que nada el marco en donde se presentan sus vivencias repasadas por la lejanía invocada en la visita a Nikko.

El espacio natural que se describe hace que la novela funcione en tanto el río, la niebla y las múltiples cascadas cercanas a los templos. Sin que sea nuestra intención ni cometido elaborar un juicio de valor sobre la calidad de la novela, podemos adelantar que su argumento es funcional siempre que la narración recurre a un estilo descriptivo.

Estas descripciones formarían parte, entonces, de la estilística considerada por Yamamoto. La narrativa que se vale de la infantilización/feminización aparece aquí manifestada en el imperativo de investir a cada relato interno de las características de lo que el autor, junto con sus contemporáneos, consideran “lo japonés”.

Cuando más arriba mencionábamos la decepción sufrida por algunos autores occidentales recordábamos que el encuentro con la cultura tradicional que es evocada por los poemas breves de la antigüedad japonesa había permanecido en el imaginario occidental desde que estos empezaron a ser divulgados y reconocidos fuera de Japón.

Además, la narrativa misma que había sido conocida a partir de las primeras traducciones de novelas como *Namiko* o la misma *Historia de Genji* había tenido el efecto de la lectura de *El libro de las maravillas*, de Marco Polo. Es lógico pensar que el itinerario modernista de una aproximación a la cultura japonesa debía darse desde un deseo de cercanía con el gran relato de la cultura milenaria y, por lo tanto, misteriosa.

En este punto del estudio sobre Rebolledo, podemos afirmar que el naturalismo leído en los sistemas religiosos tradicionales de Japón fungía como el modulador de las fantasías sobre el misterioso Cipango, con la naturaleza y sus modos de entenderla como el telón de fondo de la explicación occidental sobre las formas de ser japonés.

Siguiendo esta línea, aparece imbricado el tratamiento concedido a las mujeres japonesas como extensión de esta mistificación. El mismo Rebolledo confiesa que las damas que conoce en su visita pierden gran parte de su encanto sin su vestimenta típica, ya lo hemos visto, en virtud de que la experiencia estética de la relación con ellas es uno de los componentes que hacen posible el funcionamiento de la fantasía japonesa de los visitantes. Debe agregarse que los personajes no conciben su experiencia como fantasiosa ni plenamente conscientes de estar adentrándose en dicho proceso. Esa es la notoriedad que para nosotros tiene ese periodo y las lecturas que del mismo hace su autor.

El abordaje hecho al tema de la femineidad, por otra parte, es una parcela sobre la que podremos volver más adelante. Podemos anotar que en la mención que hace el autor a las *nesan* aplica lo que dice Liza Dalby (2001:230) acerca de que un complemento pertinente a la imagen del cerezo es el *yamato nadeshiko*, una especie de clavel que representa la femineidad introspectiva mezclada con una actitud solícita, caracterizando así otra faceta femenina en la metáfora naturalista.

El escenario de la columnata de cedros enmarca además, para nuestro héroe, el recuerdo de que a mediados de la novela aún no ha ido a visitar los templos, cuando su estancia en Nikko se ha prolongado ya por varias semanas. Ha pasado mucho tiempo en el intercambio de opiniones con sus compañeros de las legaciones diplomáticas en

francachelas que más bien se valen del contexto espacial japonés para devenir fiestas temáticas.

Cuando sale de su hostel, se encuentra de nuevo con el espectáculo de las tiendas en donde los peregrinos regatean trebejos de madera, labrada y laca roja y compran *yokan*, un dulce tradicional de consistencia y sabor similares al ate mexicano. Junto con sus acompañantes el señor De Oviedo y Von Vedel, el protagonista se desplaza por la calle contigua al templo donde se encuentra enterrado Ieyasu Tokugawa, fundador del shogunato que lleva su apellido en 1603.

Entonces sus amigos, sorprendidos por la amplitud de la vía, intentan compararla con alguna medida conocida y, según el autor, señalan triunfalmente que no es más grande que un portaaviones de los que empezaron a botarse más menos por esas fechas en Europa.

Más adelante, se señala la entrada del templo y los viejos troncos que se han descuajado en esa zona, desajustando la gradería en cuyo tope abre sus jambas un *torii* (Rebolledo, 1910b:37).

El *torii* es una típica puerta shinto que consiste en un cilindro de madera alargado, hecho por lo general de un sólido tronco de árbol, montado horizontalmente sobre dos postes verticales colocados a cada lado del camino de acceso. Desde luego, no es sólo una puerta decorativa, sino una estructura mágica protectora cuya función es guardar al santuario de todo mal (Holtom, 2004:21).

En la liturgia shinto son habituales, como el lector habrá sospechado, las filacterias ceremoniales cuyo fin es la purificación. La mitología fundacional transmitida por el *Kojiki*, cuenta que cuando Izanagi regresó del infierno donde buscaba a su esposa, Izanami, realizó tres abluciones en el río sagrado de Boto para limpiarse de toda contaminación. De cada ablución nacieron los dioses conocidos como “los tres nobles niños”: Amaterasu Omikami (la Diosa del Sol), Tsukiyomi (Dios de la Luna) y finalmente Susa-no-wo (Dios del Ultramundo) (Sullivan, 2008:36).

La idea central del shinto como un credo entre cuyos objetivos se encuentra la purificación de toda impureza que aleje al creyente de una plena comunión con los *kami* se manifiesta lo mismo en la estilística con que se componen los recintos sagrados que en los elementos tradicionales de la liturgia mencionada, que incluye a los antes mencionados *shintai* y a los *torii*.

En la cuestión estética relativa a los usos de esta puerta sagrada se generó un conflicto histórico con la llegada del budismo cuando este comenzó la implantación de adornos y colores más vistosos, como el rojo, para fabricar los *torii*, que además empezaron a ser curvados, algo a lo que la tradición ortodoxa del shinto se oponía con fuerza.

Podemos afirmar, con base en la historia de estas transformaciones, que el atractivo estético/poético de los recintos y las costumbres litúrgicas radicaría en este origen sincrético que, no siempre permanece atado sólo a la religión, ha marcado la composición estética y filosófica de la cultura japonesa hasta la actualidad (Holtom, 2004:21).

Los motivos emanados de la estilística religiosa, su iconografía y rituales, derivarán en imágenes que atraviesan por igual a la literatura mexicana que en todas las épocas se ha propuesto visitar poéticamente los diversos momentos de la cultura japonesa, identificándola como un remanso de mística espiritual y peculiaridades excitantes muy alejado de Occidente.

Las comparativas de que los personajes de Rebolledo hacen para evaluar las diferencias de Japón con sus lugares de origen representan las grandes preguntas que la literatura occidental se plantearía como el origen de su fascinación por “lo japonés”.

Naturalmente, con el paso del tiempo esta visión presentaría diversas transformaciones. El paso de la fascinación modernista hacia la consciencia de una diversidad cultural se daría a partir de un interés por parte de los personajes literarios por adentrarse en el estilo de vida dentro de la cultura japonesa, si bien, como podremos

ver más adelante, la primigenia idea de fascinación japonesa volverá en diversas ocasiones y facetas narrativas.

Allende (la puerta) Niomón extiéndose otro patio que se acoda dos veces, guarnecido de linternas de piedra, con su copete de musgo. En los tres pabellones fronteros están guardados tesoros del templo, notándose en el dintel del último dos elefantes, cuya excelencia estriba en que tienen al revés las articulaciones de las rodillas. Ese árbol protegido por una barandilla de piedra, fue un árbol enano que el gran Yeyasu acostumbraba llevar en su palanquín, (...) en tanto que, en un costado de la sagrada caballeriza gesticulan los famosos san biki saru, los tres monos con sus emblemáticas actitudes, predicán que no se debe ver, ni oír, ni decir nada malo. (...) Otra gradería conduce al siguiente patio, decorado con linternas de bronce de daimios vasallos; con las torres del tambor y la campana, y con candelabros, campanas y linternas enviadas pos Liuchiu, Korea y Holanda, que el Japón Shogunal considera sus tributarios.

En este patio, von Vedel y yo nos argüimos sobre si habríamos de entrar en el Yakushi, templo del dios tutelar de Yeyasu (...) Frisos de fénices adentro, dioses dorados, y en el cielo un dragón de Kano Yasunobu que, según explica el guardián, gruñe cuando se le perturba (...) Los blancos pilares están entallados de finos meandros, interrumpidos de trecho en trecho por medallones, en uno de los cuales lucen, al lado izquierdo, tigres cuyas rayas forman la veta de la madera (...). El pilar contiguo tiene las curvas del dibujo invertidas, con objeto de no despertar con la perfección la cólera de los celosos dioses.

En los nichos de por de fuera, adornados con relieves de peonías, velan los arqueros Sadaijín y Udaijín, con sus goldres a la espalda, mientras que, en los nichos de por de dentro, vigilan los canes Ama Inu y Koma Inu. Desde el techo hasta los capiteles, abren las fauces dragones blancos y dragones dorados, entre cuyas hileras marchan grupos de músicos y concursos de sabios, prevaleciendo en todo una pompa de color y un lujo de talla, que sin embargo, no deben de haber sido sino un juego para la cepa de artistas a la que pertenecen los artífices de los inros (cajas de medicinas) y los miniaturistas de los netskés (sic).

He ahí la puerta china Karamón, de columnas taraceadas de dragones, con arrequives en los batientes que son ramas de ciruelo, y adornada bajo el con sabios chinos, en tanto que sobre el dintel, se muestra el Emperador Gyo con su corte

Una estera en cuyo extremo yacen esparcidas las monedas de cobre que los devotos lanzan a la parrilla de una enorme alcancía, lleva al oratorio, cuyas puertas talladas y plegadizas

rutilan de doraduras. En el santuario sintoísta de paineles guarnecidos de bakus, los legendarios monstruos que devoran las pesadillas, y en cuyo friso se enhilan los retratos pintados de Tosa, de treinta y seis famosos poetas que florecieron en el reinado del emperador Gomizu, reluce el espejo de Amaterasu y cuelgan las simbólicas tiras de papel blanco y papel dorado, llamadas gohei.

A cada lado hay además una antecámara: la de la derecha, destinada al Shogún, con paineles de fénices, y en el cielo el blasón trifoliado; la de la izquierda, consagrada al Emperador, con paineles de águilas y la imperial crisantema. Detrás recátase la Cámara de Piedra, de artesanado de dragones y áureo fondo de talladas peonías, en la que, sentado frente a una mesa enana, un sacerdote revestido de blanco escancia a las fieles tazas de dorado sake. (Rebolledo, 1910b:38-42).

Nos hemos permitido presentar este amplio fresco para mostrar el funcionamiento de la visión integral de las japerías desde la óptica distante de una historia espacial en la que, para poner en acción la imaginación del lector, se reconstruye la experiencia, espacial, del contacto con objetos que, en la visión del autor, decretan la existencia inequívoca de una vivencia japonesa.

Sin pasajes como este, el acercamiento a Japón pierde credibilidad y la novela, antes que diario de viaje/catálogo estético, deviene narración del diario personal de un diletante que acude a un sitio lejano para ver cosas bellas que le reafirmen en su certeza de lo desconocido como una tierra ideal de maravillas.

Cuando se encuentran ante la magnificencia del templo, este despierta numerosas reacciones entre los visitantes, como es natural, siendo la que más nos interesa la de Von Vedel cuando afirma que, en el fondo, todo cuanto ven no vale *sus* catedrales, las catedrales europeas. A esto responde el narrador con la diplomática opinión de que, en su perspectiva, las catedrales deben ser vistas como catedrales, y los templos budistas como templos budistas.

La tónica del comentario subyace en la necesidad de realizar una separación, por demás intuitiva por los visitantes, entre el sistema simbólico de la cultura japonesa y el propio de la occidental, representada toda aquí por “lo europeo”. En la descripción, sin

embargo, podemos hallar ya la estructura de una liturgia compleja a partir de los signos puestos en juego desde la cosmovisión y la estética/poética shinto.

La organización espacial opera así como un sistema emblemático en el que queda establecido un orden de precedencia en el que se marca a la vez la organización espacial representada por las dos principales figuras de autoridad, militar y religiosa, del país. Pero lo fundamental es la pertenencia de esta simbólica de la mística tradicional depositada en la disposición del templo.

La tradición denota una significación ceremonial, espiritual o sociohistórica en donde se estructuran los lemas que establecen el sentido de las formas, tal y como se establece el origen y sentido de la espiritualidad shinto en el *Kojiki* y el *Nihon shoki*, las obras en las que se recopila el origen mitológico de los sistemas en cuestión.

Esto en un sentido amplio. Además, la existencia en el sistema litúrgico de un objeto ceremonial como las ramas de *sasaki*, que funcionan como signos de la evocación de los *kami* ancestrales, señala la existencia de una función simbólica que es utilizada consistentemente por el pueblo japonés.

Debe recordarse que, en efecto, la función de las abluciones como ritos de los templos, que incluye además el rito de la rama de *sasaki*, es la de poner en operación la protección de los *kami*, incluso para los visitantes que no profesan el shinto. Esto nos ofrece un enfoque desde el cual comprender el marco de los comentarios de ambos personajes.

Cuando comparan al templo con las catedrales encontramos la comparación entre dos sistemas de pensamiento, como puede resultar obvio, pero además se trata de visiones personales que pertenecen a grandes relatos. Cultural y sociohistóricamente hablando, estos relatos son historias sobre la forma de enfrentarse a los signos y códigos de otra cultura en donde los significantes adquieren la forma de figuras que evolucionan en el imaginario a partir de una fascinación exterior.

La percepción de falta de valor del templo y de sus objetos, puede leerse desde la ausencia de una interpretación posible de sus códigos, si consideramos que la poca o

nula familiaridad con los objetos rituales de la religión autóctona, que modela a todo el sistema de pensamiento japonés, produce la sensación de que no hay mayor contenido simbólico posible más allá de una superstición tradicional, siendo que el sincretismo que la religiosidad japonesa vio desarrollarse habría de estructurar todas las señas de identidad del Japón de todas las épocas.

Después de la discusión sobre las catedrales, observan a los peregrinos arrojar los óbolos a la tribuna dispuesta para ello camino a la tumba de Ieyasu. Pueden ver a la bailarina sagrada del templo, una anciana enjuta, agitar una sonaja mientras sigue la procesión.

Frente a la tumba, en forma de pagoda, aparecen una cigüeña sostenida por una tortuga, un pebetero y un vaso de lotos que recuerdan al protagonista una sentencia lapidaria del Tokugawa: “Después de la victoria, el soldado debe apretar el barboquejo de su casco”, a guisa de ilustración de Nikko como marco para la época en que tenían lugar las grandes batallas por el control del gobierno militar (*bakufu*) entre los generales del periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603) comandados por el legendario Nobunaga Oda, quienes finalmente fueron vencidos por los Tokugawa.

Ante esto, el señor De Oviedo inquiere a nuestro protagonista por la antigüedad del lugar, recibiendo por respuesta el cálculo correcto de unos trescientos años. Una aclaración importante además es que su interlocutor le hace notar a De Oviedo que contrario a la ilusión de la apariencia de antigüedad, el templo está siempre en construcción, tomando en cuenta que en su estructura aparece siempre en pugna la voluntad de los hombres que lo reparan la humedad que lo destruye.

La construcción, además, está cubierta de musgo “que presta a todo un aire de vetusto”, incluso cuando no haya transcurrido mucho tiempo en el lugar que cubre. El paso del tiempo no revela una descomposición ni la pérdida de algo, sino la permanencia en el presente de las resonancias de épocas pasadas que dan a lo viejo, a lo sucio y a lo perdido un aura que es depositario de polisemias que la sociedad japonesa reconoce como los posos de la tradición.

Nos topamos aquí con un concepto importante. Si bien, por desgracia, no es una concepción estética muy abordada en la obra de Rebolledo, la estética tradicional japonesa en torno a la incompleción es otro de los elementos que podremos estudiar en muchos otros de nuestros escritores.

En este sentido, la noción del tiempo es aquí una categoría que enlaza la concepción del mundo desde la evidencia de transformaciones históricas y estéticas/poéticas que contienen un discurso en el que se establecen las formas en las que una observa el paso del tiempo y genera sus percepciones particulares respecto a los signos que el tiempo y la incompleción contienen (Virilio, 2000:24).

En la espiritualidad japonesa detectamos con frecuencia la posibilidad de observar el paso del tiempo no como el desgaste de las cosas del mundo sino como el receptáculo de significaciones acumuladas de la evolución de la sociedad y el mundo en las dimensiones objetual y discursiva-filosófica-histórica de los productos culturales.

La estética/poética de lo incompleto, de lo despostillado es así una constante en la apreciación que del mundo, el ser y el arte practica la cultura japonesa y que, desde luego, encontramos con sus diversos matices en la obra japonesa de diversos autores mexicanos. En adelante, será fundamental encontrar un espacio para referirnos al lugar que le dan autores como Junichiro Tanizaki a lo viejo y a lo incompleto como características estéticas de “lo japonés”.

Molestos por tener que caminar con los pies descalzos, los visitantes dejan atrás al templo, al que siguen considerando “desajuareado”, doblan hacia una especie de ábside donde pagan tributo al bonzo y vislumbran en la sombra una aparición conocida para Rebolledo como son las figuras doradas del buda Amida, la Kannon de mil brazos y la Kannon de cabeza de caballo.

Como el Amida, del que la secta budista pide pronunciar su simple mantra para alcanzar la salvación, estas figuras han de ahuyentar a los falsos espíritus, en una de sus funciones, junto con la columna de bronce *sorinto*, erigida para los mismos fines.

Después encuentran una galería de piedra donde hay una campana del templo que, siendo el mayor de todos, es la que rige la pacífica vida de Nikko. También pueden observar la belleza peculiar una *tsurigune*, una de las estatuas votivas que, como las anteriores, está ahí como materialización de una deidad animista que cuida al templo.

Suspendida de un garfio de hierro de dos dragones, cuelga la hermosa *tsurigune* que las auras húmedas de los cedros vistieran de una magnífica pátina verde; en la curva de su cuerpo, que se ensancha armoniosamente, como una bella cadera de mujer, resaltan hileras de adornos salientes a manera de tachones, y en el contorno que desciende perpendicularmente, como el paño de una túnica, campea el blasón trifoliado de los Tokugawas, en medio de ideogramáticas inscripciones.

A un lado pende un pesado leño sostenido con cadenas por los extremos, que al golpear el borde de la campana por el borde de afuera, la despierta de su tranquilo sueño de bronce. La pequeña cascada que cae allende el templo, charla muy quedo, y de los cercanos bosques llega amortiguado el bullicio de las cigarras.

Vestido con su kimono oscuro se aproxima el viejo campanero de perfil apergaminado, sube las gradas de la escalera, le da dos o tres palmaditas a su *tsurigune*, requiere con entrambas manos la maroma que impulsa el madero, y echándose hacia atrás lo retira con toda su fuerza.

Todo calla.

En el diáfano ambiente del medio día resuenan entonces hasta doce campanadas, cuyas vibraciones al principio rotundas, vibrantes, jubilosas, se desvanecen poco a poco en roces de alas de seda y zumbos de élitros satinados, reproduciendo ese sonido muy dulce, muy suave, muy velado, que enfatizando la apacible calma mide el lento curso del tiempo (Rebolledo, 1910b:45-47).

Von Vedel insiste en que lo que vale de todo cuanto ven es el sitio en sí. El juego de oposiciones que Rebolledo favorece en este capítulo altamente descriptivo permite presentar un discurso contra otro en cuanto a apreciación de una lejanía y búsqueda de una equivalencia occidental con el mundo simbólico que abre sus puertas en la visión de templos como los de Nikko.

Otra oposición importante es la del contexto cultural de la que estas visiones provienen. Ya hemos indicado varias veces que distintos autores europeos y por lo

menos uno japonés intervinieron en la visión japonesa de nuestros escritores de la época.

En el caso de Lafcadio Hearn, las reminiscencias de su obra vuelven a aparecer en este punto cuando nuestros amigos discuten cuál es el origen de cuantas piezas, enmarcadas estas en una tradición mitológica, en la lectura que han hecho de obras como *En el país de los dioses* o *Historias misteriosas*.

Tales libros aparecieron en los primeros años del siglo XX y sus ediciones en inglés fueron devoradas por el público de la época pero cuyas versiones en español no aparecerían sino hasta noventa años después de la mano de la iniciativa independiente de la editora Montse Watkins, estudiosa catalana sobre Japón que se daría a la tarea, desde Japón con su editorial Luna Books-Gendaikikakushitsu, de dar a conocer al lector en español los grandes clásicos desconocidos de la literatura sobre Japón, rescatando para nuestro tiempo a la figura de Hearn.

La recta final de la novela se abre cuando nuestro personaje principal pregunta a Von Vedel por el origen de la costumbre de colgar trozos de papel sagrado a las ramas de Sasaki. Se trata de un gesto ritual que retrata el momento del mito fundacional cuando Susa-no-wo perforó el techo de la sala de Amaterasu e hizo entrar por la abertura a un caballo celestial que había despellejado.

Al ver esto, las tejedoras de los augustos ropajes de la Diosa del Sol, asustadas, se clavaron las lanzaderas de los telares y murieron. Amaterasu quedó aterrada por esta visión y cerró la puerta de Ama-no-Iwato (la Cueva de las Rocas Celestes), refugiándose en su interior. Inmediatamente, el mundo quedó en tinieblas, para desolación de todos sus habitantes.

Entonces, el dios Omoi-kane-no-kami ideó, entre otras estratagemas fallidas, la de arrancar un agosto árbol de Sasaki (*cleyera japonica*) del monte Kagu y en sus ramas superiores colocar un rosario de quinientos *magatama*, abalorios pétreos de la era Jomon (prehistoria); en sus ramas medias el espejo sagrado de ocho pies; y en las

inferiores sedosas ofrendas blancas y azules, para conseguir que la Diosa abandonara su escondite.

La ubicación de este subtexto en la narración nos ayuda a prever otras ocasiones en las que es posible buscar un significado a estos rituales en distintas narrativas a estudiar.

Más adelante en la novela, encontramos una vez más esta referencia tradicional que nos lleva, como lo hace Rebolledo a lo largo de toda su obra, a las consabidas evocaciones místicas, animistas, que componen al sustrato de la lejanía apreciable en el viaje japonés.

El valor polimórfico de esta apreciación sobre Japón difiere entonces, de ahí su riqueza, entre las épocas y las obras que producen en torno a la mitología literaria que cada autor echa a andar en su artefacto literario. Lo recordamos porque consideramos necesario anotarlo en función tanto de la ilación de las narraciones como del uso de distintos sistemas simbólicos en la obra, dado que en nuestro autor esto es evidente para darle cohesión y atractivo al relato japonés.

Así, cuando nuestro protagonista pregunta a Von Vedel si conoce el significado de las ramas de bambú adornadas con las filacterias ceremoniales de papel lo hace bajo el propósito del autor de dar continuidad al dispositivo significante de “lo japonés” mediante la inserción de tales motivos tradicionales japoneses en el relato.

¿No lo sabe usted?, me replica con asombro, no obstante que él, según supe después, hasta ese verano leyera la romántica conseja en uno de esos libros de historias japonesas, que deberían llamarse cofres de joyas del espléndido Lafcadio Hearn.

En el festival de Tanabata Sama, que es hoy, continua Von Vedel, los japoneses ponen esas ofrendas en honor de dos estrellas que se encuentran en conjunción en la Vía Láctea, y que al decir de la fábula son dos amantes infortunados.

Fuerza es convenir en que Von Vedel fue muy sucinto (sic) en su relato, como que no tenía otro objeto que contestar a mi pregunta, y cuando más tarde me vino la idea de escribir este mamotreto, entráronme deseos de narrar a mi guisa la exquisita leyenda nipona atañedera a achaques de amor, contando cómo se prendaron uno de otro dos habitantes de las cerúleas praderas; cómo después de unidos fueron condenados a separarse porque

descuidaran su boyada de silenciosos luceros; cómo los infelices esposos suspiran con febril expectación (sic) por la séptima noche de la séptima luna en que les es dado verse en el Río Celeste, y cómo en esa fecha los japoneses, dando vado a sus contenidas ternuras, se levantan de mañanita a cortar ramas de bambú y recoger el rocío cuajado en las corolas de los lirios para aderezar la tinta con que escriben en fajas de papel sentimentales poemas; pero después de titubear un momento, desistí de mi propósito, porque por una coincidencia muy fácil de explicar, yo leí el cuento en el mismo libro, y por ende, rehusé vestirme con las galas, que a mí no me sentaría bien, del magnífico estilista. Con sus tocados de pelo de ébano mordidos por doradas peinetas, y agitando las largas mangas de sus multicolores kimonos, así una parvada de mariposas, van y vienen las risueñas nesan que sirven a los huéspedes, produciendo un ligero roce al deslizar en el lustroso entablado sus menudos pies calzados de sandalias (Rebolledo, 1910b:50-51).

El festival (*tanabata matsuri*) al que se refiere nuestro viajero señala el día del año en el que el *amanogawa* (el Río Celeste, es decir la Vía Láctea) es unido por urracas celestiales para reunir a los amantes, las estrellas Altair (*Kengyusei*) y Vega (*Shokujo*) una sola vez anualmente, historia romántica con matices melancólicos que ha inspirado nostálgicamente a la literatura japonesa desde los tiempos de los poemas de Saigyó y de la familia Fujiwara, en el Medioevo temprano (Boardman, 1992:144-145).

Al ser así un motivo constante en los artefactos imaginales productores de literatura en el Japón de todas las épocas, no sorprende entonces su incidencia en diversos autores mexicanos a partir de Rebolledo.

Ello es en especial válido si la historia del *Tanabata*, integrada a la mitología fundacional del país desde los libros básicos de recopilación de leyendas, forma parte de las atracciones turísticas cuyo diseño es en sí mismo una estructura de acercamiento a Japón para el extranjero deviniendo así una experiencia de la lejanía por la que se reconoce el atractivo peculiar del país.

En buena medida, esta aproximación a la lejanía tiene el efecto que en los reveladores párrafos transcritos Rebolledo describe como la fuente de inspiración para

expresar sus emociones sobre “lo japonés” en una obra literaria como las que los sentimientos que anota arriba le llevaron a escribir.

Después de la charla sobre el festival de los amantes, ambos caballeros salen del comedor al que habían ido a dar, acompañan a la señorita Nieve y a las hermanas mestizas Martha e Irene Kurebayashi (sic). Pasan el Puente Sagrado “cuya púrpura sobresale entre el sombrío bosque de cedros”, encaminándose ribera arriba del Daiyagawa.

Todos pueden ver los *chamise*, o tenduchos alineados al borde del torrente, saltando a la vista del narrador las linternas que aparecen ornadas con los ideogramas (*kanji*) que tanto llaman la atención de Rebolledo.

La otra atracción japonesa, una de esas miniaturas hermosas que habían arrobado a Hearn, son los *zuzumushi*, especie de grillo que estridulan imitando el sonido de un cascabel y que se venden en las tiendas en pequeñas jaulas. También destaca las sombras chinescas en los translúcidos *shoji*, las grandes hojas de papel de arroz de que están hechas las paredes de las casas tradicionales.

Estas visiones llenan al personaje de sentimientos de arrobada veneración. Pareciera aquí que una novela dedicada a la crónica de lo que hoy se da en llamar el choque cultural, que da siempre para numerosos argumentos, no puede terminar sin que el autor, con sus protagonistas, aproveche para cantar con exaltación la belleza que encuentra en un sistema de signos radicalmente ajeno al suyo y en el que, por lo tanto puede disfrutar de una suspensión fugaz del tiempo y de los conceptos convencionales por los que se comprende al mundo.

Esta belleza es operativa en la medida en que pueda ser expresada como el primer motivo de sorpresa y afecto que se lee en la historia. La ausencia casi total de un retrato psicológico lo mismo del protagonista sobre sí mismo que de las personas que le rodean nos confirma en nuestra posición de encontrar a Rebolledo interesado mayormente en la particularidad de esta belleza japonesa. La noción de lo bello depende entonces, como ya hemos afirmado en otro momento, de lo mucho que se parezca el

Japón “real” encontrado en el viaje, con el Japón “imaginario” concebido por cada visitante en su conceptualización vicaria.

Podemos establecer un símil con el encuentro con la diosa Kannon que tiene lugar en la narración sobre Abel Morán en *Hojas de bambú*, cuando la lejanía se ubica dentro de una historia espacial en la que tiene un papel protagónico la propia formación sociocultural occidental-mexicana de Morán. En dicho personaje tiene lugar una conexión entre el simbolismo de la virgen y la diosa que conectan dimensiones de creencias cotidianas que conllevan la discusión interna sobre la identidad individual.

El viaje por Nikko ha tenido así el efecto de la ubicación de la persona que es el protagonista, de quien nunca conocemos el nombre pero es un trasunto fácil de Morán y del propio Rebolledo, en un espacio de autoconocimiento a razón de una serie sostenida de ejercicios de identificación de la unicidad y trascendencia lo mismo de ritos que de acontecimientos y personas que son todos, por el hecho de formar parte de la historia narrada, entidades enmarcadas en el gran artefacto simbólico de la fantasía occidental-mexicana sobre Japón.

Presa de emociones muy hondas para ser definidas, levanto entonces la vista hacia el firmamento guarnecido de estrellas, donde esa noche, que es el festival de Tanabata Sama tienen cita en el Río Celeste dos luceros enamorados, y volviéndome de nuevo a mi compañera, admiro en silencio y con idolatría su semblante más blanco que el marfil nuevo, la mata de su pelo suelto, más negro que el Misterio, más negro que la Desesperanza, más negro, pero mucho más negro que el Olvido; su esbelto talle cuyo donaire realza el ligero kimono de largas mangas floreado de glicinias y el nudo del ancho obi esmaltado de mariposas; su encanto irresistible y su gracia única que solamente el Recuerdo puede reproducir con sus mágicos toques de ternura y tristeza (Rebolledo, 1910b:52-53).

Este es el punto máximo de la exaltación alcanzada por el viajero en esta novela. Podemos incluso agregar que la escena solo tiene parangón en el ya mencionado encuentro con la diosa/virgen Kannon/Guadalupe, y su alcance tiene que ver con la vieja analogía del conquistador que llega a una tierra muy lejana y queda maravillado

con sus curiosidades al punto de ver reconstruida su visión general del mundo (Sardar, 2004:22).

Operativamente, para nuestras categorías japonesas, nos encontramos con que el cuadro en general guarda con cuidado las reminiscencias de la idea de la tristeza/soledad, estilística heredada de la poética del periodo Heian temprano, que en las imaginerías japonesas se transforma en la idea general estética de la incompleción.

Como lo hará Tablada en su obra *Un día... poemas sintéticos*, publicado en 1919, el canto poético que se eleva en sus piezas directamente dirigido a la noción de incompleción que la literatura mexicana, alejada de los conceptos filosóficos de las estéticas japonesas, entiende como la historia que es simbólicamente representada, que no teológicamente depositada en, por el largo tiempo trasegado por las tradiciones y los objetos y filacterias asociados a estas y que en Japón, desde tiempos ancestrales, están integrados al aparato teológico y social como representaciones de los *kami*.

Una imagen más: el protagonista presencia una visión a la que no duda en comparar con la estampa de un kakemono, cuando las azules casi transparentes nieblas del agua flotan sobre el Daiyagawa que se columpian cuales tules impalpables sobre las colgaduras de encaje de las cascadas para luego guarecerse en las espesas copas de los cedros, que forman parte del panorama habitual de Nikko. Después, la imagen troca para el narrador en plúmbeas nubes como masas de humo que se aglomeran ocultando al cielo, tornándose después en tozuda lluvia que cae colgando en flecos cristalinos de los tejados formando pezones en los charcos amarillentos (Rebolledo, 1910b:55-56).

A esta imagen, como una potente presencia, sólo se le ha de hacer frente con lo que Rebolledo interpreta como oriental fatalismo. Si a la manera de Boecio en su *Consolación por la filosofía*, Occidente considera por momentos que no vale la pena intentar luchar contra fenómenos ni potencias de la naturaleza, el destino mismo, que nos supera y anega, Oriente, en Japón presenta, en *El libro del té*, de Kakuzo Okakura, la futilidad del apego a una sola versión de un fenómeno, del intento de una concepción inmovilista de las experiencias sensibles que tienen en los sentimientos, como es

natural, la materia prima por la que se puede comprender al mundo mediante la capacidad de ver lo que en apariencia no está ahí.

Requiero mi libro en octavo de forro amarillo que resulta ser las Japonerías de Otoño de Pierre Loti, y me acuerdo, no sin ser bañado por una onda melancólica, que hace mucho tiempo, en una época en que no me imaginara al menos venir al Japón, allá muy lejos, en el terruño ahora distante miles de millas, leí con fruición ese propio libro, saboreando goloso su rareza, y siempre bañado por la misma onda melancólica, ábrolo en el capítulo sobre Nikko.

¡Cuánta inexactitud! Nikko, por ejemplo, no es la necrópolis de los Emperadores Japoneses, sino una extensa comarca, en uno de cuyos parajes, eso sí, el más hermoso, se esconden los magníficos mausoleos de dos Tokugawas. Y luego, el canto de las cigarras en el otoño; no, esto es demasiado, pienso, y no obstante leo, leo sin tregua, y con la misma delicia que en la época en que no me imaginara al menos venir al Japón, las brillantes páginas de estilo límpido y rodado, semejante a una conversación muy espiritual, con dejos de fisga, me parece, del brujo escritor que con sus fantásticas pinturas de lueñes tierras engaña a la par que deleita a sus maravillados y atónitos lectores (Rebolledo 1910b:56-57).

Más que el hecho de enmendarle fundamentadamente la plana a Loti, destaca la intención de Rebolledo por tender un puente entre lo que venimos denominando la concepción vicaria de Japón al amparo de una sensación bajo la cual se organizan cognitivamente las proyecciones individuales sobre un objeto, el mundo de “lo japonés”, que da forma a las historias espaciales que se visualizan por parte del individuo como parte formante de la fantasía integral japonesa.

La sensación de maravilla se alimenta así lo mismo de la mitología que de los antecedentes de esta a través de narrativas que conforman a la experiencia vicaria. Loti es aquí el ejemplo de esto, y en el caso de Rebolledo, al final de la novela, su función es la de ilustrarnos la forma en que el imaginario literario responde así al estímulo de la obra que sobre Japón se escribe para mostrar los ejemplos de otras historias igualmente inspiradas por la sensación de arrobamiento ante la lejanía.



Este análisis, ciertamente somero pero interesado en la amplia gama de ideas de Rebolledo sobre Japón, ha presentado un conjunto de puntos de contacto de nuestra literatura mexicana con la concepción de la idea sobre la cultura japonesa desde la visión exotista de esta que fue compartida por el romanticismo europeo. Desde luego, guarda similitudes con la literatura producida por autores como los que hemos referido en las primeras páginas, pero tiene como eje el extrañamiento permanente ante un mundo que, por lejano, es siempre misterioso

Considerando lo anterior, encontramos que México y Japón son ambos países no occidentales en su origen y que han presentado una occidentalización plenamente notable incluso en el momento en que Rebolledo plasma sus impresiones en forma de novela. Con esta humilde aportación analítica, pretendemos sugerir la importancia de este autor ya prácticamente olvidado por muchos lectores, como la aduana indispensable, ojalá, para realizar futuros estudios de acercamiento a la visualización de la cultura japonesa desde la literatura mexicana.

© **Mario Javier Bogarín Quintana**

REFERENCIAS

- BEASLEY, W., *Historia moderna de Japón*. Madrid: Alianza Editorial. 1993. Impreso.
- DALBY, L., *Geisha*. Barcelona: Mondadori. 2001. Impreso.
- HOLTOM, D., *Un estudio sobre el shinto moderno*. Barcelona: Paidós. 2004. Impreso.
- MA, K., *The modern Madame Butterfly: fantasy and reality in Japanese cross-cultural relationships*. Tokio: Charles E. Tuttle. 1994. Impreso.
- OKAKURA, K., *El libro del té*. México: Fontamara. 2000 Impreso.
- REBOLLEDO, E., *Hojas de bambú*. México: Tip. de la Vda. Díaz de León. 1910. Impreso.
- . *Nikko*. México: Tip. de la Vda. Díaz de León.. 1910. Impreso.
- SARDAR, Z., *Extraño Oriente*. Barcelona: Gedisa. 2004. Impreso.
- SULLIVAN. L., *Naturaleza y rito en el sintoísmo*. Donostia-San Sebastián: Nerea. 2008. Impreso.
- TINAJERO, A., *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano*. Purdue: Purdue University Press. 2006. Impreso.
- TURNER, M., *The literary mind*. Oxford: Oxford University Press. 1998. Impreso.
- YAMAMOTO, T., *Masking Selves, Making Subjects: Japanese American Women*. Berkeley: California University Press. 1999. Impreso.